

Daniela Rippl

Žiznetvorčestvo
oder
die Vor-Schrift des Textes

Eine Untersuchung
zur Geschlechter-Ethik
und Geschlechts-Ästhetik
in der russischen Moderne

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des
eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und
Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche
Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

SLAVIŠTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 387

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1999

Daniela Rippl

Žiznetvorčestvo
oder
die Vor-Schrift des Textes

Eine Untersuchung zur
Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik
in der russischen Moderne



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1999

PVA
99.
3990



ISBN 3-87690-752-7
© Verlag Otto Sagner, München 1999
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

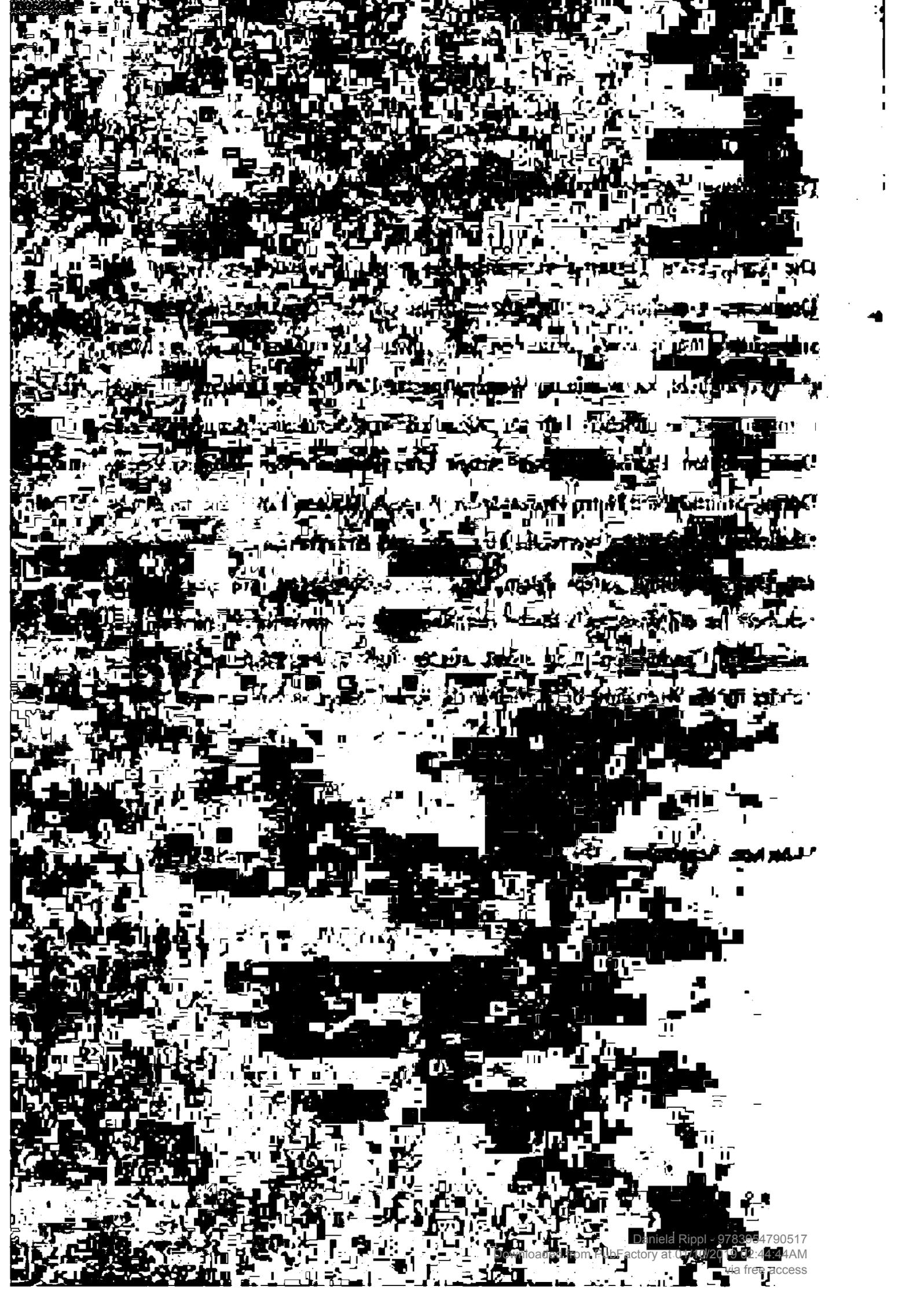
991787690

Danksagung

Die vorliegende Dissertation wurde durch ein Promotionsstipendium der Deutschen Forschungsgesellschaft im Rahmen des Graduiertenkollegs *Geschlechterdifferenz und Literatur* an der Ludwig-Maximilians-Universität München ermöglicht; sie wurde im Wintersemester 1994/95 als Dissertation angenommen und im gleichen Jahr als Microfiche veröffentlicht. Mein besonderer Dank gilt den Betreuern dieser Arbeit Frau Professor Dr. Johanna-Renate Döring-Smirnov und Herrn Professor Dr. Aage A. Hansen-Löve, die mir in ausführlichen Gesprächen wertvolle Hinweise und Anregungen zur Bewältigung der Themenstellung gaben. Mein Dank gilt ebenso Frau Professor Dr. Ina Schabert für die wissenschaftliche Beratung, die sie mir während meiner Teilnahme am Graduiertenkolleg zuteil werden ließ, sowie Professor Dr. Peter Rehder für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe "Slavistische Beiträge".

München, September 1999

Daniela Rippl



Inhalt

Vorwort	11
Einleitung	15
1. <i>Žiznetvorčestvo</i> oder die Vor-Schrift des Textes: Geschlechter-Ethik und Geschlechts- Ästhetik in der russischen Moderne	15
2. Rekonstruktion der religionssymbolistischen Genealogie: Aufbau und Kapitelübersicht	26
3. Kulturpoetik - Psychopoetik - Genderpoetik: Theoretische Überlegungen zur Diskursanalyse	33
4. Forschungsbericht: Feministische Konzepte der Literatur- wissenschaft	38
Kapitel I:	
Gnostische Kunstreligion als Triebökonomie Der Gebrauch der Lust im Silbernen Zeitalter	53
4. Sophiologische Diätetik: <i>Vladimir Solov'evs Sinn der Liebe</i>	54

5. Eros pontifex:
Zinaida Gippius' Metaphysik der Liebe 76
6. Sophia-Projektion und schreibende Muse:
Zinov'eva-Annibals Dreiunddreißig Mißgeburten 101

Kapitel II:

Gottesverlangen und Minnedienst

Der hysterische Mann im Silbernen Zeitalter 115

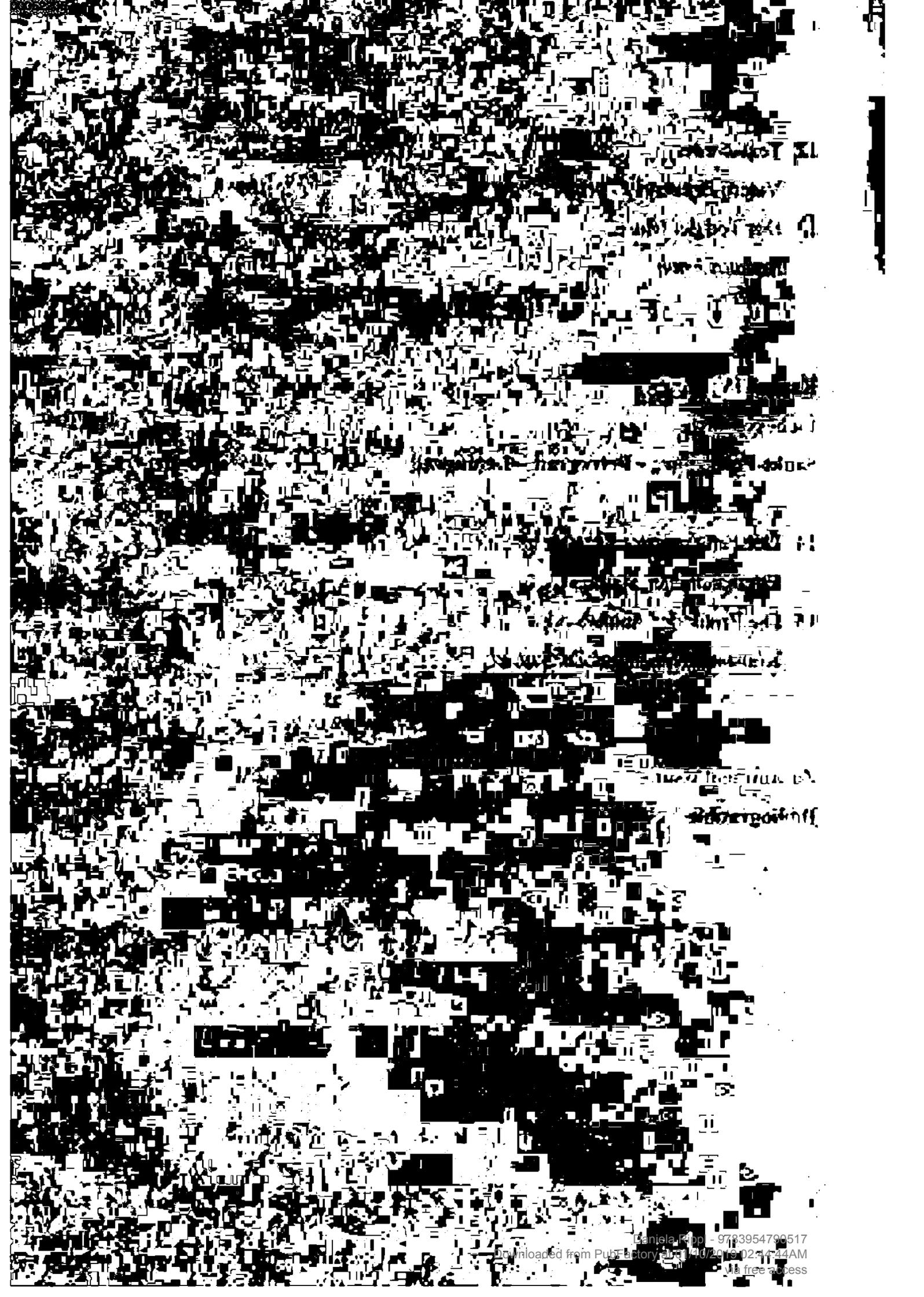
7. Ein theurgischer Zeugungsakt:
Andrej Belyjs Silberne Taube 116
8. Idealisierte und/oder perhorreszierte
 Weibs-Bilder:
Aleksandr Bloks Kult der Schönen Dame 140
9. Ver-/Entstellung der Frau:
Ljubov' Dmitrievnas Wahrheit und Dichtung 155

Kapitel III:

Höfische Liebesspiele - Tödliche Inszenierungen 161

10. Mimesis und Mimikry:
Das symbolistische žiznetvorčestvo 166
11. Eine Tragikomödie der Heterosexualität:
Die symbolistische ménage-à-trois 171

12. Text-à-trois:	
Valerij Brjusovs <i>Feuriger Engel</i>	189
13. Der Tod der Muse:	
<i>Renatas Ende</i>	199
Kapitel IV:	
Liebesverluste	
Sankt-Petersburg - Petrograd – Leningrad	205
14. <i>Der Petersburger Text:</i>	
Ein männlicher Stadttex	206
15. Die Erotik der Autor-Stadt:	
Konstantin Vaginovs <i>Ziegenlied</i>	211
Zusammenfassung	231
Bibliographie	235



Vorwort

Nachdem der russische Präsident Michail Gorbatschov die Ära *Perestrojka und Glasnost* eingeleitet und damit auch wieder die Archive zugänglich gemacht hatte, konnten endlich jene Texte wieder gedruckt werden, die als kulturelles Erbe der Öffentlichkeit solange vorenthalten worden waren, wie z.B. die Texte der russischen Religionsphilosophen und Symbolisten, um die es in der vorliegenden Arbeit geht. Zum ersten Mal nach fast sieben Jahrzehnten konnten die Russen in ihren Buchhandlungen wieder Bücher von Vladimir Solov'ev, Vassilij Rozanov, Nikolaj Berdjajev, Dmitrij Merežkovskij, Zinaida Gippius' - um nur ein paar Namen zu nennen - kaufen. Heute, nach dem Zerfall der Sowjetunion, erfreuen sich diese Texte einer unerwarteten Aktualität, werden doch darin bereits Voraussetzungen zur Reformierung des russischen Staates diskutiert, die auf Konzepten einer neuen Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik aufbauen.¹

Ein paar Jahre vor Gorbatschovs Zeit gab es schon einmal den Versuch, die Gedanken der Religionsphilosophen neu zu beleben. Damals, im Jahre 1980 beriefen sich die christlich orientierten Feministinnen Rußlands in ihren Reformierungsbestrebungen auf diese zensierte Tradition innerhalb der russischen Kultur.² Dementsprechend formulierten sie ihre "messianische Aufgabe" in der

1 Ein einschlagiges Beispiel dafür ist die Publikation des Buches *Russkaj eros ili filosofija ljubvi v Rossii (Der russische Eros oder die Philosophie der Liebe in Rußland)*, hg. von V.P. Šestakov, Moskva 1991.

2 Gemeint sind die Almanache *Zenščina i Rossija (Die Frau und Rußland)*, *Rossijanka* und *Marja*. Sie gehören zu den ersten Texten einer feministischen Opposition, die in der Sowjetunion im Herbst 1979 im *Selbstverlag* erschienen sind. Diese Texte gelangten über Umwege nach England, deren Übersetzung ins Englische führte wiederum zur deutschen Ausgabe Vgl. *Frauenoffensive. Die Frau und Rußland*, München 1980. Die der feministischen Opposition angehörigen Frauen Mamonova,

Rechristianisierung Rußlands, um das Land von der totalitären Ideologie zu «erlösen» und damit auch die russische Geschichte "wiederzugebären": "Die Frauen Rußlands haben gleichzeitig die Mission, den Menschen zu sich selbst zurückzubringen, der Gewalt die Liebe entgegenzusetzen, die Macht des kalten, seelenlosen technokratischen Denkens zu Fall zu bringen, sich des Herzens und des Geistes zuzuwenden."³ Indem sie den kulturellen Lebenszusammenhang des totalitären Regimes offenbarte, prangerte die feministische Kritik den Verfall von Ehe und Familie und die daraus resultierende Vereinzelung beider Geschlechter an. Schwerpunkt ihrer Kritik bildet der dem Alltagsempfinden zugrundegelegte Verlust von "weiblichen Frauen" und "männlichen Männern". Der Verlust von "weiblichen Frauen" wird in der generellen Identitätslosigkeit der Frau innerhalb des Patriarchats gesehen, dessen phallokratische Auswüchse das "Weibliche" unterdrückt: "Indem sie vor sich selbst davonläuft, irrt sie in den Ecken einer ihr fremden Kultur herum, denn die Werte bleiben am Mann ausgerichtet. Die Frau wird von der Gesellschaft gezwungen, sich selbst ebenfalls danach einzuschätzen, wie ähnlich sie dem Mann geworden ist."⁴ Die "Verweiblichung des Mannes" hingegen wird von der feministischen Kritik einerseits als Resultat einer spezifischen Form des "Mutterns" interpretiert, andererseits als Folge der administrativen und ideologischen Unterdrückung, die den "männlichen" Unternehmungsgeist hemme.⁵

Malachovskaja, Čičenko, Gončeva und Vosnesenskaja mußten zwischen 1980 und 1981 die Sowjetunion verlassen

3 *Frauenoffensive Die Frau und Rußland*, 1980, op.cit., S. 176.

4 Ebd., S. 41 ff.

5 Vgl. Nancy Chodorow: *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley 1978. Die russischen Feministinnen berufen sich zwar nicht auf die Autorin, aber das, was sie ausführen, entspricht dem von ihr geprägten Terminus „Muttern“. Unter diesem Phänomen versteht Chodorow eine unmaßige und hysterische Sinnlichkeit in der Erziehung, die dem Kind schadet

Aus der besprochenen Lektüre lassen sich zwei Aspekte ableiten, die für die Frage der Geschlechter-Differenz innerhalb der russischen Kultur paradigmatisch zu sein scheinen: 1. das *Ewig-Weibische* (*večno bab'e*) des russischen Charakters und 2. die *Idee des Heiligen Rußlands* (*svjataja rus'*) verbunden wird.⁶ Diese Idee begreift die nationale Identität als "messianische" und äußert sich immer wieder zyklisch in Versuchen der kollektiven religiösen und historischen Rettung und geistigen Wiedergeburt Rußlands. Nach Foucault könnten diese Versuche der Rettung und Wiedergeburt am Ende des letzten Jahrhunderts und nach dem Zerfall des Sowjetregimes als "Krankheiten" des nationalen Selbstbewußtseins bezeichnet werden, die in den "Krankheiten der (russischen) Macht" begründet liegen und in letzter Konsequenz für die "Krankheiten des Körpers"⁷ verantwortlich sind. Am Anfang dieses Jahrhunderts verstanden die Religionsphilosophen das "dritte Geschlecht" als Überwindung des nationalen Dilemmas, heute begreift man es als seine Ursache. Damit wird die politische Technologie des Körpers und der geschichtliche Prozeß als dessen Selbstenteignung deutlich: Am Ende stand als Resultat des totalitären Regimes der geschlechtslose *homo sovieticus*.

Die Frage nach der Rettung und Wiedergeburt Rußlands, wie sie um die Jahrhundertwende formuliert wurde und heute erneut gefordert wird, ist deswegen auch, wie Luce Irigaray es formulierte, als eine Frage der Geschlechter-Differenz zu denken: "Jede Epoche hat Heidegger zufolge, eine Sache zu 'bedenken'. Nur eine. Die sexuelle Differenz ist wahrscheinlich diejenige unserer Zeit. Diejenige, die uns, wäre sie gedacht, die Rettung bringen würde? Damit das Werk der sexuellen Differenz Wirklichkeit werden kann, ist in der Tat eine

6 Nikolaj Berdjajev: *Russkaj eros ili filosofija ljubvi v Rossii*, 1991, op.cit., S. 6

7 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/Main 1976

Umwälzung des Denkens und der Ethik notwendig. Alles in der Beziehung zwischen Subjekt und Diskurs, Subjekt und Welt, Subjekt und Kosmischem, zwischen Mikro- und Makrokosmos muß neu gedacht werden. Alles, und als erstes das Faktum, daß das Subjekt sich immer männlich bestimmt hat, auch wenn es vorgab, universell oder neutral zu sein: der Mensch."⁸ In Anlehnung an dieses Zitat schlage ich vor, die Texte, die Gegenstand dieser Arbeit bilden, als Beiträge zu einer neuen Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik zu lesen, die die Grundlage für eine neue Lebensform bildeten.

⁸ Luce Irigaray: *Éthique de la différence sexuelle*, Paris 1984. Zit. nach *Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt/Main 1991, S. 12.

Einleitung

1. Lebensschöpfung oder die Vor-Schrift des Textes: Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik in der russischen Moderne

Arbeiten heißt, anderes zu denken, als
das, was man vorher dachte.

Michel Foucault ⁹

Žiznetvorčestvo, Lebensschöpfung, so heißt das Programm des russischen Religionssymbolismus¹⁰, einer literarischen Weltanschauung, die im Zeitalter der ersten Revolution, der Februarrevolution im Jahre 1905, Rußland durch ein neues religiöses Bewußtsein, eine "neue innere Kirche"¹¹ zur Rettung und Wiedergeburt verhelfen wollte.

⁹ Michel Foucault *Eine Geschichte der Wahrheit*, München 1987, S. 6

¹⁰ Nach der typologischen Periodisierung der russischen Moderne von A. A. Hansen-Löve werden drei Phasen des Symbolismus unterschieden. 1 S I = die diabolische Phase des Früh-symbolismus der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts (auch bezeichnet als "Dekadenz"), gegliedert in die beiden "Programme" des Ästhetismus und Panästhetismus. 2 S II = der mythopoetische Symbolismus der ersten Jahre nach 1900, 3 S III = der grotesk-karnevaleske Symbolismus nach 1906. Vgl. A. A. Hansen-Löve: *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Wien 1989. Dieser Typologie entsprechend gehört der Religionssymbolismus der zweiten Phase an, da es sich bei der Motivbildung aber jeweils um Transformationen der vorhergehenden Phase handelt. werden im Verlauf der Dissertation auch Motive aus den anderen Phasen besprochen

¹¹ Vgl. in diesem Zusammenhang N.A. Berdjajev *Samopoznanie*, Paris 1949 und N. Zernov *The Russian Religious Renaissance of the Twentieth Century*, New York 1963

Die Repräsentanten dieser literarischen Weltanschauung verstanden ihre Texte als Medium für die Enthüllung einer geistigen Wahrheit, die den uneingeweihten Leser mit mystischer Intuition und metaphysischem Einblick erfüllen sollte. Davon leiteten sie eine neues Verhalten und "eine neue Lebensart"¹² ab, die als Grundlage für ein neues gesamtgesellschaftliches Bewußtsein und damit auch für eine neue Gesellschaft angesehen wurde: Eine literarische Weltanschauung, die als gnostische Kunstreligion bzw. Religionskunst mystische und metaphysische Konzepte für die Realisierung einer Heilsvorstellung und letztendlich einer politischen Utopie einsetzte, um ein wiedergeborenes Rußland, einen neuen Staat zu erschaffen.

"Sinnbild des neuen Zeitalters" war der deutsche Philosoph Friedrich Nietzsche, in dessen Schatten sich die Symbolisten ausnahmslos bewegten. Von ihm übernahmen sie das geistige Fundament, mit dem sie das menschliche Verhalten und den Alltag neu zu bestimmen suchten: der Übermensch. Er trat an die Stelle des alten Gottes.¹³ Die Lebensschöpfung, das *žiznetvorčestvo*, ist im Kontext des Nietzsche-Kultes und der *Gottsuche (bogoizkatel'stvo)* im fin-de-siècle Rußlands als Gegenbewegung zu Materialismus, Positivismus, Rationalismus, Utilitarismus etc. entstanden. Es resultierte, wie die Textanalysen zeigen werden, in einer spezifischen Semiotik des Verhaltens, die auf der Ästhetisierung bzw. Theatralisierung des Lebens als Kunst (und umgekehrt) basierte.¹⁴ Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das ästhetische Problem der Be-

12 Alexander Etkind *Fros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*, Leipzig 1996, S. 54 "Eingeweihte pflegten zu sagen, es handle sich am ehesten um eine neue Lebensart "

13 Ebd. S. 52 Vgl. auch Maria Deppermann "Nietzsche in Rußland", in *Nietzsche Studien*, Bd 21, 1992, S. 211-252.

14 Irina Paperns Studie *Chernyshevsky and the Age of Realism. A Study in the Semiotics of Behavior*, Stanford 1988 hat dieses Problem an Černyševskij und seinem Werk untersucht

ziehung zwischen Kunst und Leben - der innerste Kern des symbolistischen *žiznetvorčestvo* - unter der Perspektive der Geschlechter-Differenz zu untersuchen. Gerade die Suche nach neuen Lebensformen war begleitet von kontroversen Diskussionen über Sexualität, "ein politischer Gegenstand im späten imperialistischen Rußland."¹⁵ Es wurde an Konzepten gearbeitet, die das Verhältnis von Mann und Frau, Ehe und Familie neu formulieren und damit auch das sexuelle Verhalten im weitesten Sinne regulieren sollten.

Wie Foucault dargelegt hat, konstituieren sexuelle Kategorien und Normen sowohl ein System von Machtbeziehungen, die den sozialen Körper konfigurieren, als auch eine Denkweise über Macht und ihre Weise, diese durch das Medium des Körpers selbst zu organisieren. Foucault argumentiert, daß in dem Übergang von alten traditionellen Regimen zur kapitalistischen Gesellschaft die Regulierungs- und Straffunktionen des absoluten Staates in die Hände von Ärzten, Kriminologen, Pädagogen und Juristen übergehen. Auf diese Weise werden Macht und Persönlichkeit transformiert und mit ihnen der Gebrauch und die Bedeutungen von Sexualität.¹⁶ Ein ähnlicher Übergangsprozeß, wenn auch viel langsamer, vollzog sich im Rußland der Jahrhundertwende.¹⁷ Zugang zu politischer Macht zu bekommen wie überhaupt politisch etwas zu verändern, war unter dem zaristischen Regime äußerst schwierig. Urbanisierung und Industrialisierung wichen von der westlichen Erfahrung in vielerlei Hinsicht ab,

15 Laura Engelstein. *The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, Princeton 1992, S. 1

16 Michel Foucault. *Histoire de la sexualité. 1: La volonté de savoir*, Paris 1976 Zusammengefaßt nach der deutschen Übersetzung *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/Main 1991.

17 Daher sind Foucaults Thesen, wie Engelstein richtig behauptet, nur bedingt applizierbar, denn der Kontext war in Rußland ein anderer. Vgl. Engelstein, 1992, op cit., S. 3

genauso wie kulturelle Entwicklungen: "Rußland produzierte seine eigene Version westlicher Tradition, auf sexuellem, wie auf allen anderen kulturellen Gebieten."¹⁸

Einer der eigenwilligsten und umstrittensten Denker dieser Zeit war der Publizist und Religionsphilosoph Vasilij Rozanov (1856-1919), der sich selbst als Nachfolger Dostoevskijs betrachtete und von seinen Zeitgenossen mit Nietzsche verglichen wurde.¹⁹ Ähnlich wie Freud in Westeuropa untersuchte Rozanov die Beziehung der Kultur zur Sexualität.²⁰ Er verherrlichte den Geschlechtsakt als Moment der Aneignung von Weisheit und brach damit die strikte Tabuisierung der Sexualität in der russischen Kultur auf. Offen schrieb Rozanov darüber, wie sich Mann und Frau am besten sexuell verhalten sollten.²¹ In seiner fundamentalen Kritik an der orthodoxen Ausübung des Christentums machte er die Russisch-Orthodoxe Kirche verantwortlich für überholte Familienstrukturen, die noch immer auf dem mittelalterlichen *domostroj*

18 Engelstein, 1992, op.cit., S. 3.

19 Ebd. das Kapitel zu Rozanov "Sex and the Anti-Semite Vasilij Rozanov's Patriarchal Eroticism", S. 299-334, S. 303. Engelstein analysiert Rozanovs antisemitisches Denken in Bezug auf Sexualität. Sie zeigt, daß Rozanov im Unterschied zu Weininger, dessen *Geschlecht und Charakter* in Rußland genauso populär war wie Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, die jüdische Kultur nicht als weiblich und deswegen als verachtenswert betrachtete, sondern im Gegenteil ihre sexuelle Potenz und phallische Orientierung hervorhob und die "Männlichkeit des Alten Testaments" der "Verweiblichung des Christentums" vorzog.

20 Alexander Etkind, 1996, op.cit., S. 58. "Rozanov stand Freud in vielem nahe, was die Beziehungen von Sexualität und Kultur angingen, die beide als primär betrachteten. Auch über deren Wechselseitigkeit waren sie sich einig: Je mehr ein Mensch sich sexuell verwirklicht, desto weniger Energien bleiben ihm für anderweitige Verrichtungen, umgekehrt waren die Kulturhelden aller Zeiten und Völker Menschen mit eigenwilligem, oftmals schwach ausgeprägtem Sexualleben [...] Der positive, kulturstiftende Sinn sexueller Tabus, der für den strengen, verschlossenen Freud so sehr von Bedeutung war, mußte Rozanov [...] zutiefst fremd bleiben."

21 Nachdem der Text *Uedinennoe (Solitaria)* veröffentlicht war, erhielt Rozanov Arrest. Man beschuldigte ihn der Pornographie. Vgl. Andrej Sinjavskij *Opavšie hst'ja Rozanova (Rozanovs Verwehte Blätter)*, Paris 1982, S. 29.

basierten und damit einem sexuellen Puritanismus folgten.²² Rozanov rehabilitierte das "Geschlecht" (er gebrauchte das Wort Sexualität nicht), indem er es von der Sünde entkoppelte.²³ Für ihn war das "Geschlecht" ohne Sünde, weil es so von Gott ausgedacht war. Deswegen formulierte Rozanov das "Geschlecht" als "göttlichen Ort des Menschen."²⁴ In den Aufsätzen *Semejnij vopros v Rossij (Die Familienfrage in Rußland)* von 1903 und *V mire nejasnogo i nerešennogo (In der Welt des Unklaren und Unentschiedenen)* von 1904 entwickelte Rozanov eine neue „Physiologie der Ehe“²⁵: "Er regt an, Neuvermählte die ersten Wochen bis zum Eintritt der Schwangerschaft in der Kirche, vielleicht in einem Seitenbau, verleben zu lassen, möglichst aber in einem Gotteshaus des Südens, das mit seiner Kuppel nicht den Himmel metaphorisch abbildet, sondern ihn metonymisch ebenso zu den Sternen öffnet wie den Boden zu Pflanzen. Sein Vorschlag, die körperliche Vermählung im Kontakt zu Gott und Schöpfung am selben Ort zu feiern wie die geistliche, in der Kirche einen "Ehe-Palast" zu errichten, erntete Entrüstung sogar in den Religiös-Philosophischen Versammlungen. Dabei ging es Rozanov darum, die Alltagskultur mit der Religion, mit der Bindung zu Gott zu versöhnen."²⁶

22 *Domostroj*, ein altrussisches Hausbuch aus dem 16. Jahrhundert, ist ein einzigartiges Denkmal des patriarchalischen Sitten- und Moralkodex' der altrussischen Familie. Aus der Perspektive eines mit grenzenloser Macht ausgestatteten Hausvaters wird das erwünschte Verhalten der Familienangehörigen und Bediensteten geschildert. Es unterweist den Mann, wie er sich als gottesfürchtiger Christ zu verhalten hat und wie er dieses Verhalten an sein "Weib" weiterzutragen hat. "Der Mann lehre sein Weib, wie sie Gott zu Gefallen und ihrem Manne zu Willen sei, wie sie das Haus und alles Wirtschaftsgerat in guter Ordnung halte und jegliche Arbeit zu verrichten wisse, wie sie die Dienerschaft unterweise und was sie selbst tue." Zit. nach der Übersetzung von Klaus Müller, *Altrussisches Hausbuch*, Darmstadt 1989, S. 7.

23 Alexander Etkind, 1996, op.cit. S. 55.

24 Andrej Sinjavskij, 1982, op.cit., S. 33/34.

25 Der Grund für Rozanovs intensive Auseinandersetzung lag wohl in seiner ersten unglücklichen Ehe mit der ehemaligen Geliebten Dostoevskijs, von der er sich nicht scheiden lassen konnte, weil sie nicht in die Scheidung einwilligte. Vgl. Sinjavskij, 1982, op.cit., S. 27.

26 Rainer Grübel: "Prekäre Gänge zwischen Leben, Kunst und Religion: Vasilij Rozanovs religiöse,

Rozanov sah in einer neuen „Physiologie der Ehe“ die Voraussetzung für einen besseren Staat. Im Gegensatz zur kirchlich verordneten Keuschheit und Ehelosigkeit war er der Meinung, eine glückliche Ehe könne sexuellen Perversionen vorbeugen. Konträr dazu entwickelte er in seiner Streitschrift *Ljudi lunnogo sveta (Mondlichtmenschen)* einen androgynen, Männliches und Weibliches in sich vereinigenden Menschen und verteidigt die homosexuelle Liebe.²⁷ Zusammenfassend kann man sagen, Rozanov hat in den unterschiedlichen Formen der sexuellen Liebe den Schlüssel zu Kultur und Literatur generell gesehen. Davon leitete er u.a. Lermontovs Dämonismus ab, Gogol's infernale Welt (alle schönen Frauen sind Hexen) oder Tol'stojs Darstellung der Liebe als absolutes Leid.²⁸

Im Gegensatz zu Rozanovs Verherrlichung der Sexualität, die an die Verherrlichung der Familie gebunden war, äußerte sich Vladimir Solov'evs (1853-1900) religionsphilosophische Vorstellung von der geschlechtlichen Liebe als mystische Verschmelzung mit der Sophia. Dabei verband er die uralte gnostisch-mystische Idee einer weiblichen göttlichen Hypostase mit der apokalyptischen Vorstellung von einem "Dritten Reich" des Geistes, in dem die Geschlechter-Differenz wie alle kulturellen und existentiellen Polaritäten und Widersprüche in der *All-Einheit* verschmolzen sind. In seinen *Vorlesungen über das Gottmenschentum*²⁹ formuliert der Religionsphilosoph als utopischen Ent-

soziale und literarische Häresie", in *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien 1996, S. 103-146, S. 125

27 Vasilij Rozanov. *Ljudi lunnogo sveta. Metafizika christianstva (Menschen des Mondlichtes. Eine Metaphysik des Christentums)*, Sankt-Peterburg 1911

28 Vgl. Šestakovs Einführung zu *Russkij eros ili filosofija ljubvi v Rossii*, Moskau 1991, S. 9.

29 Vladimir Solov'ev "Čtenija o Bogočlovečestve", in *Sobranie Sočinenij III-IV* [Sankt-Peterburg 1873-1905], Nachdruck Brussel 1966, S. 3-163.

wurf eines neuen Menschentyps und einer neuen Gesellschaft den *Gottmenschen (hogočelovek)*, der sowohl den Logos des Vaters als auch das Materielle der Sophia in sich vereinigt, dessen Androgynität folglich den ausweglosen Kampf der Geschlechter, wie ihn Nietzsche postulierte, beenden sollte. Dabei sollte in letzter Konsequenz die Zerrissenheit des Christentums in der vollständigen Harmonie von West- und Ostkirche transzendiert werden:

V božestvennom organizme Christa dejstvujuščee edinjaščee načalo vyrazajuščee soboju edinstvo bezuslovno-suščego, očevidno est' Slovo ili Logos.

Edinstvo vtorogo vida, edinstvo proizvedennoe, v christianskoj teozofii nosit' nazvanie Sofii [.] Sofija est' telo Božie, materija Božestva, proniknutaja načalom božestvennogo edinstva Osuščestvljajuščij v sebe ili nosjaščij éto edinstvo Christos, kak cel'nyj nastojaščij božestvennyj organizm - universal'nyj i individual'nyj vmeste - est' i Logos i Sofija [.] Govorit' o Sofij, kak o suščestvennom élemente Božestva, ne značit', s christianskoj točki zrenija, vvodit' novych bogov. Mysl' o Sofii vseгда byla v christianstve, bolee togo - ona byla ešče do christianstva.³⁰

Das einheitsstiftende Wirkprinzip im gottlichen Organismus Christi, das Prinzip, welches die Einheit des absolut Seienden zum Ausdruck bringt, ist offenbar das Wort oder der Logos

Die Einheit der zweiten Art, die hervorgebrachte Einheit, trägt in der christlichen Theosophie den Namen Sophia [.] Die Sophia ist der Leib Gottes, ist die vom Prinzip der gottlichen Einheit durchdrungene Materie der Gottheit. Christus, der diese Einheit in sich trägt und sie verwirklicht, ist als ganzheitlich-göttlicher Organismus - universal und individuell zugleich -, sowohl Logos als auch Sophia [. . .] Von der Sophia als wesenhaftem Element der Gottheit zu sprechen, heißt vom christlichen Standpunkt aus nicht, neue Gotter einzuführen. Den Sophiagedanken hat es im Christentum immer gegeben, mehr noch - es gab ihn bereits vor dem Christentum.³¹

Solov'evs Nachfolger ist der Religionsphilosoph Nikolaj Berdjajev. Er knüpft an dessen Theorie zur Geschlechtsliebe an und entwickelt daraus seine Schrift zur *Metaphysik des Geschlechts und der Liebe*.³² Berdjajev

30 Ebd. S. 115.

31 Wladimir Solowjow: "Vorlesungen über das Gottmenschentum", Gesammelte Werke Band I, München 1978, S. 670.

32 Nikolaj Berdjajev: *Metafizika pola i ljubvi*, in *Pereval*, 1907, Nr. 5, S. 7-16 und Nr. 6, S. 24-36.

vertrat die Meinung, die Grundlage einer jeden Religion sei das Geschlecht: „Nastoljaščaja religija, mističeskaja žizn' vseгда orgiastična, a orgiazm, mogućaja sila žizni, svjazan s polovoj poljarnost'ju. Polovaja poljarnost' est' osnovnoj zakon žizni i možet byt' osnova mira.“ („Die echte Religion, das mystische Leben ist immer orgiastisch. Der Orgasmus ist eine mächtige Gewalt des Lebens, die mit der geschlechtlichen Polarität verknüpft ist. Die geschlechtliche Polarität ist das grundlegendste Gesetz des Lebens und vielleicht sogar die Grundlage der Welt.“)³³

Leitmotive seines weiteren Schaffens sind zwei Themen, die Berdjaev im *Sinn der Kunst (smysl tvorčestva)* von 1916 ausarbeitet: 1. Die erotische Energie stellt eine ewige Quelle der Kunst dar (deswegen kann man die Kunst nicht ohne die Eigenarten der Liebe verstehen) und 2. die Erotik ist mit der Schönheit verbunden, deswegen bezeichnet der Eros die Suche und den Weg zum Schönen.³⁴ An dem Werk Dostoevskijs arbeitet Berdjaev seine "Überlegungen über den Eros" weiter aus. In dem Buch *Die Weltanschauung Dostoevskijs (mirosozercanie Dostoevskogo)* von 1923 unterscheidet er zwei Liebeskonzeptionen, die die Poetik des Autors bestimmen und damit auf ihre Weise auch den russischen Charakter erklären: Dostoevskijs Helden lieben entweder aus Wollust oder aus Mitleid. Aber besonders detailliert beschreibe Dostoevskij die Liebe aus Wollust, die immer zur Zerstörung des Menschen führe.

Neben Berdjaev haben Lev Karsavin, Boris Vyšeslavcev und Dmitrij Merežkovskij über Dostoevskijs Liebeskonzeption geschrieben. Karsavin nennt Fedor Pavlovič Karamazov "einen Ideologen der Liebe".³⁵ In seinen *Peters-*

33 Berdjaev in einem Brief an seine zukünftige Frau Zit nach *Russkaj erot ili filosofii ljubvi v Rossii*, 1991, op cit., S 11

34 Ebd S. 11.

35 Lev Karsavin "Fedor Pavlovic Karamazov kak ideolog ljubvi", in: *Načalo*, Petrograd 1921.

burger Nächten begründet er eine Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik, die auf einer dialektischen Vorstellung, der "Zweieinheit der Liebe" aufbaut und Geist und Körper, Verstand und Gefühl, Männlichkeit und Weiblichkeit vereinigt.³⁶ Ausgehend von Solov'evs und Berdjajevs Gedanken zur Sexualität und zur Philosophie der Liebe entwirft Vyšeslavcev seine *Ethik des verwandelten Eros* (1931), in der er, der Tradition des christlichen Platonismus verbunden, neueste psychologische und psychoanalytische Erkenntnisse diskutiert.³⁷ Hauptbestandteil dieser Geschlechter-Ethik ist Vyšeslavcevs Polemik mit der Psychoanalyse Freuds. Vyšeslavcev billigt Freud zu, er habe zwar unbewußte sexuelle Instinkte in Kunst und Religion aufgedeckt, ihren wahren Sinn jedoch nicht aufgedeckt, weil sein Ideensystem Sublimierungsmechanismen überhaupt außer acht läßt. In seinem Aufsatz *Dostoevskij über die Liebe und Unsterblichkeit* zeigt er die Parallele zur Geschlechter-Ethik Solov'evs und zur Literatur des *Silbernen Zeitalters* im allgemeinen auf.³⁸

Im sechsten Kapitel von *Die Religion Tol'stojs und Dostoevskijs* beschreibt Dmitrij Merežkovskij in der Gegenüberstellung von Tol'stojs *Anna Karenina* und Dostoevskijs *Jüngling* zwei Liebeskonzeptionen, die als paradigmatisch für das *Silberne Zeitalter* anzusehen sind: die Heiligsprechung und die Dämonisierung der Liebe.³⁹ Auf jeden Fall wird an diesen Untersuchungen deutlich, daß Dostoevskijs Einfluß auf die Texte der Symbolisten von entscheidender Bedeutung war. Aus Solov'evs Androgyniekonzept, einer geistigen Körperlichkeit und der „Gottmenschlichkeit“ der Liebe entwickelt Zinaida Gippius in ihren theoretischen Schriften *Kritik der Liebe* (1900), *Verliebtheit*

36 Ders. *Noctes Petropolitanae*, Petrograd 1922.

37 Boris Vyšeslavcev: *Ėtika preobražennogo ěrosa*, Paris 1931.

38 Ders. "Dostoevskij o ljubvi i bessmertii", in: *Sovremennye zapiski*, Paris 1932. S. 208-304

39 Dmitrij Merežkovskij. *Religija Tol'stogo i Dostoevskogo*, Sankt-Peterburg 1903. S. 453-474

(1908), *Über die Liebe* (1925), *Züge der Liebe* (1928) und *Arithmetik der Liebe* (1931) eine Metaphysik der Liebe, «Eros Pontifex».

Generell kann man in der russischen Religionsphilosophie des fin-de-siècle zwei entgegengesetzte Liebeskonzeptionen unterscheiden. Die erste geht von Solov'ev aus, die zweite von Pavel Florenskij. Diese wird von Ivan Il'in und Sergej Bulgakov weiterentwickelt. Während Solov'ev und seine Nachfolger im Geiste des Platonismus stehen, orientieren sich Florenskij und seine Nachfolger auf die mittelalterliche Charitas und der damit verbundenen christlichen Ethik von Ehe und Familie. Florenskij betrachtet die Liebe als Träger einer metaphysischen Wahrheit, die zu Gott führt. Auf diese Weise ist die Liebe kein individueller, persönlicher Akt, sondern eher ein Geburtsprozeß, ein Prozeß der Verschmelzung aller Liebenden mit dem göttlichen Wesen.⁴⁰ Sergej Bulgakov bezeichnet das Geschlecht als den Anfang der Sünde im Menschen. In *Svet nevečernij* von 1917 kritisiert er Solov'ev als "Ideologen eines dritten Geschlechts" und als "geistigen Don Juan", der die Sexualität nicht besiegt, sondern sie in seiner Propagierung des Eros ästhetisiert.⁴¹ Auch der persönliche, intime Charakter, den Solov'ev seiner Lehre über die Sophia verleiht - die Idealisierung des *Ewig Weiblichen* - kritisiert Bulgakov wegen seiner doppeldeutigen Ausrichtung auf Himmel und Erde.⁴² Die Idealisierung der Frau in der hermetischen Tradition Rußlands (in den unterschiedlichen Sekten)⁴³ und

40 Pavel Florenskij *Stolp i utverždenie istiny*, Moskva 1914

41 Sergej Bulgakov *Svet Nevečernij. Sozercanija i umozrenija*, Moskva 1917, S. 295-305.

42 Diese gab der Schriftstellerin Anna Šmidt den Anlaß, sich als Solov'evs ewige Freundin auszugeben. Vgl. ders. "Vladimir Solov'ev i Anna Šmidt", in *Tichie dumy*, Moskva 1918, S. 94-98.

43 Vgl. in diesem Zusammenhang Aage A. Hansen-Love "Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne", in *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien 1996, S. 171-294.

der Romantik (etwa bei Gogol)⁴⁴, die Überkompensation des idealisierten Weiblichen beim jungen Dostoevskij (in dessen Bruder-Schwester-Ideal) und seine vielschichtige Gynaikophobie der späteren Jahre⁴⁵, Nietzsches Dionysos-Kult, sowie Solov'evs Sophiologie als weibliches Weltprinzip sind für die Auseinandersetzung mit den Texten der Religionssymbolisten von entscheidender Bedeutung. Vjaceslav Ivanov machte aus Nietzsches Dionysos-Kult eine Art Privatreligion.⁴⁶ Dmitrij Merežkovskij (1865-1941) und seine Frau Zinaida Gippius' (1869-1945) entwickelten die "Religion des Dritten Testaments" als metaphysische Lehre der *All-Einheit*.⁴⁷ Aleksandr Blok (1880-1921) und Andrej Belyj (1880-1934) konzentrierten sich auf die Idee der persönlichen Inkarnation der Sophia.⁴⁸ Alle diese Einflüsse werden in den einzelnen Textanalysen konkret besprochen, denn sie bereiten im Ansatz jene "ideale Voraussetzung" der kollektiven Ungespaltenheit zwischen den Geschlechtern

44 Wie Hansen-Löve dargelegt hat, basiert Gogol's Idealisierung des Weiblichen auf seiner Beschäftigung mit der deutschen Ästhetik (im Geiste Winckelmanns), der erotisch-mystischen Minne der Himmelskönigin des katholischen Mittelalters und der ostkirchlichen Sophiologie und schlägt sich nieder in einem erhabenen und idealen Frauenbild, das mit der Kunst gleichzusetzen ist. Die Schönheit der Frau wird dabei selbst zum feminisierten Kunst-Schönen. Gleichzeitig wird die Angst vor dem Nichts in ein perhorresziertes Weibsbild umgeleitet. Vgl. Aage A. Hansen-Löve: "Gogol. Zur Poetik der Null- und Leerstelle", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 39, Wien 1997, S. 183-303, S. 212, sowie Natascha Drubek-Meyer: *Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Fiktion*, (im Druck).

45 Vgl. Aage A. Hansen-Löve "Der Diskurs der Konfession", in: *Fjodor Dostoevskij. Der Jungling*, München 1988, S. 874-911.

46 Vgl. Alexander Etkind, 1996, op. cit., den Abschnitt "Die Religion des Dionysos", S. 62-68.

47 Vgl. Temura Pachmuss *Zinaida Hippus. An Intellectual Profile*, Carbondale etc. 1971, S. 103-166.

48 Zum Verhältnis der Sophiologie und dem Dialektischen Materialismus siehe Boris Groys: "Weisheit als weibliches Weltprinzip. Die russische Sophiologie des Wladimir Solowjew", in: *Weisheit*, hg. von Aleida Assmann, München 1990, S. 345-355, S. 353. Groys weist daraufhin, daß die Parallelität der Sophiologie und des Dialektischen Materialismus durch ihren gemeinsamen Ursprung in der Philosophie des deutschen Idealismus erklärt werden kann. Zu dem Einfluß der Sophiologie auf die Literaturtheorie Bachtins siehe Rainer Grübels Vorwort zu Michail Bachtin *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt 1979, S. 70ff und Hansen-Löve, 1996, op. cit., S. 196.

vor, die von den Symbolisten als "Drittes Geschlecht" gepriesen wurde und das zum Künstlergeschlecht *par excellence* avancierte.

2. Rekonstruktion der religionssymbolistischen Genealogie:

Methodischer Aufbau und Kapitelübersicht

Die vorliegende Dissertation gliedert sich in vier Kapitel. Sie untersucht Texte von 1898 bis 1927, konzentriert sich aber auf das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts. Diese Einteilung scheint eine evolutionäre Dimensionierung der Konzeptionen des Symbolismus nahelegen, ist aber nicht beabsichtigt. Vielmehr geht es um die Rekonstruktion dieser spezifischen Genealogie, deren Problematik auch in theoretischer Hinsicht aufgezeigt werden soll. Im ersten Kapitel werden am Beispiel von Vladimir Solov'evs *Sinn der Liebe*, Zinaida Gippius' *Metaphysik der Liebe* und Lydia Zinov'eva-Annibals Vorstellung der lesbischen Liebe Konzeptionen des *Silbernen Zeitalters*⁴⁹ vorgestellt, die auf einer gnostischen Kunstreligion basieren und eine keusche Wollust "vor-schreiben", die die Fortpflanzung ausschließt. Die Texte dieser Zeit sind generell unter der Prämisse von Literatur als "Religionsersatz" bzw. "Ersatzreligion" zu verstehen. Sie übernehmen religiöse Funktion, das heißt, sie bieten ein soteriologisches Modell an, ein Erlösungsmodell als Alternative zum herkömmlichen, das die im modernen Bewußtsein abgespaltenen Traditionen des Religiösen kreativ nutzt: „Aus der Sicht der kirchlich-dogmatischen "O r t h o d o x i e" könnte man zu der

49 Der Beginn des 20. Jahrhunderts wird in der russischen Literatur als *Silbernes Zeitalter* bezeichnet, im Unterschied zum *Goldenen Zeitalter* am Anfang des 19. Jahrhunderts als Bezeichnung der Puškin-Epoche

Auffassung kommen (und dies ist in der religionsphilosophischen Debatte der Jahrhundertwende vielfach geschehen), daß der Symbolismus die Kunst an jene pragmatische Position in der Kultur rückt, wo traditionellerweise die häretischen Religions- und Ideologiesysteme beheimatet waren (also in der Sphäre der Subkultur, der Folklore, der kulturellen Peripherie etc.) Die romantische wie die symbolistische Mythopoesie ersetzt das die religiösen Urbedürfnisse des modernen Menschen nicht mehr befriedigende System kirchlich institutionalisierter Religiosität und den gesamten Komplex des "Glaubens" als eines voluntaristischen Akts durch die Reaktivierung des Mythisch-Mystischen und der ihm eigenen Sub- und Antikultur. Damit soll der dem Bewußtsein und seiner Rationalität antagonistisch entgegenwirkende Willensakt des "Glaubens" ("credo quia absurdum") durch die im Unbewußten wurzelnde *Evidenz*, also das Aufscheinen und "Aufsteigen" des Mythischen ersetzt werden.⁵⁰

Wichtig für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist der Aspekt, daß das literarische Religionssystem der Symbolisten die von der traditionellen Vaterreligion verdrängte, weibliche Seite der Religion reaktivierte. Als Erlösungsmodell gedacht, sollte es die in der Christologie dominant gewordene Fremderlösung durch einen schöpferischen Kunstakt ersetzen, dessen Projektion in männlichen bzw. weiblichen Erlösergestalten personifiziert wurde: „Während im SI der Projektionsakt selbstwertig (also ästhetisch autonom) wird, nimmt er im Religionssymbolismus des SII gleichsam "Fleisch" an bzw. wird in maskulinen oder femininen Erlösergestalten personifiziert. Auffällig ist, daß im SII vor dem Hintergrund der kanonisierten neutestamentarischen Motive der Fremderlösung (durch Jesus Christus) das heterodoxe Modell der Selbster-

⁵⁰ Aage A. Hansen-Löve: *Kunstreligion und Religionskunst* Dieser Text liegt mir als Typoskript vor.

lösung (des Künstlermenschen als Neuer Dionysos) dominiert. Dieses Konzept, das im religiösen Wahn des Automessianismus gipfelt, setzt einerseits die mystisch-hermetische (bzw. nach C.G. Jung alchemistische) Tradition der Selbsterlösung fort und entwickelt andererseits das im dekadenten Frühsymbolismus etablierte Bild des Dichter-Demiurgen, der einer Fremderlösung nicht bedarf.⁵¹

Dem urchristlichen Verständnis entsprechend vereinigten die Symbolisten in ihren Texten die inkarnierte göttliche Sophia mit dem Logos des Vaters. Daraus resultierte eine Verlagerung der Geschlechterzuordnung, die der sektantischen Idee des Transsexualismus entspringt: "Das Herz bzw. die Anima des sich opfernden Mannes erscheint als Braut, die sich mit dem Himmlischen Bräutigam auf mystisch-erotische Weise vereint."⁵² Solov'ev imaginierte eine Vereinigung mit der himmlischen Sophia, seiner *ewigen Freundin*, die männliche Züge trägt, während Zinaida Gippius' sich als Braut Christi dachte, die weibliche Züge trägt. Die Textanalysen zeigen, daß die Liebessemantik beider Schriftsteller durch deren virtuelle Androgynie, d.h. der Verweiblichung des Mannes im Falle Solov'ev bzw. der Vermännlichung der Frau im Falle Gippius bestimmt ist. Im Falle Zinov'eva-Annibals wird einerseits der Problembereich der Homoerotik aufgegriffen, andererseits die Suche nach einem genuin weiblichen Ort in der Literatur. Diese Suche kristallisiert sich innerhalb des ausgewählten Textes gerade durch die Gegenüberstellung von Sophia-Projektion (das Problem des "die Frau schreibenden Mannes") und schreibender Muse heraus.

Im zweiten Kapitel wird das Phänomen der männlichen Hysterie an den *jüngeren Symbolisten* Aleksandr Blok (1880-1921) und Andrej Belyj (1880-1934) untersucht. Bloks Kult der *Schönen Dame* (*Prekrasnaja Dama*) und

51 Aage A. Hansen-Love "Zur psychopoetischen Typologie", in *Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 31*, Wien 1992, S. 195-288, S. 220

seine Dekonstruktion im Mythos der *Unbekannten* (*Neznakomka*) ist ein Beispiel dafür. An ausgewählten Gedichten aus dem lyrischen Zyklus der *Verse von der Schönen Dame* (*Stichi o Prekrasnoj Dame*) von 1901 und 1902 wird deutlich, daß es sich bei der männlichen Hysterie um die Maskerade eines effeminierten Mannes handelt, die paradigmatisch für das symbolistische *žiznevotvorčestvo* ist. Als Gegenstimme dieses Kultes der *Schönen Dame*, der die Festschreibung der Frau im Leben und in der Kunst offenbart, ist ein autobiographischer Text mit dem signifikanten Titel *Dichtung und Wahrheit* zu sehen. Er wurde von Bloks Ehefrau, Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva-Blok, geschrieben und ist Zeugnis für die offenkundige Ver-/Entstellung der Frau und die Stelle der Frau als Entstellung für die symbolistische Theorie.⁵³

Belyjs erster Roman *Serebrjanyj golub'* (*Die Silberne Taube*), der auf ironisch-groteske Weise die Vision einer zweiten Parusie Christi ad absurdum führt und damit rückwirkend die Mythisierung der Häretik innerhalb des Symbolismus ins Lächerliche zieht, offenbart ebenso ein strukturelles Moment der Hysterie. In den Veitstänzen Andrej Belyjs, die die Ekstasik der Sektantentänze widerspiegeln, zeigt sich der hysterische Körper des Schriftstellers, der sich als Wortkörper im Text fortsetzt: Die Kreisbewegungen des Tanzes sind signifikant für die literarische Struktur dieses Romans. In diesem Kapitel wird gezeigt, daß gerade die männliche Hysterie das Konzept der Androgynität im *Silbernen Zeitalter* belebte und damit letztendlich die Festschreibung von Geschlechterstereotypen weiterverfolgte.⁵⁴

52 Ebd.

53 Diese Formulierung übernehme ich von Bettine Mehnke: „Die Verstellung und die schöne Stimme“, in: *Raum und Verfahren*, hg. von Jorg Huber und Alois Martin Müller, Basel, Frankfurt/Main 1993

54 Vgl. in diesem Zusammenhang Georges Didi-Hubermann: *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997, S. 366.

Im dritten Kapitel steht das *žiznetvorčestvo* als Text-Vor-Schrift zur Diskussion. Untersucht wird seine Auswirkung auf die Textproduktion und auf das Verhalten von Mann und Frau innerhalb des symbolistischen Zirkels. Valerij Brjusovs historischer Roman *Ognennyj angel (Der feurige Engel)* von 1908 offenbart die *zirkuläre Semantik (kružkovaja semantika)* des *žiznetvorčestvo*, einem zirkulären (Text-)begehren, das dem Wunsch nach "kollektiver Schöpfung" entsprechen sollte. In der Art des sektantischen Kollektivismus, der nur Brüder und Schwester kennt und hinter die monogame Ehestruktur zurückgeht, entstanden komplizierte Dreiecksbeziehungen, die als Resultat des *žiznetvorčestvo* zu sehen sind. Sie sind weiteres Anzeichen für die Ästhetisierung bzw. Theatralisierung des Lebens und damit des Verhältnisses von Mann und Frau und verweisen auf den performativen Charakter des gesamten *žiznetvorčestvo*: "Das Buch des Lebens muß gelebt werden, nicht gelesen; genau diese Theatralisierung des Textuellen, diese Verwandlung des kontemplativen und distanziert-aufschiebenden "sozercanie" in das *žiznetvorčestvo* bildet den Kern der symbolistischen Lebens-Kunst in der Moderne."⁵⁵

Die Religionssymbolisten substituierten die religiöse Trinität, die Dreiheit der göttlichen Personen in Dreiecksbeziehungen, die paradigmatisch für die Polarisierung von Leben und Kunst wurde. Dreiecksbeziehungen solcher Art führten sowohl die älteren Symbolisten Zinaida Gippius, Dmitrij Merežkovskij, Vjačeslav Ivanov und Valerij Brjusov, als auch die zweite Generation der Symbolisten, die sogenannten jüngeren Symbolisten Aleksandr Blok und Andrej Belyj. Auf welche Weise der jeweils "Dritte" im Bunde in ein bereits existierendes Verhältnis integriert wird und welche Auswirkungen dies auf den Schaffensprozeß nimmt, bildet ein wichtiges Kriterium in diesem Kapitel. In der

⁵⁵ Vgl. Aage A Hansen-Löve, 1996, op.cit., S. 213.

Textanalyse wird dargelegt, welche Funktion das "Gesetz des Dritten" für die Poetik des literarischen Textes einnimmt und welchen Einfluß umgekehrt der literarische Text auf die reale Frau nahm, in diesem konkreten Falle auf Nina Petrovskaja, eine der "Musen" des Symbolismus. Wenn die männliche Hysterie sich im *Silbernen Zeitalter* als "Maskerade eines effeminierten Mannes" offenbart und mit der Selbstzensur bzw. Verleugnung des Begehrens einhergeht, kann man die weibliche Hysterie als "Maskerade der Weiblichkeit" bezeichnen, die der Enteignung des Begehrens durch den (hysterischen) Mann entspringt.

Im abschließenden Teil der Dissertation wird ein spezifisches Phänomen der russischen Literatur vorgestellt: Der *Petersburger Text*, ein männlicher Stadttext, der weibliche Züge trägt. Die Petersburger Intelligencija als das geistige Zentrum Rußlands problematisierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer bewußter ihre eigene kulturelle und damit geschlechtliche Identität. Das Unbehagen an der russischen Kultur wurde durch den Zitatcharakter der Stadt Petersburg - die die Kulisse ihrer Texte, den Schauplatz für die Erscheinung des *Ewigen Weiblichen* und der *Schönen Dame* bildet - ausgelöst. Petersburg als Mythos, "geschaffen von der männlichen Hand Peters des Großen, der in einem gewaltsamen Akt der Selbstkolonialisierung die weibliche Seele Rußlands versklavte und sie der Geometrie des westlichen Denkens unterwarf", erschütterte das Verhältnis der Intelligencija zu ihrem eigenen Ursprung und verstärkte die Einsicht ihres Schaffens als Zitat von Zitaten.⁵⁶ Nicht umsonst stehen Wiedergeburtphantasien als zentraler Stimulus für die Textproduktion der Symbolisten. Sie sind begleitet von einem Auslöschen des mütterlichen Kör-

⁵⁶ Boris Groys: "Petersburg/Petrograd/Leningrad Eine Stadt und ihre Namen", in: *Petersburger Träume*, Hg. von Wolfgang Lange, München 1992, S. 291-302, S. 294.

pers, der Verneinung des weiblichen Ursprungs schlechthin bzw. der Übertragung aller Vaterfunktionen auf die Mutter, die dadurch ambivalent wird.

Ein Text aus der Avantgarde - *Kozlinaja pesn'* (*Das Ziegenlied*) von Konstantin Vaginov (1899-1934) - thematisiert diese Suche der Intelligencija nach kultureller und geschlechtlicher Identität. Als Petersburger Autor und Angehöriger der alten Petersburger Intelligencija steht Vaginov selbst am Ende dieser langen Tradition innerhalb der russischen Literatur und Kultur. Er schreibt den *Petersburger Text* zu Ende und schreibt ihn gleichzeitig von seinem Ende her. Als letztes "Petersburger Märchen" und Abgesang auf die alte Kultur, wie Vaginov *Kozlinaja pesn'* resigniert bezeichnet, leitet er die Todesstunde der Petersburger Intelligencija ein. Dieser Text gehört zu jenem Werkkorpus der russischen Moderne, die vor dem Hintergrund eines doppelten Paradigmenwechsels als Ergebnis der sogenannten Kunstrevolution von 1910/13 und der Oktoberrevolution von 1917 entstehen.⁵⁷ Der vollkommene Traditionsbruch und ganzheitliche kulturelle Systemwandel wird zum Ausgangspunkt für jene narrativen Verfahren, die in der Textproduktion dieser Zeit eine Konfrontation von Symbolismus und Avantgardismus bedingten. Die Frage danach, auf welche Weise sich die Umwertung und Umwandlung des symbolistischen Kunstmodells des Automessianismus bzw. der Autosoteriologie in ein Modell der grotesken Soteriologie vollzog (wie am Beispiel von Vaginovs *Kozlinaja pesn'* gezeigt wird), bildet in diesem letzten Kapitel die Argumentationsbasis, an der die Frage nach der Semiotik des Verhaltens unter der Perspektive der Geschlechter-Differenz diskutiert wird. Eine große Rolle bei der Bewertung dieser Frage spielt die politische Realität der in den zwanziger Jahren forciert be-

57 Felix Philipp Ingold "Kunsttext und Lebenstext Thesen und Beispiele zum Verhältnis zwischen Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus", in: *Welt der Slaven*, 1981, 26, S 37-61

triebenen Angleichung der Geschlechter zum Aufbau der sozialistischen Gesellschaft. Sie basierte auf einem Konzept des "Postgeschlechtlichen", insofern sie den geschlechtslosen *homo sovieticus* propagierte.

3. Kulturpoetik - Psychopoetik - Genderpoetik: Theoretische Überlegungen zur Diskursanalyse

Eine *genderpoetische* Lektüre, wie sie für die ausgewählten Texte dieser Dissertation vorgeschlagen wird, um die Semiotik des Verhaltens im *Silbernen Zeitalter* unter der Perspektive der Geschlechter-Differenz zu untersuchen, schließt eine *kulturpoetische* und *psychopoetische* Lektüre mit ein.⁵⁸ Die kulturpoetische Lektüre setzt mehrere Spezifika der russischen Kultur voraus: 1. Die Geschichte der russischen Kultur als "eine Geschichte des Verlustes und der nachfolgenden Versuche, das Verlorene wiederzugewinnen."⁵⁹ 2. Die Idee des russischen nationalen Selbstbewußtseins, das seit dem Mittelalter eng verbunden war mit einem christlichen Messianismus, hervorgerufen durch den besonderen Widerstand des alten Rußland gegenüber der asiatischen Steppe und den langen kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Stämmen des Ostens. Allein die geographische Lage, zwischen dem europäischen Westen und dem asiatischen Osten, hat die Rolle des alten Rußlands als "messianische", als Verteidigerin Europas vorherbestimmt. Die Lehre von "Moskau als dem dritten Rom", die als Idee vom *heiligen Rußland* in das russische nationale Bewußtsein eingegangen ist, entwickelte das messianische Thema weiter. Nach dem Sturz von Konstantinopel (dem "zweiten Rom") blieb Rußland als einzige

58 Der Begriff wird nach Stephen Greenblatts "Grundzüge einer Poetik der Kultur" verstanden. Vgl. *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, Berlin 1991, S. 107-122.

59 M.A. Maslin: *Russkaja Ideja (Die russische Idee)*, Moskau 1992, S. 4.

orthodoxe Bewahrerin der christlichen Tradition zurück. In dieser Idee ist der Wille zur kollektiven religiösen und historischen Rettung nicht nur des russischen Volkes, sondern der Orthodoxie im allgemeinen ausgedrückt. 3. Die prinzipielle Gespaltenheit bzw. Doppelung der russischen Kultur - sei es in offizielle und inoffizielle Kultur, in Eigenes als *slavjanofil'stvo* (*Slavophilentum*) und Fremdes als *zapadničestvo* (*Westlertum*) - und darüber hinaus an die ständige Reflexion Kulturschaffender über die Frage des russischen nationalen Selbstbewußtseins, die mit der Beginn der Moderne in Bezug zur Geschlechter-Differenz diskutiert wurde. Aus dem Bewußtsein seiner prinzipiellen Mangelposition, die Rußland als rückständiges Land (als das Unbewußte des Westens) gegenüber dem Westen (als das Über-Ich Rußlands) einnimmt, werden kulturelle Leerstellen aufgefüllt und in der Folge als nationales Eigenes diskutiert.⁶⁰ Der Versuch, Rußland im Text wiederzugewinnen, mit dem Text die Gespaltenheit der eigenen Kultur zu überwinden ist zentrales Anliegen der Autoren, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden und spiegelt ihr textuelles Umgehen mit Geschlechter-Differenz umso nachhaltiger wieder. Diese wird topographisch diskutiert, was sich am Phänomen des *Petersburger Textes* zeigen läßt. In Anlehnung und Erweiterung von Laqueurs Konzeption der Unterscheidung eines *Ein-Geschlecht- Zwei-Geschlechter-Modells* könnte man in diesem Zusammenhang von einem *Ein-Kultur-Modell* bzw. einem *Zwei-Kulturen-Modell* sprechen, da der religionssymbolistische Diskurs der Gespaltenheit bzw.

60 Boris Groys "Rossija kak podsoznanie zapada", in *Wiener Slawistischer Almanach* (23), 1989, S 199-214. *Slavjanofil'stvo* (*Slavophilentum*) und *zapadničestvo* (*Westlertum*) sind zwei unterschiedliche Denkrichtungen der russischen Intelligencija, die im *Zolotoj vek* (*Goldenen Zeitalter*) der russischen Literatur in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Obwohl beide Richtungen in der Tendenz grundverschieden waren - die erstere akzentuierte die russische Frage auf die nationale Eigentümlichkeit Rußlands, die zweite auf die Rezeption westlicher Erfahrungen - ging es beiden um eine geistige Renaissance Rußlands.

Doppelung der russischen Kultur unterliegt.⁶¹ Diese bedingt als literarisiertes Modell in der Textproduktion der Symbolisten eine Auflösung bzw. Verdoppelung der Geschlechter-Differenz: die Verweiblichung des Mannes und die Vermännlichung der Frau. Sie bestimmt in den vorliegenden Fällen das Psycho-(patho-)gramm der Autoren, deren Projektionsakt das verlorene Liebes-Objekt - die tote bzw. wiederzugebende russische Kultur - automessianisch bzw. autoerotisch substituiert. Rußland wird zum introjizierten Objekt, mithilfe dessen sich die abstrakten Autoren im *zweigeschlechtlichen* Wort erst konstituieren.⁶² Der Akt des Schreibens wird dabei zum auto(r)soteriologischen bzw. auto(r)-erotischen Akt, der den Geschlechtsakt substituiert bzw. travestiert und in den vorliegenden Textanalysen in einem triebökonomischen Zusammenhang problematisiert wird.⁶³ Die psychopoetische Lektüre fußt auf Hansen-Löves Typologie der Russischen Moderne. Darin sind die von Freud differenzierten Grundstörungen der Melancholie, Neurose und Psychose zu Modellen inner- und intrapsychischer Korrelationen abstrahiert und werden dem künstlerischen Modell des Symbolismus und der Avantgarde zugeordnet. Dementsprechend verweist der Frühsymbolismus auf den melancholisch-narzißtischen Typus, während der mythopoetische Symbolismus auf den neurotischen Typus und die nachsymbolistische Avantgarde in ihrer futuristisch-archaistischen Ausprägung auf den psychotischen Typus verweisen. Wichtig für die Themenstellung der

61 Thomas Laqueur. *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt/Main/New York 1992

62 Diese Überlegungen basieren auf den Thesen von Johanna Renate Doring-Smirnov. Vgl. in diesem Zusammenhang "Das zweigeschlechtliche Wort: Die Autonsierung der Korrespondentin in zwei Briefwerken der russischen Romantik", in *Autorschaft Genus und Genre in der Zeit um 1800*, München 1994, S. 77-87, S. 84

63 Auto(r)erotik läßt sich in diesem Fall mit Auto(r)messianismus bzw. Auto(r)soteriologie gleichsetzen aufgrund der Erotisierung des religionssymbolistischen Diskurses, wie er von den Symbolisten geführt wurde.

Arbeit ist der Einfluß, den die Psychoanalyse auf die Textproduktion der Symbolisten nahm. In keinem anderen europäischen Land wurden die Texte Freuds so schnell und intensiv rezipiert und übersetzt.⁶⁴ Besonders aufschlußreich ist die Tatsache, daß Freuds Schriften den oben genannten Autoren teilweise bekannt waren und sie diese wiederum auf ihre Weise literarisierten. Daß Freud seine Analysen zum Teil der Lektüre russischer Literatur verdankte, birgt eine interessante Wechselwirkung und impliziert eine besondere Dynamik der Textproduktion auf beiden Seiten.⁶⁵ Die Symbolisten schrieben somit eine Art psychoanalytischen Metatext. Freud wiederum setzte sich mit Dostoevskijs Werk und Merezkovskijs *Voskresšie bogi* auseinander und verfaßte daraufhin seinen eigenen *Leonardo da Vinci*.⁶⁶ Vergleicht man das symbolistische *žiznetvorčestvo* mit westlichen Modellen der gleichen Zeit, so findet die Jungsche Animakonzeption ihre russische Entsprechung bei Vjačeslav Ivanov, während Freuds Sublimierungskonzept bei Belyj und Blok dominiert. Wenn man bei Ivanov-Jung von einem Orpheus-Komplex sprechen könnte, dominiert bei Blok und Belyj der Ödipus-Mythos in allen möglichen Schattierungen und Verdunkelungen. Die psychopoetische Lektüre beinhaltet auch, dieses intertextuelle Phänomen mithilfe der kritischen Theorien zur Psychoanalyse, wie sie im Rahmen der Genderforschung entstanden sind, darzustellen.⁶⁷

64 Magnus Ljunggren "The psychoanalytic breakthrough in Russia on the eve of the First World War", in *Russian Literature and Psychoanalysis*, Hg. Daniel Rancour-Laferrière, Amsterdam, Philadelphia 1989, S. 173-193

65 Vgl. in diesem Zusammenhang Alexander Etkind, 1996, op cit. S. 101-133

66 Freud zahlt Merezkovskijs *Leonardo da Vinci* zu seinen Lieblingsbüchern. Vgl. Sarah Kofman *Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der freudischen Ästhetik*, München 1993, S. 18

67 Die Studie von Igor Smirnov *Na puti k teorii literatury (Auf dem Weg zu einer Theorie der Literatur)*, Amsterdam 1987, stellt eine kritische Auseinandersetzung mit dem Poststrukturalismus dar und bildet für das Gegenlesen der Texte aus dem Feld der *gender studies* eine hilfreiche Folie. Smirnov erörtert in seiner Arbeit die verschiedenen Theorien zeitgenössischer Schulen über Literatur und führt sie aus den Definitionen einzelner literarischer Subsysteme heraus. Dabei werden unterschiedliche Typen

In Kombination mit den genannten kultur- und psychopoetischen Konzepten wird eine genderpoetische Lektüre als Wiederlesen der Art und Weise verstanden, wie Geschlechter-Differenz im *Silbernen Zeitalter* diskursiviert wurde, das heißt, mit welchen rhetorischen Effekten "Weiblichkeit" und "Männlichkeit" im literarischen Text produziert wurde.⁶⁸ Das bedeutet, daß die Identitäten der Geschlechter nichts natürlich Gegebenes sind, sondern sozial und sprachlich von jedem einzelnen der Symbolisten immer neu aufgenommen und in Szene gesetzt werden. Damit offenbart sich die Unterscheidung von biologischem und sozialem Geschlecht als kulturell konstruierte Ideologie. Scheinbar feststehende Kategorien wie Natur, Kultur und Körper werden genauso hinterfragt wie die von Weiblichkeit und Männlichkeit. Die genderpoetische Lektüre vollzieht sich unter der Perspektive des Religionssymbolismus als einer sekundären Stilformation, deren semiotische Struktur auf einer Mystifikation als Stilisierung der symbolistischen Ästhetik beruht und im Zeichen eines kulturellen Paradigmenwechsels entstand.⁶⁹ In der Folge davon generierte sich gemäß der symbolistischen Auffassung von der Welt als einem Text ein neuer Welttext, ein Metatext, indem kollektive Phantasmen über Weiblichkeit und Männlichkeit verhandelt werden.⁷⁰ Die Poetik des Symbolismus ist folglich eine Metapoetik der Verschleierung bzw. der Maskierung, denn ihr liegt ein Signifikationsverhältnis zugrunde, bei dem das Signifikat immer entzogen bleibt. Sie

der künstlerischen Rede in ihrer ersten Annäherung betrachtet

68 Vgl. Barbara Vinken (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/Main 1992.

69 Vgl. in diesem Zusammenhang "Über Geschichte, Geschlecht und einige damit zusammenhängende Denkverbote. Ein Gespräch mit Geneviève Fraisse geführt von Eva Horn", in: *Neue Rundschau*, Frankfurt 1993, 4, S. 46-56

70 Vgl. in diesem Zusammenhang die Studie von Erika Greber "Mystifikation und Epochenschwelle (Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus)", in: *Wiener Slawistischer Almanach* 32, 1993, S. 175-206.

erzeugt damit genau jenen Diskurs des Mangels, jenes negative Spiegelbild, für das das Weibliche traditionsgemäß steht. Auf diese Weise symbolisiert sie auch den Ort der Frau, den es nicht gibt bzw. nicht geben soll: Das Nichts als Ort der Nicht-Begegnung, in dem es gemäß Lacan auch "kein Geschlechtsverhältnis" gibt.⁷¹ Der rhetorischen Logik entsprechend ist jedoch jeder Verschleierung eine Entschleierung (*obnaženie*), eine Demaskierung inhärent, deren tropologische Mechanismen das eigene Repräsentationsmodell zum Sturz bringen, was die Krise des Symbolismus im Jahre 1910 belegt und in der Folge den Postsymbolismus einleitete.

4. Forschungsbericht

Feministische Konzepte der Literaturwissenschaft

Feministische Literaturwissenschaft versteht sich als interdisziplinärer Forschungszweig, der *gender* als die fundamentale, organisierende Kategorie von Erfahrung setzt und ihre Aufgabe und ihr Ziel darin formuliert, sowohl etablierte literarische Strategien zu reinterpretieren, als auch den männlich geprägten literarischen Kanon zu revidieren. Praktiziert wird eine Lektüre, in deren Mittelpunkt die Analyse der Geschlechtsidentität steht, wie zum Beispiel die Untersuchung von männlichen und weiblichen Figuren im literarischen Text und ihre Funktion im narrativen Prozeß, sowie die Codierung männlichen und weiblichen Begehrens.

Einen entscheidenden Ansatz für eine feministische Lektüre innerhalb der slavistischen Forschung lieferte Olga Matich, die eine Typologie der *Ge-*

⁷¹ Jacques Lacan *Radiophonie Television*, Weinheim/Berlin 1988, S. 66.

fallenen Frau in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts mit Ausblick auf die Moderne erstellte.⁷² Ein anderes Beispiel ist Joe Andrew, der aus feministischer Perspektive die Klassiker der russischen Romantik, sogenannte *Meisterwerke* des russischen Literaturkanons, die in dem Zeitraum von 1780-1863 entstanden sind, reinterpretiert hat. Andrew konzentriert seine Untersuchungen auf Fonvizin, Karamzin, Puškin, Lermontov, Gogol', Turgenev und Černyševskij. Er geht von einem Literaturverständnis aus, das Texte als Elemente ideologischer Prozesse innerhalb einer Gesellschaft begreift, in der zentrale Themen des Patriarchats verarbeitet werden.⁷³ Weitere Forschungsergebnisse brachte Barbara Heldts Studie *The terrible perfection*, in der die Slavistin eine Typologie der russischen Heldin entwickelt, die als Zukunftshoffnung für ein besseres Rußland steht.⁷⁴ Im ersten Teil ihrer Arbeit untersucht sie die Variation dieses Themas in Werken des russischen Realismus und klassifiziert Motive der starken und schwachen Frau, die besonders auf die Textproduktion von Tol'stoj und Čechov zutreffen. Im zweiten Teil setzt sie sich mit dem Phänomen weiblicher Autorschaft am Beispiel von Marina Cvetaeva auseinander. Inès Muller de Morogues untersucht das Frauenbild und

72 Olga Matich "A Typology of Fallen Women in Nineteenth Century Russian Literature", in: *American Contribution to the ninth international congress of Slavists*, Ohio 1983, S. 325-345. Matich erstellt ein vierstufiges Modell der Opferrituale als literarisierte Grenzüberschreitung, die zum Paradigma der *Gefallenen Frau* in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts werden:

1. weibliches Opfer/männlicher Opferer
2. weibliches Opfer/männlicher Erlöser
3. weibliche Erlöserin/männliches Opfer
4. weiblicher Opferer/männliches Opfer

73 Joe Andrew: *Women in Russian Literature 1780-1863*, New York 1988.

Ders.: "Not daring to desire: Male/Female and Desire in Narrative in Puškin's 'Bachcisarajskij Fontan'", in: *Russian Literature XXIV (III)*, 1988, S. 259-275

Ders.: "The Blind will see": Narrative and Gender in 'Taman', in *Russian Literature XXXI(IV)*, 1992, S. 449-477

74 Barbara Heldt: *The terrible perfection Women and Russian Literature*, Bloomington 1987

die Perspektive des Weiblichen im Werk von Nikolaj Leskov.⁷⁵ Jane Langan analysiert in *Icon versus myth* pornographische Motive und Verfahren im Werk Dostoevskijs.⁷⁶

Eine ganz neue Perspektive brachte Theresa de Lauretis, die Jurij Lotmans Theorie der Sujettypologie hinterfragte.⁷⁷ Sie weist daraufhin, daß die Basis-kette der Narrativik, von der aus alle Geschichten konstruiert sind, in erster Linie männlich ist. Die elementare Sequenz im Mythos kann dabei auf eine Kette reduziert werden: Eingang in einen geschlossenen Raum und Heraus-treten aus ihm (diese Kette ist nach beiden Seiten hin offen und kann endlos multipliziert werden). Insofern ein geschlossener Raum als Käfig, Grab, Haus, oder als Frau - und dementsprechend mit Merkmalen wie Dunkelheit, Wärme, Feuchtigkeit assoziierbar - interpretiert werden kann, wird der Eingang in diesen Raum als Tod, Empfängnis, Heimkehr empfunden. De Lauretis argumentiert, Lotmans Sicht sei männlich und nicht universal, da Frauen eine mögliche Variante des geschlossenen Raumes bildeten. Männer überquerten die Grenze dieses geschlossenen Raumes, um wiedergeboren aus ihm hervorzutreten. Frauen dagegen stellten als Antagonisten ein Attribut der narrativen Topologie dar. Sie repräsentierten das Hindernis, das vom Held überwunden werden müßte. Gemäß Lotman könne der Held nur männlich sein, denn das Hindernis sei morphologisch weiblich. Lotman entwerfe den Helden als mythisches Sub-jekt, als aktives Prinzip der Kultur, als denjenigen, der Unterscheidungen treffe,

75 Inès Muller de Morogues *Le problème féminin et les portraits de femmes dans l'oeuvre de Nikolaj Leskov*, Bern/Frankfurt/Main/New York/Paris 1991

76 Janine Langan "Icon versus myth Dostoevskij, feminism and pornography", in *Religion and Literature* 18, 1986/1, S. 63-72.

77 Theresa de Lauretis bezieht sich in ihrer Studie *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984, S. 103-157, auf Lotmans Schrift "Der Ursprung des Plots im Licht seiner Typologie" ("The Origin of Plot in the Light of Typology"), in *Poetics Today*, Vol. 1, Nos. 1-2 (Autumn 1979: 161-184).

Differenzen schaffe. Das Weibliche hingegen sei nach Lotmans Typologie unfähig zur Transformation. Es sei Element des Sujetraums, Topos, Widerstand, Matrix, Gegenstand. Dabei sei die Begehrensstruktur von einer männlichen Perspektive konstruiert, denn diese sei essentiell ödipal und unterdrücke bzw. bestrafe weibliches Begehren. Die Verbindung zwischen Narrativik und ödipalem Begehren erscheine deswegen unbestreitbar. De Lauretis' schreibt der Sujettypologie – wie sie von Lotman nach Propp formuliert wurde – sadistische Strukturen zu, da sie Veränderungen, Kampf um Stärke, Sieg oder Niederlage provoziere.

Klassifiziert man die oben genannten Beispiele aus der der slavistischen Forschung nach paradigmatischen Gesichtspunkten, so kann man sie in die zweite Phase der "Konsolidierung"⁷⁸ der feministischen Theorie, der "Rekonstruktion weiblicher Kulturgeschichte"⁷⁹, der Entzifferung der "Listen der Ohnmacht"⁸⁰ einordnen, während in der ersten Phase auf die sogenannten "Löcher im Diskurs"⁸¹ aufmerksam gemacht werden mußte. Die dritte Phase der feministischen Literaturwissenschaft leitet schließlich die Genderforschung (*gender studies*) ein, die aber ohne ihre feministische Vorgeschichte nicht zu denken ist. An dieser Stelle werden zentrale theoretische Positionen zusammengefaßt, um die Fortschritte der feministischen Theorie zu verdeutlichen. Wie Sylvia Boven-

78 Diese Einteilung in drei Phasen folgt Jane Todds *Feminist Literary History A Defence*, Oxford 1988.

79 Inge Stephan und Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin 1988

80 Claudia Honegger und Bettina Heintz (Hgg.) *Listen der Ohnmacht. Zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen*, Frankfurt/Main 1981

81 Der Schwerpunkt in den Anfängen der feministischen Literaturwissenschaft bestand gerade in der Archäologie einer weiblichen Kulturtradition. Vgl. in diesem Zusammenhang "Feministische Zugänge - >Gender Studies< von Walter Erhart und Britta Herrmann, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, Hgg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1996

schen herausgearbeitet hat, gilt ein Grundverständnis des Weiblichen als Natureinheit für fast alle kulturgeschichtlichen und philosophischen Theorien über die Frau. Dieses leitet sich primär aus ihrer biologischen Funktion des Gebärens ab und ist konstitutiv für einen kulturellen Ausschluß der Frau, ihrer Domestizierung einerseits und einer auffälligen Präsenz und Bedeutung des Weiblichen in Kunst- und Literaturproduktion andererseits.⁸² In der synthetischen Rekonstruktion dessen, was aus dem Bewußtsein der patriarchalen Gesellschaft verdrängt wurde, ist das Weibliche als Verkörperung dieses Verdrängten in üppiger Vielfalt thematisiert und imaginiert worden. Verdrängt, untergeordnet und einverleibt, wird die Frau zum "diffusen Symbol"⁸³. Auf diese Weise wird das Weibliche einerseits zum Sinnbild des Mangels, des Verlustes, in dem sich die Erinnerung an ein Paradies der Naturhaftigkeit und Harmonie aufbewahrt haben. Andererseits kann diese auch zum Schreckbild werden, in dem sich die Furcht vor der Rache für die Unterdrückung und Zerstörung der ungebändigten Naturgewalten und rationalem Kontrollverlust spiegeln. Von diesem *double-bind* ist die Okkupation des Weiblichen in der Kunst- und Literaturproduktion geprägt. Einerseits wird das Weibliche in seiner Naturnähe als Idealzustand stilisiert, was in einer zunehmend technologisierten Welt zur Utopievorstellung avanciert. Folglich substituieren Kunst und Literatur eine verlorengegangene Einheit. Andererseits zeichnet sich die Okkupation des Weiblichen durch eine Erotisierung bzw. Dämonisierung aus. Das Weibliche existiert im Bewußtsein des Mannes nur als das *Andere*⁸⁴. Sie ist das "Undiffe-

82 Sylvia Bovenschen *Die imaginierte Weiblichkeit Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/Main 1979. Bovenschen begreift Frauenbilder als Ideologieproduktion - im Gegensatz zu Marianne Schuller und Klaus Theweleit, die in ihnen psychologisch determinierte Wunsch- und Angstbilder sehen

83 Inge Stephan "Bilder und immer wieder Bilder...", in *Die verborgene Frau*, op.cit. S 19

84 Der Begriff des 'Anderen' wurde von Simone de Beauvoir in *Das andere Geschlecht (Le deuxième*

renzierte, Molluskenhafte, Vorindividuelle, von Natur- und Gattungsgrenzen Bestimmte"⁸⁵. Als unterworfenen Natur, als nichtkulturelle bilden diese Weiblichkeitsmuster die einzige Identifikations- und Integrationsmöglichkeit für Frauen. Durch diese ist die Frau gleichermaßen "beteiligt und ausgegrenzt"⁸⁶. In der Tatsache, daß die Heldinnen in literarischen Texten so häufig sterben, sieht Schuller eine Konsequenz der Opferung der Frauen im Kulturprozeß, die sich dann auch in den literarischen Diskursen symbolisch fortsetzt.⁸⁷ Die Metapher des 'Spiegels' - ebenso dessen Kehrseite und Ränder, seine Zerschlagung und Verdoppelung - ist inzwischen durchaus geläufig zur Beschreibung weiblichen Selbstverständnisses unter der Kontrolle des männlichen Blicks. Das Selbstbildnis der Frau entsteht im Zerrspiegel des Patriarchats. Auf der Suche nach ihrem *eigenen Bild* muß die Frau den Spiegel von den durch die männliche Hand aufgemalten *Frauenbildern* befreien. Noch 1983 konstatiert Weigel resigniert: "Es gibt nur wenige Ansätze, dieses Spiegelverhältnis in der weiblichen Literaturproduktion, in der Schreibpraxis von Frauen zu untersuchen - diesen komplizierten Prozeß von Neu- und Zurückeroberung, Aneignung und Aufarbeitung, sowie Vergessen und Subversion."⁸⁸ Die Verlagerung des Interesses in der

sexe) geprägt und ist seither zum festen Bestandteil der feministischen Literaturwissenschaft geworden. Beauvoirs Hauptthese lautet: Die Verschiedenheit der Geschlechter ist nicht naturbedingt, sondern kulturbedingt. Gerade durch das 'Anderssein' der Frau, betont Beauvoir, und insbesondere durch ihre Fähigkeit Leben zu gebären, erfährt der Mann und sein Selbstbewußtsein eine ständige Bedrohung. Deshalb belegt der Mann die Frau immer wieder mit Bildern und Begriffen, um ihre Existenz zu bannen und somit einer möglichen Gefahr der Umkehrung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses zu begegnen.

85 Sylvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, op. cit., S. 31.

86 Sigrid Weigel "Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis", in *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin 1983.

87 Mananne Schuller "Literarische Szenarien und ihre Schatten. Orte des Weiblichen in literarischen Produktionen", Ringvorlesung *Frau und Wissenschaft*, Marburg 1979, S. 79-103.

88 Sylvia Bovenschen: "Über die Frage: gibt es eine weibliche Ästhetik? In *Frauen Kunst Kulturgeschichte. Ästhetik und Kommunikation* 25, (1976), S. 60-70. Sylvia Bovenschen motiviert ihre Fragestellung mit der so ganz anderen Erfahrungsweise der Frau, die auch andere Imaginationen und Aus-

feministischen Theorie von Aussagen über 'Mann/Frau' zu Momenten der Weiblichkeit in der Schrift ist Luce Irigaray und Hélène Cixous gemeinsam: "Denn ebensowenig wie es mir darum geht, aus der Frau das Subjekt und Objekt einer Theorie zu machen, kann das Weibliche subsumiert werden unter irgendein Genre: die Frau. Das Weibliche läßt sich mit keinem Eigennamen, keinem Begriff, auch nicht mit dem der Frau bezeichnen."⁸⁹ Irigaray stellt keine Theorie von der Frau auf, sondern verschafft dem Weiblichen seinen Ort innerhalb der Geschlechter-Differenz. Ihre Methode, den Ort des Weiblichen wiederzufinden, besteht in der *Durchquerung der Diskurse*, der philosophischen und der psychoanalytischen (z.B. ihr Buch *Speculum* als Durchquerung der Freudschen Theorie und deren Kritik), in welchen sich im Innern das Weibliche als Mangel, als Fehler definiert findet. Diese Durchquerung geschieht allerdings - gegen das Modell des "Onto-Theo-Logischen" gerichtet - im weiblichen Stil: "Dieser 'Stil' oder diese 'Schrift' der Frau legt vielmehr Feuer an die fetischisierten Worte, die angemessenen Termini, die wohlkonstruierten Formen. Dieser Stil privilegiert nicht den Blick [...], sondern dieser Stil widersteht jeder fest gefügten Form, Figur, Idee, Begrifflichkeit und läßt sie explodieren."⁹⁰ Sigrid Weigel sieht bei der Anwendung und Rezeption von Cixous' und Irigarays Thesen die Gefahr der "fehlenden historischen Differenzierung dessen, wie die Frau nach dem männlichen Bild sein soll, wie sie ist, und wie sie sein könnte, d.h. die fehlende Unterscheidung von Frauenbild, Frau und Utopie. Auf diese Weise wird das Weibliche als *ewig Weibliches* festge-

druckweisen erwarten läßt, S. 76. "Gibt es eine weibliche Ästhetik? Ganz gewiß, wenn die Frage das ästhetische Sensorium und die Formen des sinnlichen Erkennens betrifft, sicherlich nicht, wenn darunter eine aparte Variante der Kunstproduktion oder eine ausgeklügelte Kunsttheorie verstanden wird."

89 Luce Irigaray *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979, S. 162.

90 Ebd. S. 162.

schrieben, während in einer Revision der männlichen Ordnung sich das Männliche am Stoff des Weiblichen gesundet."⁹¹

Mit Judith Butlers *Gender Trouble (Das Unbehagen der Geschlechter)* beginnt ein neuer Abschnitt innerhalb der feministischen Theorie.⁹² Butler arbeitet eine performative Theorie der Geschlechter aus. Damit setzt sie genau an jenem Punkt ein, wo sich die traditionelle feministische Theorie totgelaufen hat und wo sich ihr theoretisches Dilemma am nachhaltigsten niederschlägt, stellt sie doch den Gegenstand der feministischen Theorie generell infrage - nämlich 'die Frau' als 'das Subjekt' des Feminismus, sowie die Unterscheidung Geschlecht (*Sex*) und Geschlechtsidentität (*Gender*). Spätestens seit Laqueurs Studie zur *Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, seiner Konzeption des *Ein-Geschlecht bzw. Zwei-Geschlechter-Modell* war die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* fragwürdig geworden.⁹³ Butlers Hauptthese lautet: Ganz gleich, ob man die Frau als das ausgeschlossene *Andere* nach Beauvoir oder das *Andere* des Eigenen nach Irigaray begreift, der Bezug auf die Substanz des Weiblichen oder auf die Frau als Subjekt der Befreiung läuft Gefahr, gerade die Verhältnisse zu reproduzieren, die den Ausschluß herstellten. Butler schreibt: "Das feministische Subjekt erweist sich genau durch dasjenige politische System diskursiv konstruiert, das seine Emanzipation ermöglichen soll. Dies wird dann zum politischen Problem, wenn gezeigt werden kann, daß dieses System die geschlechtlich bestimmten Subjekte entlang einer differentiellen Herrschaftsachse hervorbringt oder von vorneherein als männlich definierte Subjekte produziert. In beiden Fällen ist der unkritische Appell an ein solches

91 Sigrid Weigel "Der schielende Blick", in *Die verborgene Frau*, op cit , S 162.

92 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 1991

93 Thomas Laqueur. *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt/Main/New York 1992

System zum Zweck der Frauenemanzipation offensichtlich widersprüchlich."⁹⁴ Es wäre allerdings zu einfach, wolle man behaupten, Butler rechnete mit den inzwischen zu den Klassikern zählenden Studien der feministischen Theorie ab: Sei es Beauvoirs *L'autre sexe (Das andere Geschlecht)*, Irigarays *Le sexe qui n'est pas un (Das Geschlecht, das nicht eins ist)*, *Speculum de l'autre femme (Spiegel des anderen Geschlechts)* oder Kristevas Konzeption des mütterlichen Körpers. Butler sieht ihre Hauptaufgabe darin, die "grundlegenden Kategorien des Geschlechts, der Geschlechtsidentität und des Begehrens als Effekte einer spezifischen Machtformation zu enthüllen."⁹⁵ Hierbei verpflichtet sie sich einer Genealogie, die in der Tradition Nietzsches und im Anschluß daran von Foucault jene "politischen Einsätze erforscht, die auf dem Spiel stehen, wenn die Identitätskategorien als *Ursprung* und *Ursache* bezeichnet werden, obgleich sie in Wirklichkeit *Effekte* von Institutionen, Verfahrensweisen und Diskursen mit vielfältigen und diffusen Ursprungsorten sind."⁹⁶ Diese sieht Butler im Phallogozentrismus und in der Zwangsheterosexualität. Beide Phänomene stehen im Mittelpunkt ihrer Studie. Sie zentriert sie, um sie zu dezentrieren.

Butler untersucht drei unterschiedliche Diskursgebiete, um eine Genealogie der *Geschlechterkategorien* zu erstellen. Dabei behandelt sie die Subjekte von Geschlecht, Geschlechtsidentität, Begehren und unterzieht den Status der Frau(en) als Subjekt des Feminismus einer erneuten Betrachtung. Sie untersucht strukturalistische, psychoanalytische und feministische Darstellungen des Inzesttabus auf ihre Verwendbarkeit für eine Darstellung der komplexen geschlechtlich bestimmten "Identitäten" und setzt sich mit der Konstruktion des mütterlichen Körpers bei Julia Kristeva auseinander, um die impliziten Normen

93 Judith Butler, 1991, op cit., S 17

95 Ebd. S. 9

aufzuzeigen, die die kulturelle Intelligibilität des Geschlechts und der Sexualität in ihrem Werk anleiten.⁹⁷ Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Frage nach der Verknüpfbarkeit der Stofflichkeit des Körpers mit der Performativität des sozialen Geschlechts und dem Verhalten der Kategorie des "Körpergeschlechts" innerhalb einer solchen Beziehung. Butler resümiert, daß eine mehr oder weniger stillschweigende Ausschließungsoperation festlegt, was in die Grenzen des Körpergeschlechts eingeschlossen wird.⁹⁸ Ihre Studie ist im Kontext des *Dekonstruktiven Feminismus* anzusiedeln, der eine Lektüre vorschlägt, die Geschlechtsidentität, Identifikation und Repräsentation in den Mittelpunkt stellt, aber nicht mehr unter der Perspektive der traditionellen feministischen Theorie, die die Frau als *soziosexuelles* Opfer in den Blick nahm, sondern den Zusammenhang von "natürlichem" Geschlechtsunterschied und symbolischer Ordnung denkt und zwar als tropologischen Zusammenhang von Figuration und Defiguration.⁹⁹ Dieses Konzept wird innerhalb der feministischen Theorie kontrovers diskutiert. Es gilt vielen als "prekäres Bündnis"¹⁰⁰.

Cornell verweist dagegen auf die positive Wirkung, die die Dekonstruktion der feministischen Theorie gebracht hat. Damit meint sie Derridas Eingriff in die psychoanalytische Theorie Lacans.¹⁰¹ Er zeige nämlich "die Nichtrückführbar-

96 Ebd (Hervorhebung der Verfasserin)

97 Ebd S 10ff

98 Diess. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995.

99 *Dekonstruktiver Feminismus Literaturwissenschaft in Amerika*, hg. von Barbara Vinken, Frankfurt/Main 1992 und Bettine Menke "Die Verstellung und die schöne Stimme", in *Raum und Verfahren*, hg. von Jörg Huber und Alois Martin Müller, Basel/Frankfurt/Main 1993

100 Vgl. in diesem Zusammenhang den Aufsatz von Seyla Benhabib: "Feminismus und Postmoderne Ein prekäres Bündnis", in: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Hgg. Seyla Benhabib/Judith Butler/Drucilla Cornell/Nancy Fraser, Frankfurt/Main 1993, S 9-31.

101 Nach Rorty sollte man zwei Bedeutungen von Dekonstruktion unterscheiden "Im ersten Sinne bezieht sich das Wort auf die philosophischen Vorhaben von Jacques Derrida. Bei dieser Auffassung ist die Zerschlagung der Unterscheidung zwischen Philosophie und Literatur unerlässlich für die Dekon-

keit von Geschlecht (*sex*) und Sexualität auf die auferlegten Strukturen der Genderhierarchie"¹⁰². Cornell vertritt die These, daß "die Dekonstruktion der *konventionellen* Strukturen der Gender-Identität als entweder biologisch nötige oder kulturell erwünschte, nicht nur nicht die Realität des Leidens der Frau auslöscht, sondern im Gegenteil die Bejahung von weiblicher sexueller Differenz als einer Differenz fordert, die nicht reduzierbar ist auf die herrschende Definition des Weiblichen innerhalb der Hierarchie der Gender, als das andere des Mannes oder als sein Spiegelbild. Sexuelle Differenz wird also mit anderen Worten nicht ausgelöscht; im Gegenteil werden die rigiden Strukturen der Gender-Hierarchie, die Frauen entwertet und sie mit den patriarchaischen Konventionen dieser Hierarchie gleichgesetzt haben, in Frage gestellt"¹⁰³. Cornell plädiert für zwei Typen mit gleichwertigen Rechten, als einer möglichen Form mit Geschlechter-Differenz umzugehen. Dabei unterstreicht sie, wie

struktion Derridas philosophisches Unterfangen führt eine Entwicklungslinie fort, wobei Heideggers Unterscheidungen zwischen Denkern und den vielen Schreiberlingen von Derrida jedoch abgelehnt werden. Ebenso verwirft Derrida den von Nietzsche verachteten und von Heidegger wiederhergestellten philosophischen Professionalismus. Damit wird Derrida allerdings in die Richtung einer "allgemeinen, undifferenzierten Textualität" gelenkt. In seinem Werk dient die Unterscheidung zwischen Philosophie und Literatur bestenfalls als Teil einer Leiter, die wir loslassen können, sobald wir auf ihr emporgestiegen sind. Daneben gibt es jedoch eine zweite Bedeutung von Dekonstruktion, in der sich dieser Ausdruck auf eine Methode der Textinterpretation bezieht. Weder diese noch sonst eine sollte man Derrida unterstellen, der ebenso wie Heidegger schon die bloße Idee der Methode geringschätzt." Vgl. Richard Rorty: "Deconstruction and Circumvention", in *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers*, Bd. 2, Cambridge 1991, S. 66-82. Dt. Übersetzung: "Dekonstruieren und Ausweichen", in *Eine Kultur ohne Zentrum: Vier philosophische Essays*, Stuttgart 1993, S. 104-147, S. 105. Rorty verweist auf Heideggers Konzeption der Methode als Spielart des Verfahrens. Er plädiert für die Idee eines nahtlosen, undifferenzierten allgemeinen Texts, der die Polemik um die Unterscheidung zwischen Philosophie und Literatur innerhalb des Poststrukturalismus auf jene Weise umgeht, indem er die Philosophie als literarische Gattung begreift, und sie somit auf seine Weise dekonstruiert. Er stürzt sie von ihrem erhabenen Roß, denn sobald die Philosophie aufhört, ein Rechtfertigungsdiskurs zu sein, verliert sie ihre *raison d'être*. Rortys Textauffassung ist methodologisch wesentlich für das Untersuchungsobjekt dieser Arbeit.

102 Drucilla Cornell "Gender, Geschlecht und gleichwertige Rechte", in: *Der Streit um die Differenz*, op.cit., S. 80-104, S. 80.

103 Ebd. S. 82.

wichtig Derridas Dekonstruktion für die feministische Theorie ist, denn gerade in ihr wird die sexuelle Differenz anerkannt. Gleichzeitig betont sie die "Notwendigkeit einer psychoanalytischen Theorie im politischen Denken ganz allgemein und besonders im feministischen Denken"¹⁰⁴. Sie macht darauf aufmerksam, daß der Lacanismus als Darstellung der Gender-Differenzierung erklärt, warum es zu einer Hierarchie kommt, in der das Weibliche verworfen wird. Durch seine Anerkennung der konstitutiven Kraft der Sprache verunmöglicht er jeden Versuch, Geschlecht, Geschlechtlichkeit und Gender-Identität auf eine vorgegebene Natur oder Anordnung von Trieben zu gründen, so wie es Freud getan hat. In der Annahme einer phantasmatischen Identifikation, daß den Penis haben, bedeutet, den Phallus zu haben und damit die Basis der patriarchalischen Kultur bildet, rechtfertigt er die Hierarchie der Gender.¹⁰⁵ Derrida hingegen, so Cornell, unterstreicht die politische und ethische Bedeutung der Tatsache, daß gelebte Sexualität nie völlig mit der auferlegten Gender-Identität übereinstimmt. Cornell legt dar, warum gerade die postmoderne Philosophie, insbesondere Derridas Möglichkeit einer "neuen Choreographie der sexuellen Differenz", die die performative Macht der Sprache, in der und durch die Gender-Identität konstituiert wird, die Veränderung und die Neuinterpretation

104 Ebd S 86

105 Ebd S 88-89. Diese Einsicht ist allerdings nicht neu. Vgl. in diesem Zusammenhang Samuel Webers *Rückkehr zu Freud Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse*, Wien 1990, S. 123. "Der Phallus, sofern seine Zirkulation durch das väterliche Verbot, das das Gesetz des Signifikanten einführt, geregelt wird, erscheint nicht als das Produkt einer besonderen Kultur, sondern als die strukturelle Möglichkeitsbedingung des subjektiven Zugangs zu jeder Kultur und zu den Tauschsystemen, die sie konstituieren." Vgl. ebenso den Aufsatz von August Ruhs "Die Schrift der Seele Einführung in die Psychoanalyse nach Jacques Lacan", in: *Psyche* 3 1980, S. 885-909, S. 905 Ruhs weist mit Weber darauf hin, daß Freud eindeutig am Phallokritismus festhält und der Phallus für ihn kulturbestimmend ist. "Der Einbruch des Phallus als Signifikant des Signifikanten in die intrapsychische Ökonomie eröffnet dem Subjekt durch die ständige Verweisung auf etwas anderes, aber auch durch die Verknüpfung mit einem Signifikat (das männliche Geschlechtsorgan) den Weg zu einer Vielzahl von Objekten und Objektansprüchen, die es das ganze Leben begleiten werden."

der derzeitigen Strukturen von Gender-Identität, die das Weibliche abwerten und Heterosexualität als Norm setzen, ermöglicht, so wichtig ist für die Emanzipation beider Geschlechter: Die Dekonstruktion arbeitet am Entzug einer falschen Legitimation, derjenigen, die die derzeitige Gender-Hierarchie bedingt, indem sie die Dimension einer Philosophie des Politischen annimmt.¹⁰⁶ Allerdings formuliert Cornell zumindest in einem Punkt einen Unterschied zwischen sich und Derrida. Sie besteht darauf, von der sexuellen Differenz auszugehen, um das Weibliche durch das Wiedererzählen und die Remetaphorisierung des Mythos zu affirmieren: "Wenn wir die breite Intervention der Macht der Refiguration durch Mythos, Metapher und, in der Tat durch Phantasie und Fabel nicht zulassen, so kann es uns passieren, daß wir an der Ablehnung des Weiblichen teilhaben. Wir müssen in der gleichen Zeit, in der wir versuchen, aus der Geschlechterhierarchie auszubrechen, die sich endlos durch die Wiedereinsetzung einer rigiden Geschlechtsidentität wiederholt, eine Komplizenschaft mit den Mechanismen einer patriarchalen Gesellschaft vermeiden, die nicht anders kann, als den Wert des Weiblichen zu verleugnen."¹⁰⁷

Cornells Bedeutung für die feministische Theorie liegt darin, daß sie, ähnlich wie Butler dies tut, auf die Wichtigkeit der richtigen Verwendung des Begriffs Performativität beharrt.¹⁰⁸ Beide verwenden den Begriff der Perfor-

106 Vgl. in diesem Zusammenhang *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, hg. von Joseph Vogl, Frankfurt/Main 1993.

107 Drucilla Cornell "Das feministische Bündnis mit der Dekonstruktion", in: *Dekonstruktiver Feminismus*, op. cit., S. 279-319, S. 313. Dieser Aufsatz teilt sich in zwei Teile. Im ersten Teil, den sie "Die dekonstruktive Allegorie der Frau" betitelt, spricht Cornell von der revolutionären Macht des Weiblichen, die sie im unendlichen Spiel der Frau mit der Kastration und im weiblichen Schreiben als Prozeß der Restilisierung des simulacrum Frau verwirklicht sieht. Im zweiten Teil "Gerechtigkeit und der Ruf des Anderen" beschäftigt sie sich mit dem, was sie Derridas "unauslöschliche Spur des Utopismus im politischen und ethischen Denken" nennt.

108 Butlers poststrukturalistische Neudefinition der diskursiven Performativität deutet diesen Begriff

mativität nach Austins *How to Do Things with Words*, nach Derridas *Signature, Event, Context* und Paul de Mans Begriff der Metalepsis, wie er in seinen Aufsätzen zu Nietzsche in den *Allegorien des Lesens* formuliert wird.¹⁰⁹ Butler definiert eine performative Handlung als eine solche, die das, was sie benennt, hervorruft oder in Szene setzt und so die konstitutive oder produktive Macht der Rede unterstreicht: "In dem Maße, wie ein Performativ eine vorgängige Intention 'auszudrücken' scheint - einen Täter hinter der Tat - ist diese vorgängige Handlungsfähigkeit nur lesbar als *Effekt* dieser Äußerung. Damit ein Performativ funktionieren kann, muß es aus einem Satz sprachlicher Konventionen schöpfen und diese Konventionen, die traditionell funktioniert haben, rezitieren, um eine gewisse Art von Effekten hervorzurufen."¹¹⁰

Das vorgestellte Konzept des *Dekonstruktiven Feminismus* erklärt Männlichkeit und Weiblichkeit als *Effekte* symbolischer Anordnungen. Darin wird die Opposition von männlich und weiblich als *Effekt* kultureller Anordnungen, als rhetorischer Effekt im Sinne einer neuen Rhetorik lesbar: "Die dekonstruktive feministische Theorie vollzieht sich als Lektüre der symbolischen Anordnungen, in denen Geschlechtsidentitäten konstituiert werden, und sie ist als Lektüre dieses Funktionierens, in der der Schein der Substantialität ausgeht, *dekonstruktiv*."

als Macht des Diskurses, Wirkungen durch ständige Wiederholung zu produzieren. In diesem Zusammenhang stellt sie die Frage, wie die Beschränkungen solcher Produktion, die Zwänge, unter denen eine solche Produktion erfolgt, verstanden werden müssen: "Sind es soziale und politische Grenzen, die der Resignifizierbarkeit von sozialem Geschlecht und von Rasse gesetzt sind, oder liegen diese Grenzen strenggenommen außerhalb des Sozialen? Sollen wir dieses "Außen" als das verstehen, was sich der diskursiven Ausarbeitung auf Dauer widersetzt, oder ist es eine veränderliche Grenze, die von bestimmten politischen Investitionen gesetzt und versetzt wird?", in *Körper von Gewicht*, 1995, op cit., S. 45.

109 Paul de Man *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/Main 1988

110 Judith Butler: "Für ein sorgfältiges Lesen", in: *Der Streit um Differenz*, op cit. S. 122-132, S.

Sie ist ein *Re-Reading*, Wi(e)derlesen im doppelten Sinne des Erneut- und Gegenlesens dieser Konstruktion."¹¹¹

Die dekonstruktive feministische Theorie vollzieht sich folglich als eine Strategie der Lektüre, die die "metaphorische Fehl-Lektüre" dekonstruiert und zwar auf eine solche Weise, indem sie das Weibliche dort ansiedelt, wo sich Metapher und Metonymie ständig ineinander verschieben, innerhalb einer Rhetorik des *screen*: "Lesen als Gegen-Lesen macht das Dispositiv metaphorischer Fehl-Lektüre und damit erst das Weibliche lesbar: in der oder als die Dekonstruktion der konstitutiv asymmetrischen Oppositionen. Das 'Andere' - als solches immer schon integriert - träte allein auf als ein radikal dezentrierender Widerstand, der exzentrische Rest, der von spekulären Bezugnahmen nicht eingeholt werden kann, und insofern als das 'an sich' Un-Repräsentierbare. Das Weibliche 'ist' dann die *Spannung* und Unentscheidbarkeit *zwischen* figurativ und literal, Metapher und Metonymie, zwischen verschiedenen Modi der Verhehlung und Verstellung."¹¹²

Die oben vorgestellte Theorie-Geschichte und Theorie-Entwicklung der feministischen Literaturwissenschaft, von ihren Anfängen als *Frauenstudien* bis zur zeitgenössischen postfeministischen *Genderforschung*, verfolgte zwei Ziele: Erstens sollte sie die Verlagerung des Erkenntnisinteresses von frauenspezifischen Themen auf die generellen Konstruktionsmechanismen von sozialem wie biologischem Geschlecht aufzeigen und zweitens sollte gezeigt werden, daß gerade der Eklektizismus der methodischen Verfahren zur Produktivität der feministischen Literaturwissenschaft beigetragen hat.¹¹³

111 Bettine Mehnke "Die Verstellung und die schöne Stimme", op cit, S 68

112 Ebd S. 78ff

113 Vgl. in diesem Zusammenhang Erhart/Hermann, 1996, op.cit., S. 498f

Kapitel I:

Gnostische Kunstreligion als Triebökonomie. Der Gebrauch der Lust im Silbernen Zeitalter

Der Mann glaubt zu schöpfen -
er glaubt-glaubt-glaubt,
er schöpft-schöpft-schöpft.
Er schöpft-schöpft-schöpft die Frau.¹

¹ Jacques Lacan *Encore Das Seminar Buch XX*, Weinheim/Berlin 1986, S. 141

4. Sophiologische Diätetik:

Vladimir Solov'evs *Smysl ljubvi (Der Sinn der Liebe)*

Die wahre Zukunft an der wir arbeiten müssen, ist die universale Brüderlichkeit, die aus der universalen Vaterschaft durch eine beständige moralische und soziale Sohnschaft hervorgeht.²

1

In der geschichts- und religionsphilosophischen Abhandlung *Smysl ljubvi (Der Sinn der Liebe)* von 1892-1894 entwirft Vladimir Solov'ev (1853-1900) in fünf zusammenhängenden Aufsätzen eine Geschlechter-Ethik, die eine "wahrhaft verstandene und wahrhaft verwirklichte Geschlechtsliebe" (S. 255) propagiert und diese als Voraussetzung für die Schaffung einer "absoluten idealen Persönlichkeit" (S. 227) begreift.³ Dabei unterscheidet er fünf Wege der Geschlechtsliebe. Der erste Weg, der "satanische"

² "Die russische Idee", in Wladimir Solowjew, Hg. Wladimir Szylkarski, Freiburg/Brs. 1953, Band III, S. 30-91, S. 81. "Die russische Idee" in *Sobranie Sočmenij Vladimira Sergeeviča Solov'eva (Gesamtausgabe der Werke von Vladimir Sergeevič Solov'ev)*, [erstmalig Sankt-Peterburg 1873-1900], Nachdruck Brüssel 1966, Band XI, S. 89-118, S. 114. "Istinnaja buduščnost' čelovečestva, nad kotoroj nam nadležit potrudit'sja, est' vselenskoe bratstvo, ischodjaščee iz vselenskogo otčestva, črez neprestannoje moral'noje i social'noje synovstvo."

³ "Smysl ljubvi" im folgenden mit SL abgekürzt, wird zitiert nach: *Sobranie Sočinenij*, [1873-1900], Nachdruck Brüssel 1966, Band VII, S. 3-62. Alle folgenden russischen Textzitate zu Solov'ev entstammen dieser Ausgabe. Alle deutschen Textzitate entstammen der Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew, Hg. Wladimir Szylkarski, Freiburg/Brs. 1953, Band VII, S. 201-272. Eine Weiterentwicklung von Solov'evs Geschlechter-Ethik findet sich in der Moralphilosophie *Opravdanie dobra (Die Rechtfertigung des Guten)* von 1897, sowie in der 1898 verfaßten Schrift *Žiznennaja drama Platona (Das Lebensdrama Platons)*

("satanskij put") ist gleichzusetzen mit käuflicher Liebe, mit Prostitution. Der zweite Weg, der "tierische" ("životnyj put"), ersetzt in Solov'evs Augen nur die physische Befriedigung. Der dritte Weg ist der gute, menschliche Weg, nämlich der eheliche. Da der Mensch aber immer nach etwas höherem strebt, wird dieser Weg durch einen vergeistigten Weg ersetzt, der Geist und Körper verbindet. Alle diese Wege, der satanische, tierische, menschliche und engelsgleiche führen, denn der Mensch erlebt darin die Geschlechtsliebe als passiv. Allein der fünfte, der "gottmenschliche" Weg ist ein Weg der Erhöhung ("voschoždenija"), in der sich die Geschlechtsliebe wahrhaftig verwirklicht und damit den Tod überwindet.

Solov'ev begründet diese Geschlechter-Ethik mit der Tatsache, daß "die Aufgabe der Liebe niemals bewußt gestellt und deshalb auch niemals in gehöriger Weise gelöst worden ist" (S. 228). Er klagt eine Begriffsnorm ein, die festlegt, was geschlechtlichen Beziehungen gezieme (S. 240). In diesem Zusammenhang kritisiert er die in seinen Augen willkürliche Pathologisierung geschlechtlicher Beziehungen, wie sie in den Schriften Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* und Binets *Le fétichisme en amour* als Abweichungen von der Norm dargestellt werden:

Éta anomalija polučila nazvanje fetišizma v ljubvi. Nenormal'nost' takogo fetišizma sostoit, očevidno v tom, što čast' stavitsja na mesto celogo, prinalležnost' na mesto - suščnosti. No esli vobuzdajuščie fetišista volosy ili nogi sut' časti ženskogo tela, to ved' samo éto telo vo vsem svoem sostave est' tol'ko čast' ženskogo suščestva, i odnako že, stol' mnogočislennye ljubiteli ženskogo tela samogo po sebe ne nazyvajutsja fetišistami, ne priznajutsja sumassědšimi i ne podvergajutsja nikakomu lečeniju. V čem že tut, odnako, različie? Neuželi v tom, što ruka ili noga predstavljajut men'šuju poverchnost', neželi vse telo? (S. 35)

Diese Anomalien haben die Bezeichnung Liebes-Fetischismus erhalten. Das Abnorme eines solchen Fetischismus besteht offensichtlich darin, daß ein Teil an die Stelle des Ganzen gesetzt wird, ein Zubehör an die Stelle des Wesens. Wenn aber die den Fetischisten erregenden Haare oder Fuße Teile des weiblichen Körpers sind, so ist doch

auch dieser Körper selbst, in seinem ganzen Bestand, nur ein Teil des weiblichen Wesens; indessen werden die so zahlreichen Liebhaber des weiblichen Körpers an sich nicht Fetischisten genannt, nicht als verrückt anerkannt und keinerlei Krankenbehandlung unterworfen. Worin besteht denn hier der Unterschied? Doch nicht etwa darin, daß eine Hand oder ein Bein eine kleinere Oberfläche aufweist als der ganze Körper? (S. 242)

Solov'ev behauptet dagegen, daß "man keinerlei festes Kriterium zur Unterscheidung finden kann, was auf geschlechtlichem Gebiet normal und was unnormal ist" (S. 245), denn seiner Meinung nach könnte man die gesellschaftlich akzeptierte Prostitution genauso als Abart der geschlechtlichen Beziehung darstellen. Er führt drei Aspekte auf, die das sexuelle Verhalten des Menschen bestimmen: die animalische Natur des Menschen, das soziale Gesetz in Form des bürgerlichen Ehemodells und der geistige Aspekt. Die Tatsache, daß in der zeitgenössischen Gesellschaft alle drei Aspekte nicht vereint gelebt werden, sondern getrennt, sieht Solov'ev in der Klassengesellschaft begründet.

Wie im weiteren gezeigt wird, basiert Solov'evs Geschlechter-Ethik auf der religionsphilosophischen Grundidee der *All-Einheit (Vse-edinstvo)*, die bestimmt ist durch die Dreieinigkeit Gott-Christus-Sophia. Deren Ziel ist die Verwirklichung einer dreifaltigen Utopie, der theosophischen, theokratischen und theurgischen Verwirklichung des Gottesreiches auf Erden, der "Genesis von Himmel und Erde" (S. 13/214, "roždenija neba i zemli"). Ausgehend von der Wiederherstellung der Ganzheit des Menschen, die für Solov'ev gleichbedeutend mit der Wiederherstellung des Ebenbildes Gottes im Menschen ist und den "Beginn der Verkörperung des wahren idealen Menschentums" (S. 27/231, "načalom voploščeniya istinoj ideal'noj čelovečnosti") darstellt, kann der "wahre Mensch in der Fülle seiner idealen Persönlichkeit" nicht nur

Mann und nicht nur Weib sein, sondern muß die "höhere Einheit von beidem sein" (S. 227):

Osuščestvit' éto edinstvo, ili sozdat' istinnogo čeloveka, kak svobodnoe edinstvo mužskogo i ženskogo načala, sochranjajuščich svoju formal'nuju obosoblennost', no preodolevšich svoju suščestvennuju rozn' i razpadenie, - éto i est' sobstvennaja bližajzaja zadača ljubvi (S 24)

Diese Einheit zu verwirklichen oder den wahren Menschen als freie Einheit des männlichen und weiblichen Prinzips zu schaffen, die beide ihr formales Sondersein bewahren, aber ihre wesenhafte Verschiedenheit und ihr Geschiedensein überwunden haben, das ist die eigentlich nächste Aufgabe der Liebe (S. 227).

Damit formuliert Solov'ev die Aufgabe der Geschlechtsliebe als metaphysische, deren zentrales Anliegen die Überwindung der niederen Welt der Stofflichkeit, der Zeit und des Todes in einer höheren Welt der Geistigkeit und Ewigkeit darstellt. Dieser Wunsch nach Transzendenz äußert sich als Überwindung der Geschlechter-Differenz in der *All-Einheit*, die gleichzusetzen ist mit der androgynen Idealvorstellung eines dritten Geschlechts.⁴ Der „Sinn der Liebe“ besteht für Solov'ev dabei, auf der Grundlage des Glaubens die "Neuerstehung und Verewigung des individuellen Lebens", die "Rechtfertigung und Rettung der Individualität durch die Opferung des Egoismus" (S. 217) zu erwirken, deren Voraussetzung die Umwandlung des Weltalls im Sinne der alleinigen Idee darstellt. Im geschichtlichen Prozeß führt der Weg

⁴ Wesentlich für Solov'evs Sophienlehre war der Einfluß der Kabbala und der Geheimlehren, die in der Solov'evforschung als erste Quelle benannt werden. Vgl. in diesem Zusammenhang Edith Klum: *Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs*, Berlin 1965, S. 25ff. Auch der Einfluß der deutschen Mystik, vor allem Jakob Böhmes und seiner Lehre von der androgynen Natur Adams und Christus, sowie in der Nachfolge Franz von Baaders *Sätze der erotischen Philosophie* prägten Solov'evs Sophienlehre. Aber auch Schellings "Philosophie der Offenbarung" nahmen Einfluß auf Solov'evs theologisch-philosophische Spekulationen. Vgl. hierzu Ludolf Müller: *Vladimir Solov'ev und der Protestantismus*, Freiburg 1951, S. 93-125, sowie Olga Matich: "Androgyny and the Russian Religious Renaissance", in Anthony M. Mhkotin (Hg.), *Western Philosophical Systems in Russian Literature*, Los Angeles 1979, S. 165-175. Siehe auch Konstantin Močul'skij: *Vladimir Solov'ev. Žizn' i učenie*, Pariz 1936, S. 205ff.

dahin über die allmähliche Ablösung hin zur Herstellung des solidarischen Ganzen, zu der wahren "syzygischen Einheit" (S. 270) als mystischer Leib des Kosmos, der für Solov'ev die vollkommene harmonische Verbindung der Menschen untereinander heißt, geprägt durch die "Wechselwirkung der Liebe" (S. 259), nicht durch Herrschaft und Unterordnung. Die geschichtliche und kosmische Verwirklichung dieser Idee sieht Solov'ev in der historischen Kraft, die er der Sophia als "Körper Gottes" zumißt. Diese Kraft der Sophia ist in der Lage, das vollkommene Gute als unteilbare Organisierung der dreieinigen Liebe auf der Erde zu realisieren. In diesem Sinne ist die wahre Liebe eine *aufsteigende* und eine *absteigende* (*amor ascendens* und *amor descendens*, S.255).

In der *All-Einheit* ist die Gespaltenheit der materiellen Welt als Krankheit der modernen Zivilisation überwunden, denn in ihr als Symbol des *mystischen Leibs* der Ungeschiedenheit ist die doppelte Undurchdringlichkeit des stofflichen Seins in der Zeit und im Raum immer schon aufgehoben. In diesem Sinne repräsentiert die Wiederkehr der *Ewigen Weiblichkeit*, wie sie von Solov'ev projiziert wird, die Voraussetzung für die Erlösung aus dem "Sein als Zustand des Zerfalls, ein Sein, das in die einander ausschließenden Teile und Momente zerstückelt ist" (S. 262). Sie bildet den Nährboden jener religionsphilosophischen Idee Solov'evs, die psychoanalytisch gesprochen mit dem Prozeß der "Unbewußtwerdung", der Ich-Auflösung im mütterlichen Leib, dem Rückzug in die pränatale Geschlechtslosigkeit bzw. Doppelgeschlechtlichkeit gleichzusetzen ist oder im hermetischen Diskurs die Rückverwandlung des Kultur- in den Naturmenschen bedeutet. Gerade die Vereinnahmung der *Ewigen Weiblichkeit* durch den männlichen Philosophen bzw.

seine Feminisierung mit der Betonung auf der *All-Einheit* offenbaren Phantasmen über Wiedergeburt, Rettung und Auferstehung, die sich über den mütterlichen Körper definieren oder wie Luce Irigaray es formuliert: "Vielleicht werden Jahrhunderte vergehen müssen, bis der Mann in der Lage sein wird, den Sinn seines Werks, seiner Werke zu deuten: das endlose Konstruieren von Substituten seines vorgeburtlichen Aufenthalts."⁵

Das Konstruieren eines vorgeburtlichen Aufenthalts entspricht bei Solov'ev der Geburt des Geistes im Leib. Diese zweite Geburt, die geistige Geburt ist die wahre Geburt. Sie ersetzt den eigentlichen Geburtsvorgang durch eine körperliche Transformation, die dem pneumatischen Geist-Prinzip und der Idee der Transsexualität des *sektantsvo* entspricht. Damit wird die Geschlechterzuordnung verlagert und die Trennung der Geschlechter aufgebrochen:

No rozdelenie polov, ne ustranjaemoe ich vnešnym i prechodjaščim soedineniem v rodovom akte, - éto rozdelenie meždu mužskim i ženskim élementom čelovečeskogo suščestva est' uže samo po sebe sostojanie dezintegracii i načalo smerti. Prebyvat' v polovoj razdel'nosti značit' prebyvat' na puti smerti, a kto ne chočet ili ne možet sojiti s éтого puti, dolžen po estestvennoj neobchodimosti proijti ego do konca. Kto podderživaet koren' smerti, tot neizbežno vkusit i ploda ee. **Bessmertnym možet byt' tol'ko celyj čelovek, i esli fiziologičeskoe soedinenie dolžno byt' zameneno iztinnyim soedineniem, a nikak ne vozderžaniem ot vsjakogo soedinenija, t.e. nikak ne stremleniem uderžat' in statu quo razdelennuju, raspavšujusja, i sledovatel'no, smertnuju čelovečeskiju prirodu (S 33)**

Die Trennung der Geschlechter aber - die durch ihre äußere und vorübergehende Vereinigung im Geschlechtsakt nicht beseitigt wird-, diese Trennung zwischen dem männlichen und weiblichen Element des menschlichen Wesens ist schon an und für sich ein Zustand der Desintegration und der Anfang des Todes. Im geschlechtlichen Getrenntsein verharren, bedeutet, auf dem Weg des Todes verharren, wer aber diesen Weg nicht verlassen will oder kann, der muß ihn mit natürlicher Notwendigkeit bis zum Ende gehen. Wer die Wurzel des Todes unangetastet läßt, der muß unvermeidlich auch seine Frucht zu schmecken bekommen. **Unsterblich kann nur der ganze Mensch sein, und**

5 Luce Irigaray: *Die Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt/Main 1991, S 19

da die physiologische Vereinigung die Ganzheit des menschlichen Wesens nicht wiederherstellen kann, so muß die verkehrte Vereinigung durch die wahre ersetzt werden, keineswegs aber durch eine Enthaltung von jeder Vereinigung, das heißt keineswegs durch das Bestreben, die getrennte, zerfallene und folglich sterbliche menschliche Natur in statu quo zu erhalten (S. 239)

Die wahre Vereinigung von Mann und Frau beruht dementsprechend nicht auf einer sexuellen, die immer mit dem Tod gekoppelt ist, sondern auf einer geistigen Vereinigung. Dabei trennt Solov'ev die Sexualität vom Körper und die Fortpflanzung von der Sexualität: "Gewöhnlich wird angenommen, daß der Sinn der geschlechtlichen Liebe in der Vermehrung der Gattung besteht, der sie als Mittel diene. Ich halte diese Ansicht für falsch" (S. 201), denn "Kinderzeugung ist nicht die eigentliche Sache der Liebe" (S. 226). Der wahre *Sinn der Liebe* besteht für Solov'ev in der wahren, geistigen Liebe als Triumph über den Tod, denn Sexualität bedeutet immer die Erfahrung der Sterblichkeit:

Istinnaja že duchovnaja ljubov' ne est' slaboe podražanie i predvarenie smerti, a toržestvo nad smert'ju, ne otdelenie bessmertnogo ot smertnogo, večnogo ot vremennogo, a prevrašćenie smertnogo v bessmertnoe, vosprijatie vremennogo v večnoe. Ložnaja duchovnost' est' otricanie ploti, istinnaja duchovnost' est' ee pereroždenie, spasenie, voskresenie (S 40)

Die wahre geistige Liebe aber ist nicht eine schwache Nachahmung und Vorwegnahme des Todes, sondern ein Triumph über den Tod, nicht die Trennung des Unsterblichen vom Sterblichen, des Ewigen vom Zeitlichen, sondern die Verwandlung von Sterblichem in Unsterbliches, die Aufnahme von Zeitlichem in Ewiges. Die falsche Geistigkeit ist die Verneinung des Leibes, die wahre Geistigkeit ist dessen Wiedergeburt (S 248)

Um Sterbliches in Unsterbliches zu verwandeln, um die ewige Wiederholung des Todes zu umgehen, ersetzt Solov'ev den physiologischen Prozeß des Gebärens durch einen geistig-pneumatischen. Folglich wird die Wiedergeburt des Leibes nur erreicht, wenn der mit der "Potenz einer unendlichen Vollkommenheit" ausgestattete Mann, dessen schöpferisches Wirken darin be-

steht, ähnlich wie Gott das Weltall und Jesus Christus die Kirche geschaffen haben, das Material, das er in der Person des Weibes vorfindet, umzusetzen in ein ideales Material. Auf diese Weise kann er die Vergöttlichung der Menschheit verwirklichen, das Ebenbild Gottes im Menschen wiederherstellen, denn die Idealisierung des niederen Wesens ist zugleich die beginnende Realisierung des höheren:

Čelovek dlja svoego tvorčeskogo dejstvija imeet v lice ženščiny material, emu samomu ravnyj po stepeni aktualizaciji, pered kotorym on pol'zuetsja tol'ko potencial'nym preimužestvom počina, tol'ko pravom ob ob-jazannost'ju pervogo šaga na puti k soveršenstvu, a ne dejstvitel'nym soveršenstvu (S. 41)

Der Mann hat für sein schöpferisches Wirken in der Person des Weibes das Material, ein Material, das ihn selbst dem Grade der Aktualisation nach gleich ist, vor dem er nur den potentiellen Vorzug der Initiative, nur das Recht und die Pflicht auf dem Wege zur Vollendung nicht aber die wirkliche Vollendung voraus hat (S. 249).

Die wahre, geistige Liebe gibt dem Menschen schöpferische Kraft, die ihn dazu befähigt, das weibliche Material gottgleich zu gestalten. Solov'ev integriert hier die Geschichte des Bildhauers Pygmalion, der sich in eine von ihm selbst geschaffene elfenbeinerne Mädchenstatue verliebt. Auf Bitten Pygmalions ließ Aphrodite sie lebendig werden und Pygmalion nahm sie zur Frau. Ebenso wie der Bildhauer Pygmalion schafft sich der Philosoph Solov'ev seine ideale Frau:

Konkretnaja forma éтого voobraženija, ideal'nyj obraz, v kotoroj ja oblekaju ljubimoe lico v dannyj moment, sozdaetsja, konečno mnoju (Hervorhebung von mir, D.R.), no on sozdaetsja ne iz ničego, i sub-ektivnost' éтого obraza kak takogo, t.e. javljajuščegosja teper' i zdes' pered očami moej duši, niskol'ko ne dokazyvaet sub'ektivnogo, t.e. dlja menja liš' suščestvujuščego, charaktera samogo voobražаемого predmeta. Esli dlja menja, nachodjaščegosja po siju storonu transcendentnogo mira, izvestnyj idealnyj predmet javljaetsja tol'ko kak proizvedenie moego voobraženija, éto ne mešaet ego polnoj dejstvitel'nosti v drugoj vysšej sfere bytija. I chotja naša real'naja žizn' nachoditsja vne éтой vysšej sfery, no naš um ne sovsem čužd ej, i my možem imet' nekotoroje umozritel'noe ponjatje o zakonach ee bytija (S.L., S. 44).

Die konkrete Form dieser Einbildung, die ideale Gestalt, in die ich die geliebte Person im gegebenen Augenblick einkleide, wird **natürlich von mir geschaffen** (Hervorhebung von mir, D.R.) und die Subjektivität dieser Gestalt als solcher, das heißt der jetzt und hier vor den Augen meiner Seele erscheinenden Gestalt, beweist nicht im geringsten den subjektiven Charakter des eingebildeten Gegenstands selbst. Wenn für mich, der ich mich diesseits der transzendentalen Welt befinde, ein gewisser idealer Gegenstand nur als Erzeugnis meiner Einbildung erscheint, so stört das seine volle Realität in einer anderen, höheren Sphäre des Seins nicht. Und obwohl unser reales Leben sich außerhalb dieser höheren Sphäre befindet, so ist sie in unserem Intellekt doch nicht ganz fremd, und wir können einen gewissen spekulativen Begriff von den Gesetzen ihres Seins haben (S. 253)

Das auf diese Weise idealisierte Weibs-Bild entspricht einem weiblich gedachten Gott. Solov'ev beschreibt hier eine Technik der Liebe, die über die erotische Vereinigung mit der Sophia erfolgt und auf diese Weise die Gottwerdung des Menschen verspricht. Es ist eine Technik, die versucht, etwas Jenseitiges zu transportieren, etwas, was man nicht verstehen, aber wiederholen kann. Dieses Jenseitige entspricht einer idealen, entkörperlichten Welt, in der die Endlichkeit aufgehoben ist:

No imenno dlja togo, čtoby Bog' različalsja bezuslovno ot našego mira, ot našej prirodoj, ot étoj vidimoj dejstvitel'nosti, neobchodimo priznat' v Nem *svoju* osobennuju večnuju prirodu, svoj osobennyj večnyj mir. V protivnom slučae naša ideja Božestva budet skudnee, otvlečennee, neželi naše predstavlenie vidimogo mira.⁶

Doch eben dazu, daß Gott sich unbedingt von unserer Welt, von unserer Natur, von dieser sichtbaren Wirklichkeit unterscheide, ist es notwendig, ihm *seine* besondere ewige Natur, seine besondere ewige Welt zuzuerkennen. Andernfalls wäre unsere Idee von der Gottheit dürftiger und abstrakter als unsere Vorstellung von der sichtbaren Welt.⁷

Das Einzigartige an dieser Geschlechter-Ethik ist die Einheit zwischen Lehre und Leben, die Solov'ev unabdingbar vorlebte: seine „himmlische“

6 Vladimir Solov'ev: "Ctenija o Bogočlovečestve", in: *Sobranie Sočinenij III-IV* [Sankt-Peterburg 1873-1905] Nachdruck Brüssel 1966, S. 3-163, S. 115.

7 Vladimir Solov'ev: "Vorlesungen über das Gottmenschentum", in: *Gesammelte Werke*, Band I, München 1978, S. 670.

Liebesbeziehung mit der Sophia.⁸ Da er sich nur mit ihr vermählt fühlte, ist er nicht in der Lage „irdische Liebesbeziehungen“ einzugehen:

V istorii poézii, mistiki, umozrenija Vladimir Solov'ev javljaetsja edinstvennym, kotoryj ne tol'ko imel poëtičeskie i filosofskie sozercanija odnositel'no Sofii, no pripisyval sebe ešče i ličnye k nej otnošenija, prinimajuščie erotičeskij charakter. Poëtomu zemnuju ljubov' on oščuščal dlja sebja, v obščem, kak nekotoroje padenie ili izmenu. On ne mog sdelat'sja otcom ili mužem, ibo čuvstvoval sebja kak by obručennym [...] ⁹

In der Geschichte der Poesie, der Mystik, der geistigen Spekulation ist Vladimir Solov'ev der einzige, der nicht nur poetische und philosophische Betrachtungen über die Sophia machte, sondern ihr auch persönliche Beziehungen zuschrieb, die erotischen Charakter annahm. Deswegen betrachtete er für sich die irdische Liebe im Grunde als Niedergang oder Verrat. Er konnte weder Vater noch Ehemann werden, denn er fühlte sich, als ob er vermählt wäre [...]

8 Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist ein biographisches Detail, das der Entstehung des Textes *Der Sinn der Liebe* unmittelbar vorausgeht. Solov'ev wollte eine Liebesbeziehung mit der verheirateten Sofja Michajlovna Martynova eingehen, die er als Inkarnation der himmlischen Sophia, seiner ewigen Freundin auserwählt hatte. Nicht nur dieser Versuch, auch alle anderen Versuche scheiterten. Vgl. in diesem Zusammenhang Konstantin Močul'skij: *Vladimir Solov'ev. Žizn' i učenie*, Pariz 1951, S. 197ff.

9 Sergej Bulgakov "Vladimir Solov'ev i Anna Šmidt" [1918], in *Russkij eros ili filosofija ljubvi v Rossii (Der russische Eros oder die Philosophie der Liebe in Rußland)*, Moskva 1991, S. 315-320, S. 315/316. Bulgakov weist darauf hin, daß im Unterschied zu anderen Mystikern wie Bohme, Baader, Saint-Martin oder zu Dichtern wie Goethe, Shelley und Petrarca, denen der Philosoph Frauenhaß unter der Maske der *Androgynität* vorwirft, Solov'ev eine mystische Liebesbeziehung mit der Sophia pflegte. Die Quelle der Solov'evschen Sophiologie ist die Kabbala (Schechina entspricht der Sophia). Allerdings ist die Apotheose der irdischen Ehe und die geheiligte Kinderzeugung, wie sie die Kabbala lehrt, der mystischen Erotik Solov'evs vollkommen fremd.

Solov'evs Sophiologie blieb nicht ohne Wirkung auf reale Frauen, denn die Sophia war nicht nur ein metaphysisches Wesen, sondern konnte, wie oben dargelegt, konkrete, irdische Züge annehmen, Begegnungen festlegen und Nachrichten hinterlassen. Diese Einheit zwischen Solov'evs Lehre und seinem Leben - die Personifizierung der Sophia als seine ewige Freundin - wurde in dem Moment problematisch, als sich die Mystikerin Anna Šmidt (1851-1905) als diese ausgab. Sie lebte in Niznij Novgorod, wo sie als Journalistin arbeitete und mystische Traktate über die Kirche und das Dritte Testament schrieb. Solov'ev verkehrte mit Anna Šmidt brieflich und erkannte die außergewöhnliche Begabung, die diesen Schriften zugrundelag. Dadurch fühlte er sich von ihr gleichermaßen angezogen und abgestoßen, denn auf der einen Seite bewunderte er das Talent dieser Frau, auf der anderen Seite konnte er in ihr nur seinen Doppelgänger erkennen. Anna Šmidt, die sich beharrlich als Inkarnation seiner ewigen Freundin (*večnaja podruga*) stilisierte, wurde von ihren Zeitgenossen größtenteils als negative Erscheinung aufgenommen und für halbwahnsinnig gehalten. Siehe hierzu Konstantin Močul'skij, 1951, op.cit., S. 262ff und Sergej Bulgakov in *Tichye dumy (Stille Gedanken)*, [zuerst Moskau 1918] Paris 1976, S. 77ff.

Solov'evs philosophisch-künstlerisch geschaffenes Liebesobjekt ist nur auf dem Wege des endlosen Aufschubs, als sein abwesender Bezugspunkt erreichbar. Interessant ist dabei die Tatsache, daß das Wunschbild (bzw. Angstbild) des Weiblichen das Selbstbild des Philosophen und das wiederum die Idealisierung bzw. Herabminderung des Weiblichen determiniert. Dieser Prozeß wird besonders deutlich in einem Akrostychen aus dem Jahre 1892¹⁰:

SAFO

Skazočnym čem-to povejalo snova
 Angel' ili demon mne v serdce stučitsja?
 Formu prinjat' moe čuvstvo boitsja.
 O, kak bessil'no cholodnoe slovo!

Slovo nezdešnich šepot strannyj,
 Aromat japonskich roz..
 Fantastičnyj i tumannyj
 Otgolosok vešnych grez

Etwas wehte mich erneut an,
 Klopft ein Engel oder ein Damon an mein Herz?
 Mein Gefühl fürchtet sich Form anzunehmen .
 O, wie kraftlos ist das kalte Wort!

Seltsames Gemurmel jenseitiger Worte,
 Duft japanischer Rosen
 Phantastisch und neblig
 klingt das Echo frühlingshafter Traume

10 Alle folgenden Textzitate entstammen der Ausgabe *Biblioteka poëta. Vladimir Solov'ev. Sichotvorenuja i šutočnye p'esy (Gedichte und Lustspiele)*, Moskva/Leningrad 1956, S. 85 und S. 154ff

1

Madonnoj byla dlja menja ty kogda-to
 Almaznoju radugoj lik tvoj gorel,
 Tainstvenno vsjo v tebe bylo i svjato,
 Rydal ja u nog tvoich tysjačokrat i
 Edva udavit'sja s toski ne uspel,
 No skryls'ja kuda-to tvoj obraz krylatyj,
 A vmesto nego ja Matrenu uzrel

2

Maijskaja roza davno uže otpeta,
 Avgust . I avgust izčez.
 Tol'ko kak lysina starogo Feta,
 Rošča tvoja tak pečal'no razdeta,
 El'ju odnoju krasujetsja les .
 Novoj prirode sočustvenno vtorja,
 Ach, ty Matrenuju sdelalas' s gorja.

1

Eine Madonna warst Du einst für mich.
 Wie ein diamantener Regenbogen leuchtete Dein Antlitz
 Geheimnisvoll war alles in Dir und heilig,
 Schluchzend lag ich tausendmal zu Deinen Füßen und
 Kaum ist es mir gelungen, die Trauer zu ertrinken
 Schon verbarg sich Dein geflügeltes Antlitz
 Und stattdessen erblickte ich nur noch Matrena

2

Die Mairose ist schon lange abgesungen,
 August... Auch der August verschwand
 Genau wie die Glatze des alten Fet
 ist auch Dein Hain traurig kahl geworden,
 Nur durch einen einzigen Tannenbaum wird der Wald noch verschont
 In der Natur mitleidig widerhallend,
 wurdest Du vor Kummer zur neuen Matrena.

(Interlinearübersetzung von mir, D R)

Das Gedicht, dessen Liebessemantik den Regeln der „höfischen Liebe“ folgt, zeigt Solov'evs Dichotomisierung der Frau als "Heilige" ("Safo"), als "himmlische Göttin" ("svetloe božestvo") und als "femme fatale" ("Matrena").¹¹ Der primäre Prozeß der Identifizierung wird von einem sekundären der Herabminderung bzw. Entwertung abgelöst. Aus dem Bildhauer, der die ideale weibliche Gestalt schaffen will, wird ein einfacher Steinmetz:

Vy byli dlja menja, prelestnoe sozdan'e,
Éto dlja skul'ptora mramora kusok,
No sloman moj rezec v usilennom staran'e,
A glybi kamennoj on odolet' ne mog!

Ljubit' vas tout-de-même? Vot strannaja zateja!
Kogda ze kto ljubil negodnyj material?
O svetlom božestve, ljubov'ju plameneja,
O svetlom božestve nad vami ja mečtal

Teper' utešu vas! Pigmalioni redki,
No est' kamenotes v primete u menja
Iz mramora skam'ju on sdelat v besedke
I budet otdychat' ot trudovogo dnja.
(Mart 1893)

Sie waren für mich ein wunderbares Geschöpf,
Genauso wie für den Bildhauer ein Stück Marmor,
Aber mein Meißel ist durch die kraftvolle Anstrengung gebrochen,
Er konnte den steinernen Block nicht überwinden!

Sie trotzdem lieben, das ist ein seltsames Unterfangen,
Wenn für den der liebt, das Material unbrauchbar ist
Als helle Gottheit, vor Liebe brennend,
Als helle Gottheit habe ich von Ihnen getrauert

Jetzt tröste ich Sie! Pygmalions gibt es selten,
Aber ich habe jetzt einen Steinmetz im Auge
Aus dem Marmor macht er eine Bank in der Gartenlaube
Und wird sich darauf vom Arbeitstag ausruhen

¹¹ Vgl. in diesem Zusammenhang Kapitel III der Dissertation.

Das auf diese Weise imaginierte Weibs-Bild steht für Solov'evs Vision einer transzendenten, einer *anderen Welt (mir moj)* als Voraussetzung der angestrebten *All-Einheit (vse-edinstvo)*. Sie hebt die Individualität des Menschen insofern auf, da alle Menschen Bestandteil der *All-Einheit* sind und auf diese Weise nur aus dieser hervorgehen können:

I vot pervyj, osnovnoj zakon esli v našem mire razdel'noe i izolirovannoe suščestvovanie est' fakt i aktual'nost', a edinstvo - tol'ko ponjatie i ideja, to tam naoborot, dejstvitel'nost' prinadležit edinstvu, ili točnee, vseedinstvu, a razdel'nost' i obosoblennost' suščestvujut tol'ko potencial'no i subjektivno. A otsjuda sleduet, čto bytie *étogo* lica v transcendentnoj sfere ne est' individual'noe v smysle zdešnego real'nogo bytija. Tam, t.e. v istine, individual'noe lico est' tol'ko luč, živoj i dejsvitel'nyj, no ne razdel'nyj luč odnogo ideal'nogo svetila - vseedinoj suščnosti. Éto ideal'noe lico, ili olicetvorenaja ideja, est' tol'ko individualizacija vseedinstva, kotoroe nedelimo prisutstvuet v každoj iz étich svoich individualizacij. Itak, kogda my voobražaem ideal'nuju formu ljubimogo predmeta, to pod étoj formoj nam soobščajetsja sama vseedinaja suščnost' (S.L., S. 45)

Und dies ist das erste grundlegende Gesetz: Wenn in unserer Welt das getrennte und isolierte Dasein Tatsache und Aktualität ist, so besitzt dort umgekehrt die Einheit, oder genauer die All-Einheit Wirklichkeit; die Getrenntheit und Isoliertheit dagegen existieren nur potentiell und subjektiv. Hieraus aber folgt, daß das Sein *dieser* Person in der transzendenten Sphäre kein individuelles im Sinne des hiesigen realen Seins ist. Dort, das heißt in der Wahrheit, ist die individuelle Person bloß ein lebendiger und wirklicher Strahl, aber ein nicht abtrennbarer Strahl einer idealen Leuchte - der alleinigen Wesenheit. Diese ideale Person oder die personifizierte Idee ist nur die Individualisierung der All-Einheit, die unteilbar in jeder dieser Individualisationen anwesend ist. Und so teilt sich uns, wenn wir uns die ideale Form dieses geliebten Gegenstandes vorstellen, die alleinige Wesenheit mit. (S. 253)

Solovev's Konzept der *All-Einheit* bedeutet somit eine kollektive Ungepaltenheit der Geschlechter, d.h. die Angleichung von Mann und Frau als *mannweibliches bzw. weibmännliches Geschöpf (mužeženskoe ili ženomužskoe suščestvo)*, die sich jeweils umgekehrt proportional entsprechen.¹² In dieser Vorstellung konstruiert Solov'ev die *Ewige Weiblichkeit* aber, und das ist

¹² Das Konzept der *All-Einheit* ist homolog zu Weiningers Androgynitätsauffassung zu sehen. Vgl. das folgende Kapitel dieser Dissertation "Eros Pontifex: Zinaida Gippius' Metaphysik der Liebe."

das Widersprüchliche an seiner gesamten Argumentation, als das *andere* Geschlecht (Beauvoir), als das *Geschlecht, das nicht eins ist* (Irigaray) und erzeugt damit genau jenen Diskurs des Mangels, jenes negative Spiegelbild, für das das Weibliche traditionsgemäß steht.¹³ Auf diese Weise symbolisiert Solov'evs Geschlechter-Ethik den Ort der Frau, den es nicht gibt, bzw. nicht geben soll: Das Nichts als Ort der Nicht-Begegnung, in dem es gemäß Lacan auch kein Geschlechtsverhältnis gibt:

Bog kak edinyj, različaja ot sebja svoe drugoe, t.e. vse, čto ne On sam, soedinjaet s soboju èto vse, predstavljaja sebe ego vmeste i zaraz, v absolutno soveršennoj forme, sledovatel'no, kak edinoe Èto *drugoe* edinstvo, različnoe, čotja i neotdelimoe ot pervonačal'nogo edinstva Božija, est' odnositel'no Boga edinstvo passivnoe, ženskoe, tak zdes' večnaja pustota (čistaja potencija) vosprinimaet polnotu božestvennoj žizni. No esli v *osnove ètoj Večnoj ženstvennosti ležit čistoe ničto*, to dlja Boga èto ničto večno skryto vozprinimaemym ot Božestva obrazom absolutnogo soveršenstva. (S.L., S 44)

Gott, der Einzige, der alles, was nicht Er selbst ist, als sein **Anderes** (Hervorhebung von mir, D.R.) von sich unterscheidet, vereinigt dies alles mit sich, indem Er es sich zusammen und zugleich in der absolut vollkommenen Form, folglich Eines vorstellt. Diese *andere* Einheit, von der ursprünglichen Einheit Gottes verschieden, wenn auch nicht von ihr abtrennbar, ist in bezug auf Gott eine passive, weibliche Einheit, da hier die ewige Leere (die reine Potenz) die Fülle des göttlichen Lebens empfängt. Wenn aber *im Grunde dieser ewigen Weiblichkeit das reine Nichts* liegt, so ist für Gott dieses Nichts ewig durch das Bild der absoluten Vollkommenheit verdeckt, das sie von der Gottheit empfängt (S. 254).

In der Wiedervereinigung von Gott und Schöpfung, die sich durch das Wirken der Sophia, der göttlichen All-Weisheit vollzieht, sieht Solov'ev den „Sinn der Liebe“. Über sie wird die Welt transformiert und in den Zustand der *All-Einheit* zurückgeführt. Dieser Prozeß vergöttlicht den Philosophen, der somit die "theurgische" Tat der Welttransformation vollbringen kann.¹⁴

¹³ Vgl. in diesem Zusammenhang Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979

¹⁴ Solov'evs Visionen haben nicht nur eine metaphysische und historiosophische Dimension, sondern auch eine mystische, denn sie sind an den Glauben an eine unmittelbare Begegnung mit

Gleichzeitig soll diese "theurgische Tat" das Christentum rehabilitieren, denn Rußland ist gemäß seiner messianischen Rolle dazu in der Lage, die ungebrochene Tradition des orthodoxen Christentums mit der pervertierten des Westen zu vereinen.¹⁵ Solov'ev vereinnahmt für Rußland bzw. für sich selbst die apokalyptische Vision des in die "Sonne gekleideten Weibes"¹⁶, das einen Sohn gebären soll, der der Welt ein neues Wort sagt. In diesen Visionen nimmt der künstliche Geburtsvorgang gleichsam Fleisch an. Der Philosoph bringt den neuen Logos auf die Welt, der Fleisch und Wort wieder vereint: "So erweist sich Sophia als der mystische Name für Rußland, "Rossija", die eine mystische Ehe mit dem Antichristen-Westen eingehen soll (der freilich dadurch seines eigenen christlichen Ursprungs bewußt und damit gerettet wird), wobei unter dem Westen eigentlich eher die russische verwestlichte Intelligencija inklusive Solowjow selbst als der reale geographische Westen verstanden wird. Die Sophia ist für Solov'ev die Entdeckung der eigenen weiblichen (russischen, christlichen usw.) Dimension. Die Vereinigung der zwei Hälften des Christentums, d.h. des Westens und des byzantinischen

der himmlischen Sophia gebunden Dieser Glaube schlägt sich am offensichtlichsten in dem Gedicht *Tri svidanija (Drei Begegnungen)* von 1898 nieder und ist in der noch ungebrochenen Tradition der russischen Orthodoxie verankert, in deren Theologie das neuplatonische Denken weitervermittelt wird. „Sophia wird in dieser Perspektive als die weibliche und zugleich materielle Dimension Christi aufgefaßt, als der verklärte Leib Christi – in der Nähe zur Mutter Gottes und zur Kirche, die auch theologisch als der mystische Leib Christi gilt. Indem das Materielle in dem verkörperten Logos aber als das noch vor der Weltschöpfung in der Person der Sophia prasente weibliche Prinzip gesetzt wird, entsteht de facto eine Erweiterung der göttlichen Trinitat, in die eine neue weibliche Hypostase eingeführt wird. Die philosophisch-theologisch-sophiologischen Bemühungen Solov'evs galten deswegen in erster Linie der Aufgabe, die maximale göttliche Gleichberechtigung für Sophia zu erreichen, ohne eine Position einzunehmen, die als häretisch empfunden werden konnte.“ Zit. nach Boris Groys: „Weisheit als weibliches Weltprinzip Die russische Sophiologie des Wladimir Solowjow“, in *Weisheit*, hg. Von Alcida Assmann, München 1990, S. 345-354, S. 346ff

¹⁵ Dazu ausführlicher Egbert Munzer: *Solov'ev Prophet of Russian-Western Unity*, London 1956, S. 135ff

Rußlands, betrachtet er als die innere mystische Ehe in der Seele des russischen Intelligenzlers zwischen seiner westlichen Kultur und seinem russischen Unbewußten, die ihm die lang ersehnte Ganzheit, die Androgynität, die *vse-edinstvo* gewährt."¹⁷ In diesem Sinne repräsentiert das sophiologische Ganze, die *All-Einheit* nach Solov'ev psychoanalytisch gesprochen einen Übertritt in die symbolische Ordnung ohne die Trennung vom Körper der Mutter wirklich zu vollziehen, um damit jenen ungeteilten Zustand zu bewahren, den der Philosoph in Erweiterung der slavophilen *sobornost'* (Konzilizität) an den Begriff der *sofijnost'* (Sophiezität) bindet.

2

Solov'evs religionsphilosophischer Diskurs rekurriert auf einem dualistischen Denken, in dem das Weibliche als Natur, Körper, Immanenz, Passivität codiert und dem 'Männlichen', d.h. Gott als Verkörperung von Kultur, Geist, Transzendenz, Kreativität untergeordnet ist. Die synthetische Rekonstruktion der verlorengegangenen Einheit im philosophischen Wunschbild Solov'evs thematisiert damit genau jenen Moment des Eintritts in die Kultur, der sich in dem Verbot der Mutter äußert. Dieser ist bekanntermaßen gebunden an den Übertritt des Kindes aus der präödipalen Phase, aus der Mutter-Kind-Dyade in die triadische Konstellation, den Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache, die durch das "Gesetz des Vates" gekennzeichnet ist. Das Konzept dieser Kunstreligion bzw. Religionskunst konzentriert sich also

16 Boris Groys, 1990, op.cit., S 349

17 Ebd

auf jenen Vorgang, der im Freud-Lacanschen Diskurs die Entwicklung geschlechtlicher Identität meint: "Die präödipale Phase muß daher als vorgegeschlechtlich gedacht werden. Sie geht jeglicher Identität voraus, auch der von Raum und Zeit."¹⁸ Allerdings fokussiert Solov'ev nicht den Prozeß der Bewußtwerdung, sondern genau den umgekehrten Prozeß der Unbewußtwerdung, der Ichauflösung im Mutterleib und damit eine Ablehnung einer eindeutig geschlechtlich festgelegten Identität. Diese Ich-Auflösung im Unbewußten ist Voraussetzung für die Wiedergeburt im Text, das, was Kristeva die semiotische *chora* nennt und was an eine archaische Mutterbeziehung geknüpft ist, die sich als "zweite" Rückkehr der Triebfunktionalität in der symbolischen Ordnung äußert: "[...] das Semiotische muß als Negativität definiert werden, die in das Symbolische eingeschleust wird und seine Ordnung verletzt."¹⁹

Der kunstreligiöse Prozeß der Ich-Auflösung des Religionsphilosophen im Text, sein Wunsch nach Wiedergeburt im mythischen Leib, außerhalb von Raum und Zeit als Ausdruck der Verneinung bzw. Verweigerung einer eindeutigen Geschlechtsidentität äußert sich in einer totalen Feminisierung der künstlerischen Projektion, die lust- und angstbesetzt ist zugleich. Phantasmen der Heilung bzw. Zerstückelung, wie sie in der himmlischen Sophia und ihrer Dekonstruktion im apokalyptischen Weib auftauchen, können als Ausdruck jener ambivalenten Wahrnehmung des eigenen Selbst gelten, in denen sich der Versuch abzeichnet, die Fragilität der eigenen Ich-Identität in der Zer-

18 Sigrid Weigel "Das Weibliche als Metapher des Metonymischen", in I Stephan/C Pietzker (Hgg.) *Frauensprache und Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*, Tübingen 1986, S. 108-118, S. 113

19 Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/Main 1978, S. 78

stückelung eines anderen Subjekts abzuarbeiten und diese zu überwinden. Nach Lacan antizipiert das Kleinkind, das sich noch in einem Zustand der Ohnmacht befindet, imaginär die Beherrschung der Einheit des Körpers. Dieser Prozeß vollzieht sich über die Identifizierung mit dem Bild des Ähnlichen als einer totalen Gestalt: Die Identifizierung geschieht und aktualisiert sich in der konkreten Erfahrung, bei der das Kind sein eigenes Bild im Spiegel wahrnimmt. Das Ich, das in seinem (ersten) visuellen Abbild sich als Ganzheit imaginiert hatte, muß sich wieder der Fragilität dieser Einheit stellen.²⁰ Analog dazu ist der Selbsterlösungsprozeß im kunstreligiösen Modell Solov'evs zu sehen. In dem das andere Subjekt (die himmlische Sophia) als Ganzheit imaginiert wird, kann sich das eigene Subjekt (der Religionsphilosoph) wieder als ganzheitliches spiegeln bzw. erfahren. Dissoziiert sich dieser Prozeß der Selbsterlösung, erfährt auch die Projektion der Erlösergestalt eine Abwertung im Bild des zerstückelten, diabolischen Weibes.

Solov'evs Geschlechter-Ethik basiert auf einem Entdifferenzierungsgedanken, der männliches und weibliches im androgynen Ideal des **dritten Geschlechts** transzendiert. Dieser geht einher mit einer Mystifikation, denn sie rekurriert auf ein mystisches, d.h. außerirdisches, transzendentes Urerlebnis, das den Philosophen aus dem als Unheil empfundenen irdischen Dasein erlöst. Die Erlösung erfolgt über die Vereinnahmung der *Ewigen Weiblichkeit* bzw. über die Feminisierung des Mannes und ist notwendige Voraussetzung für dessen schöpferisches Potential. In diesem Sinne ersetzt der Text die

20 Jacques Lacan "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion", in: *Schriften* Band I. Freiburg 1973, S. 61-71.

körperliche Vereinigung. Er vereinigt den vergöttlichten Helden mit der Muttergöttin und dem Gottvater, denn die Vergöttlichung des Helden kündigt die Rückkehr des in einen Gott verwandelten Urvaters an.²¹ Die Fiktion dieser totalen Verschmelzung des Körpers im Text wird zum Zeichen für Zeitlosigkeit, Transzendenz, Autorschaft. Solov'evs Ethikkonzept beruht damit auf der Vorstellung eines Logos, der durch das virtuell zweigeschlechtliche und damit in letzter Konsequenz geschlechtslose Wort symbolisiert wird, das die Libido auf die künstlerische Phantasie umleitet. Dieser Prozeß entspricht den immer wieder neu ansetzenden Versuchen dessen, was Inge Stephan "Retotalisierung des männlichen Körpers als weibliches Fleisch nennt."²² Er betrifft nicht nur den Bereich der imaginierten Frauenfiguren, also den Bereich der Frauenbilder im weitesten Sinne, sondern sie berührt das Verhältnis des Autors zur Sprache insgesamt.²³ Dementsprechend könnte man Solov'evs Schreiben als Versuch deuten, sich "Weiblichkeit" anzu-

21 Freud beschreibt diesen Zusammenhang in *Massenpsychologie und Ich-Analyse*: "Damals mag die sehnsüchtige Entbehrung einen Einzelnen dazu bewogen haben, sich von der Masse loszulösen und sich in die Rolle des Vaters zu versetzen. Wer dies tat, war der erste epische Dichter, der Fortschritt wurde in seiner Phantasie vollzogen. Der Dichter log die Wirklichkeit um im Sinne seiner Sehnsucht. Er erfand den heroischen Mythos. Heros war, wer allein den Vater erschlagen hatte, der im Mythos noch als totemistisches Ungeheuer erschien. Wie der Vater das erste Ideal des Knaben gewesen war, so schuf jetzt der Dichter im Heros, der den Vater ersetzen will, das erste Ichideal [...]. Der Mythos ist also der erste Schritt, mit dem der einzelne aus der Massenpsychologie austritt [...]. Der Dichter, der diesen Schritt getan und sich so in der Phantasie von der Masse gelöst hatte, weiß nach einer weiteren Bemerkung von Rank doch in der Wirklichkeit zu ihr zu finden. Denn er geht hin und erzählt dieser Masse die Taten seines Helden, die er erfunden hat. Dieser Held ist im Grunde kein anderer als er selbst. Er senkt sich somit zur Realität herab und hebt seine Hörer zur Phantasie empor. Die Hörer aber verstehen den Dichter, sie können sich auf Grund der namlichen sehnsüchtigen Beziehung zum Urvater mit dem Heros identifizieren", in: Sigmund Freud, *Studienausgabe XIII*, [Frankfurt 1969-1979] Frankfurt 1982, S. 152ff.

22 Inge Stephan: "Die Musen gehören zu den himmlischen Gestalten, die Mann und Weib nicht kennen". Zur Androgynitätsauffassung in Kunst und Wissenschaft, in: *Frauensprache und Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*, S. 119-126, S. 125.

23 Ebd.

eignen, sie gleichzeitig aber auch zu fürchten: Die Wiederkehr der *Ewigen Weiblichkeit* steht synonym für den weiblichen Körper der Mutter, der die Züge des Vaters trägt. Das Ergebnis dessen, was Hansen-Löve den neurotischen Typus des Symbolismus nennt, lebt genau aus diesem Paradox.²⁴

In der feministischen Theorie wird heute ebenso das Nahen oder die Ankündigung einer anderen Parusie des Göttlichen, wie sie im Mittelpunkt der gnostischen Kunstreligion steht, die Vladimir Solov'ev an der Idee der *All-Einheit* und der Sophia als Körper Gottes ausarbeitet, diskutiert:

Das Ende einer Kultur würde auch dem Tod Gottes entsprechen. Welchen Gottes? Des Gottes, der den transzendentalen Grundstein eines allein von einem Geschlecht gehaltenen Diskurses bildet, einer von einem Geschlecht bestimmten Wahrheit? Das könnte die Rückkehr eines Göttlichen, eines Gottes ermöglichen [...]. Die Rufe oder die Äußerungen der letzten Philosophen Nietzsche, Heidegger, in bezug auf den "Tod Gottes" sind Rufe nach einem Kommen oder einer Rückkehr des Göttlichen im Fest, in der Gnade, in der Liebe, im Denken. Im Gegensatz zur üblichen Interpretation besagen sie nicht das Verschwinden der Gotter, sondern das Nahen oder die Ankündigung einer anderen Parusie des Göttlichen. Das setzt die Umgestaltung der Welt des Diskurses voraus: den Anbruch einer neuen Epoche der Geschichte, des Universums. Das Ende der Zeiten und Zugang zu einer anderen Zeit, einem anderen Zeitraum.²⁵

Solov'ev und Irigaray ist gemeinsam, daß sie angesichts einer zu erwartenden Apokalypse eine neue Ethik der Geschlechter-Differenz ausarbeiten, die eine dritte Ära ermöglicht. Sie führen eine die göttliche Trinität erweiternde, weibliche Hypostase ein, um die Dualität Vater-Sohn aufzubrechen und eine Gleichberechtigung des Weiblichen zu erreichen. Beide favorisieren die Parusie der *Ewigen Weiblichkeit* gegenüber der Parusie Christi als Voraussetzung der Verwirklichung einer vergöttlichten Utopie: der dritten Ära des Okzidents als Zeitalter des Geistes und der Braut, des *Paares* im Falle Irigarays, des *Gottmenschen* im Falle Solov'evs. Beiden philosophischen

24 Vgl. Aage A. Hansen-Löve: "Zur psychopoetischen Typologie", op. cit. S. 195-288

Diskursen ist eine Mystifikation der Geschlechter-Differenz gemeinsam, die sich als Idealisierung des Weiblichen, als positive Theorie von Weiblichkeit niederschlägt. Im Falle Irigarays erfolgt diese Mystifikation aber unter Berufung auf eine neue Differenz "die als erste ernsthafte historische Bedrohung für die Hegemonie des männlichen Geschlechts anzusehen wäre"²⁶, während sie bei Solov'ev von der Aneignung des Weiblichen als Überwindung von Differenz zeugt.

25 Luce Irigaray *Die Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt/Main 1991, S. 167

26 Naomi Schor "Dieser Essentialismus, der keiner ist Irigaray begreifen", in *Dekonstruktiver Feminismus*, op cit., S. 219-247, S. 230

5. Eros pontifex:

Zinaida Gippius' Metaphysik der Liebe

Večnoženstvennoe

Moljus' i ljublju .. No malo
 Ljubvi, molitv k tebe
Tvoim - tvoej ot načala
 Xoču prebyt' v sebe,
 Čtob serdce tebe otvečalo -
 Serdce - v sebe samom,
 Čtob Nežnaja uznavala
 Svoj čistyj obraz v nem .
 I budut puti inye,
 Inoj ljubvi pora
 Sol'vejg, Tereza, Marija,
 Nevesta - Mat' - Sestra!²⁷

27 Zinaida Gippius *Sichorvorenija i Poëmy, II* (Collected Poetical Works, Vol II) 1918-1945, Hg von Temira Pachmus, in *Slavische Propylaen*, Munchen 1972, S. 11

Das Ewigweibliche

Ich bete und ich liebe, aber wenig
 Liebe. Gebete zu dir
 Der/die Deinige - von Anbeginn
 Will ich unverändert bleiben in mir
 Damit das Herz dir antwortet -
 Das Herz - in mir selbst.
 Damit ich als Zärtliche erkenne
 Mein reines Bild in ihm .
 Und es werden neue Wege kommen,
 Einer anderen Zeit Liebe.
 Sol'vejg, Tereza, Maria,
 Braut - Mutter - Schwester!
 (Interlinearübersetzung von mir, D.R.)

In dem als Motto zu diesem Kapitel zitierten Gedicht *Das Ewig Weibliche* von 1908 preist die Religionssymbolistin und Literaturkritikerin Zinaida Gippius die erotisch-mystische Liebe als höchste Form der Sublimierung, die unter dem Terminus *Verliebtheit*, "einem nicht fleischlichen, spirituellen Konzept von Erotik" - Eingang in die Debatte um die Wiedergeburt der russischen Spiritualität fand.²⁸ Gippius' erotisch-mystisches Liebeskonzept ist im Zusammenhang mit einem geschlechtslosen und lustvollen Androgynentum, einer „keuschen Wollust“ zu sehen und basiert, wie in der Forschung bereits hingewiesen wurde, auf der "Erlösung vom Geschlechtsdualismus und der spirituellen Restituierung einer uranfänglichen Ganzheit"²⁹. Es geht aus von der *Verwandlung des Geschlechts (preobraženie pola)* durch die doppelte Inversion von *mannweiblichem (mužeženskoe)* und *weibmännlichem (ženužskoe)*, die als wahres Geschlecht, als *drittes Geschlecht (tretij pol)* bzw. "Unisex"³⁰ - Vladimir Solov'evs Theorie der *All-Einheit* weiterentwickelt: Eros pontifex, der priesterliche Eros.

28 Vgl. Erika Greber "Mystik und Lyrik Zinaida Gippius", in *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien 1996, S. 147-171, S. 153. Wie Greber herausgearbeitet hat, steht Gippius' erotisch-mystische Liebesvorstellung in der Tradition von Böhmens Sophiakonzept (vgl. die Androgynisierung des *Ewig Weiblichen* ("der/die Deinige von Anbeginn" in oben zitiertem Gedicht) und in der Tradition der Frauenmystik (vgl. die Anspielung auf "Sol'vejg, Teresa, Marija"). Böhme wird in der Genderforschung als Vorläufer der heutigen feministischen Theologie betrachtet

29 Ebd. S. 151.

30 Olga Matich "Zinaida Gippius and the Unisex of Heavenly Existence", in *Welt der Slaven*, 19, S. 98-104.

Im folgenden Kapitel werden zunächst die Hintergründe geschildert, die zur Entstehung der *Religion des Dritten Testaments* geführt haben, um in einem nächsten Schritt Gippius' theoretische Schriften über die Liebe im Zusammenhang zur Sexualität und zur Mystik zu diskutieren. Danach wird die Frage untersucht, welche Bedeutung der Transvestismus bzw. das *cross-dressing* für die Frau und für die Schriftstellerin Gippius hatte - ein Aspekt, der bisher in der Forschung weitgehend unbeachtet geblieben ist.³¹ Dabei wird auch der Bezug zum *chlystovstvo* dargelegt. Damit schließt sich die Frage an, welche Absichten und Möglichkeiten Gippius mit ihren zahlreichen Stilisierungen (z.B. als Kleopatra oder Madonna etc.) verfolgte. Schließlich wird ihre Ehe mit Dmitrij Merežkovskij als Realisierung der Theorie der doppelten Inversion von "mannweiblichem" und "weibmännlichem" Ideal und als Theatralisierung des Geschlechtsverhaltens innerhalb des symbolistischen *žiznetvorčestvo* vorgestellt.

2

Zinaida Gippius und Dmitrij Merežkovskij verbanden auf originelle Weise die Frage nach dem Platz - der "Leerstelle" des Weiblichen - in der Konfiguration der Geschlechter mit der Frage nach Gott und Religion. In der

31 Vgl. Greber, op.cit. 1996, S. 153. Greber verweist auf den *gendershift* in Gippius Lyrik. An 166 Gedichten hat sie herausgearbeitet, daß Gippius entweder die neutrale oder die männliche Form des Sprechens bevorzuge, die ihr das anerkannte *gender* der Autorschaft verleihe, aber auch in vielen Gedichten auf die Position des Dazwischen zurückgreife und damit auch die Diskursivität von *gender* vorführe. Vgl. in diesem Zusammenhang auch A. Gove: "Gender as a Poetic Feature in the Verse of Zinaida Gippius", in *American Contribution to the Eighth International Congress of Slavists*, Zagreb, Ljubljana 1978, Vol. I: *Linguistics and Poetics*, hg. von H. Birnbaum, Columbus, Ohio, S. 379-407.

Realisierung des oben erwähnten Androgynitätskonzepts prägten sie in einer Art "Doppelkünstlerschaft" die *Religion des Dritten Testaments*. Diese "gnostische Kunstreligion" sollte die Weichen für eine Synthese von Christentum und Heidentum stellen und das historische Christentum reformieren, das den Geist auf Kosten des Körpers unterdrückt, das geistige Prinzip als das reine, gute, heilige und göttliche über das körperliche Prinzip als das unreine, sündige und dämonische stellt. Die Konzeption des *heiligen Fleisches* (*svjataja plot'*), die Fleisch und Geist (*dušetelesnost'*) in sich vereinigt, wurde von Gippius und Merezkovskij als Alternative zum Asketismus des historischen Christentums gedacht. Alle diese Faktoren zusammen mit der Reformierung der Kirche sollten das Fundament legen für den Beginn einer neuen Ära, des Königreiches Gottes auf Erden, des *Dritten Testamentes* (*Tretij Zavet*) und verweisen auf die mystischen Ursprünge dieser Kunstreligion: "Das Programm dieser "apokalyptischen" Kirche der zweiten Wiederkunft Christi und des sogenannten "Dritten Testaments" drückte Merezkovskij auch in der Lichtmetaphorik der mystischen Vereinigung aus: wie zwei elektrische Drähte sollten sich die heidnisch-hellenische Konzeption der Heiligkeit des Fleisches und die christliche Konzeption der Heiligkeit des Geistes verbinden zu einer neuen Ökumene."³²

In ihrer St. Petersburger Wohnung führte Gippius einen literarischen Salon, in der diese Fragen zur Wiedergeburt der russischen Spiritualität und zur Sexualität diskutiert wurden. Die russische *intelligencija*³³ ging dort ein

32 Greber, 1996. op cit , S 154. Siehe in diesem Zusammenhang auch Olga Matich *Paradox in the Religious Poetry of Zinaida Gippius*, München 1972, S 20ff, sowie "The Cause" Hippius Religious Views and Activities, in: Temira Pachmuss *Zinaida Gippius An Intellectual Profile*, London, Amsterdam 1971, S 103-166

33 Gippius charakterisiert die russische *intelligencija* in Bezug auf Rußland in der Geschichte ihres

und aus: "In diesem Haus machte man wirklich Kultur", schrieb Belyj, "alle haben dort einmal gelernt."³⁴ Vertreter der hohen Geistlichkeit, Künstler, Schriftsteller, unter anderem auch die Religionsphilosophen Vladimir Rozanov und Nikolaj Berdjaev, schlossen sich der neuen Religion des *Dritten Testaments* an. Im Jahre 1900 gründeten die Merezkovskijs zur Verbreitung ihrer Lehre die *Religiös-Philosophische Gemeinschaft (religiozno-filozofskoe obščestvo)*, deren sprachliches Organ die Zeitschrift *Der neue Weg (Novyj put')* war.³⁵ Die Gemeinschaft traf sich regelmäßig von 1901 bis 1903, bevor sie von der Synode verboten wurde.³⁶ Engster Vertrauter in der Frage

Tagebuchs (gemeint sind die *Petersburger Tagebücher* von 1914-1919 [zuerst München 1921]) folgendermaßen "Korennyj žitelj Peterburga, my prinadležali k tomu širokomu krugu russkoj "intelligencii", kotoruju spravедливо ili net, nazывali "sovest'ju i razumom" Rossii. Ona že - i što uže konečno spravедливо - byla edinstvennym "slovom" i "golosom" Rossii, nemoj, prtajno-molčaščej - samodržavnoj. Posle neudavšejsja revoljucii 1905 goda - neudavšejsja potomu, što samodržavie ostalos' - intelligencija, esli ne usililas', to rasširilas'. Razdiraemaja vnutrennymi nesoglasijam, ona odnako, byla ob'edmena obščim političeskim, očen' vaznym otricaniem: otricaniem režima Russkaja intelligencija, - što klass ili krug, ili sloj (vse slova ne točny), kotorogo ne znaet buržuzno-demokratičeskaja Evropa, kak ne znała ona samodržavija. Sloj, po sravneniju so vsej toliščej gromadnoj Rossu, očen' tonkij, no liš' v nem soveršalas' koe-kakaja kul'turnaja rabota. I on sygral svoju, očen' ser'eznuju istoričeskiju rol' (Als echte St. Petersburger gehörten wir zu jenem Kreis der russischen "Intelligencija", die man zurecht oder zu unrecht "Gewissen und Verstand" Rußlands nannte. Sie war - und das ist natürlich gerechtfertigt zu behaupten - das einzige "Wort" und die einzige "Stimme" des stummen, schweigenden, absolutistischen Rußlands. Nach der mißglückten Revolution von 1905, mißglückt deswegen, weil sich der Absolutismus halten konnte, hat sich die Intelligencija, wenn auch nicht verstärkt, so doch ausgedehnt. Gespalten durch innere Unstimmigkeiten, war sie trotz allem vereint in der allgemeinen politischen, sehr wichtigen Verneinung der Verneinung des absolutistischen Regimes. Die russische Intelligencija, das ist eine Klasse, oder ein Kreis, oder eine Schicht (alle diese Worte sind nicht genau zutreffend), die das bourgeoise demokratische Europa nicht kennt, genauso wie es die Selbstherrschaft nicht kannte. Diese Schicht ist im Vergleich zur riesigen Weite Rußlands sehr dünn, aber nur in ihr vollzog sich eine kulturelle Arbeit. Und sie spielte ihre sehr ernste historische Rolle), in *Živye lica. Sčich Dnevnik (Lebendige Gestalten. Gedichte. Tagebücher)*, Bd 1, Tiflis 1991, S 159-396, S 159.

34 "V etom dome voistinu tvorili kul'turu. Vse zdes' kogda-to učilis'", in: Andrej Belyj *Arabeski* [zuerst Moskau 1911], in: *Slavische Propylaen*, Band 63, München 1969, S. 415

35 Vgl. in diesem Zusammenhang J. Scherrer *Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen. Die Entwicklung des religiösen Selbstverständnisses ihrer Intelligencija-Mitglieder (1901-1917)*, Berlin 1973

36 Vgl. Greber, 1996, op cit., S 154

nach dem Verhältnis zwischen Gott und Geschlecht, des *Wichtigsten* (*glavnoe*), wie sie von Zinaida Gippius bezeichnet wurde, war Dmitrij Filosofov, der mit den Merezkovskijs von ungefähr 1905-1920 in einer *ménage-à-trois* lebte.³⁷ Gippius sah den Erfolg ihres Unternehmens *glavnoe* im wesentlichen darin begründet, daß sie gemäß der Dreiheit der göttlichen Personen agierten und sie auf diese Weise substituierten. Ihre Treffen waren von Riten begleitet, die sie auf der Basis der Russisch-Orthodoxen Liturgie und kirchlichen Ritualen feierten: "The first such secret celebration of the Holy Eucharist took place in the Merezhkovskij apartment after Midnight [...] These agapes, which later included some of their followers, must be viewed as part of the turn-of-the-century religious experimentation reflected in the widespread interest in the occult, theosophy and anthroposophy, and various sectarian rituals."³⁸

Im Laufe der Treffen innerhalb der *Religiös-Philosophischen Gemeinschaft* entwickelte Gippius ihre Theorie von der "dreieinigen Struktur der Welt", in der die Ziffern eins, zwei und drei für die Einheit von Persönlichkeit, Sexualität und Gemeinschaft stehen. Gemäß dieser Theorie steht das Dritte für die Idee von der *Konzilienzität* (*sobornost'*)³⁹, die als Grundlage für die Religion des *Dritten Testaments* diene und sich als Weiterentwicklung der Solov'evschen *All-Einheit* interpretieren läßt:

37 Von seiner Seite wohl mehr ungewollt als gewollt Filosofov versuchte immer wieder, sich von Gippius' charismatischem Einfluß zu lösen, was ihm endlich in der Emigration gelang. Vgl. Temura Pachmuss, 1971, op cit., S. 103-166

38 Olga Matich, 1972, op cit., S. 21

41 Vgl. in diesem Zusammenhang Alexander Etkind: *Eros des Unmöglichen Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*, Leipzig 1996, S. 64f

[...] moja idée fixe byla "trojstvennoe ustrojstvo mira" Ja ne ponimala, kak možno ne ponimat' takuju javnuju, v glaza brosjuščujusja vešč', takuju real'nuju pritom, otrážennuju vseгда i v našem myšlenii, vo vsech našich dejstvijach, bol'sich - do povsednevnych, v našich čuvstvach i - v nas samich My togda tak i govorili 1,2,3. Ne simboličeski, a konkretno, 1 - ne est' li edinstvo našej ličnosti, našego ja? A naša ljubov' čelovečeskaja k drugomu "ja", tak čto oni eti "ja", uže dva, a ne odin (pričem edinstvennost' každogo ne terjaetsja) I dalee - vychod vo množestvennost' (3), gde ne terjajutjsa v dolženstvovanii ni 1, ni 2. Vot za eto tri, za obščestvennuju ideju, u nas načalas' bor'ba s D.S. [...] Ja, v moich "naitijach" (inogda bespoleznych, besplodnych, dlja menja, bez nego, - vseгда) govorila emu často "Ty slušaeš', no ty izvne slušaeš', a ty eto *podkožno* pojmi, togda i vozražaj!" Tak vot, presledovavšuju menja ideju ob "odin - dva - tri" on tak ponjal podkožno, iznutri, eto jasno ona, konečno i byla uže v nem, ešče ne dochodja poka do soznanija On dal ej vsju polnotu, preobrazil ee v samoj glubine serdca i uma, sdelav iz nee religioznuju ideju vsej svoej žizni i very - ideju *Trojcy, prišestvija Duha i tret'ejo Carstva*, ili *Zaveta* Vse ego raboty poslednych desjatiletij imejut etu - i tol'ko etu - glavnuju podosnovu, glavnuju veduščuju ideju

[...] meine idée fixe war die "dreieinige Struktur der Welt". Ich verstand nicht, warum man eine so offensichtliche, förmlich ins Auge springende und vor allem eine so reale Sache nicht verstehen konnte, die sich schon immer in unserem Denken widergespiegelt hat, in allen unseren Taten, in den großen wie in den alltäglichen, in unseren Gefühlen, wie in uns selbst Wir haben damals auch so gesprochen: 1,2,3 Nicht symbolisch, sondern konkret, 1 - ist das nicht die Einheit unserer Persönlichkeit, unseres "Ichs"? Und unsere menschliche Liebe zu einem anderen "Ich", so daß diese beiden Ichs schon 2 sind, und nicht eins (obwohl die Einheit eines jeden sich nicht verliert) Und weiter - der Ausweg in die "Vielheit", wo sich weder 1 noch 2 in deren Schuldigkeit verlieren Wegen dieser drei, wegen dieser gemeinschaftlichen Idee begann der Streit zwischen mir und D.S. >Dmitrij Sergeevič, Gippius Ehemann, D R < [...] Ich habe in vielen meiner "Eingebungen" (zuweilen nutzlosen, fruchtlosen für mich, ohne ihn, immer) oft zu ihm "Du horst mir zwar zu, aber du horst von außen zu, aber dir soll es unter die Haut gehen, dann kannst du immer noch ablehnen!" Jedenfalls ging ihm die mich verfolgende Idee über "eins - zwei - drei" unter die Haut, das ist klar sie war natürlich schon in ihm, es war ihm nur noch nicht bewußt Er gab ihr ihre ganze Fülle, formte sie um in der Tiefe seines Herzens und Verstands, machte daraus die religiöse Idee seines Lebens und Glaubens - die Idee der Dreieinigkeit, der Parusie des Geistes und des dritten Königreiches oder Testaments Alle seine Arbeiten der nächsten Jahrzehnte haben diese und nur diese Grundlage als führende Idee⁴⁰

40 Zinaida Gippius *Dmitrij Merežkovskij* [zuerst Paris 1951], in: *Živye lica Dnevnika* (Ausgabe in zwei Bänden), Tiflis 1991, Bd II, S 247

Die Idee der Dreieinigkeit, der Parusie des heiligen Geistes und des Dritten Reiches bilden die Grundlage einer Kunstreligion, mit der die Merežkovskijs eine authentische Verbindung von Kirche und Gesellschaft anstrebten. Doch der elitäre Kreis der *Religiös-Philosophischen Gemeinschaft* hatte wenig Bezug zur vorrevolutionären russischen Alltagsrealität. Erst die gescheiterte Revolution im Jahre 1905 gab den Anstoß zu einer politischen Auseinandersetzung innerhalb der Gemeinschaft.⁴¹ Von nun ab bemühte sich Gippius in ihre Idee von der dreigeteilten Struktur der Welt das soziale Element als das dritte gemeinschaftsstiftende Element einzubauen. Vor der Revolution hatte sie die Verbindung zwischen Gesellschaft und Religion, Mystizismus und Metaphysik konsequent abgelehnt.⁴² Trotz aller Bemühungen, neue Mitglieder für *glavnoe* zu gewinnen, scheiterte dieses Unternehmen, nicht zuletzt aus dem Grund der fanatischen Besessenheit, mit der Gippius die Religion des *Dritten Testaments* und der androgynen Liebe verwirklichen wollte.⁴³ Schließlich setzte die Revolution von 1917 dem Traum von der geistigen Wiedergeburt Rußlands ein jähes Ende.

3

Gippius veröffentlichte ihre literaturkritischen Arbeiten zunächst unter männlichem Pseudonym: Anton Krajnij, Roman Arensky, Lev Puščin, Genosse

41 Vgl. Greber, op.cit, 1996, S. 155. Greber macht darauf aufmerksam, daß die Aktivitäten der Gemeinschaft den vormaligen Ichbezug überschritten haben und nun gesellschaftsbezogen nach dem mystischen Modell *contemplatio et actio* agieren

42 Pachmuss, 1971, op.cit, S. 124.

43 Ebd S 149.

Herman.⁴⁴ Der erste Aufsatz, der hier besprochen wird, wurde unter dem Titel *Verliebtheit* 1908 in Sankt-Petersburg erstmalig veröffentlicht. Er behandelt das Thema der idealen sexuellen Vereinigung von Mann und Frau. Gippius bespricht zunächst Merežkovskijs *Novyj Babylon* (*Das neue Babylon*), ein Text der Rozanovs *In der Welt des Unklaren und Unentschiedenen* (*V mire nejasnogo i nerešennogo*) gewidmet ist. Rozanov wollte die Frage der Geschlechtsliebe mithilfe des Evangeliums und in der Anerkennung jenes absoluten Prinzips lösen, durch das Christus das Fleisch heilig gesprochen hat.⁴⁵ Soweit stimmt Gippius mit Rozanov überein, den sie als "Prophet des Geschlechts" und "als genialen Verteidiger und Fürsprecher der Ehe" bezeichnet. Sie widerspricht ihm jedoch darin, daß Ehe und Familie die einzige Form der Realisierung der Geschlechtsliebe darstellen. Nach Gippius stellen Ehe und Familie keine metaphysische Lösung der Frage dar:

Brak (slityj nerazryvno s detoroženiem) est' *odna* iz form real'nogo projavlenija pola, mozet byt' samaja glubokaja, polnaja i velikaja, no vse-taki - odna iz form, čast' pola i tol'ko uže rešiv vopros pola prinjatiem ego ("da"), možno na kakich-libo osnovanijach stojat' lično i obščestvenno za ètu imenno formu Bol'seju že čast'ju brak prinimalsja i prinimaetsja prosto kak pervyj, samyj estestvennyj i praktičeskij žitejskij vychod, i "vopros pola", takim obrazom, vovse ne "myslitsja" kak vopros.

44 Ebd S 305 Gippius begann ihre literarische Karriere als dekadente Autorin 1898 in St Petersburg. Siehe in diesem Zusammenhang Aage A Hansen-Love *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der Motive*, Bd 1, Wien 1989, sowie ders "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne, in *Poetika* 23, 1991, S 166-216. Alle folgenden Textzitate der Aufsätze „Vlublennost“ („Die Verliebtheit“), [zuerst Sankt-Petersburg 1908], „O ljubvi“ („Über die Liebe“), [zuerst Paris 1931], „Arifmetika ljubvi“ („Die Arithmetik der Liebe“), [zuerst Paris 1931], „O ženach“ („Über Ehefrauen“), [zuerst Paris 1925], die in den Jahren von 1908 bis 1931 in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind, wurden der Ausgabe *Russkaj eros ili filosofija ljubvi v Rossij*, Moskva 1991, S 174-215 entnommen.

45 Alexander Etkind, 1996, op cit., S 54-59 "Die Bande des Geschlechts zu Gott sind größer als die der Vernunft, selbst als die des Gewissens zu ihm." Siehe auch Johannes, 6, 63 "Wie kannst Du sagen, daß das Fleisch nicht nützlich ist? Alles Fleisch ist durch den Geist animiert. Es ist der Geist, der das Leben gibt."

46 In „Vlublennost“, [zuerst 1908], 1991, op cit., S 175

Die Ehe [untrennbar mit der Kinderzeugung verbunden] ist *eine* der realen Erscheinungsformen der Sexualität, vielleicht die tiefste, vollste und größte, aber trotz allem - eine der Formen, ein *Aspekt* der Sexualität. Und nur nachdem man die Frage der Sexualität mit "ja" beantwortet hat, kann man auf irgendwelchen Grundlagen, persönlichen oder gesellschaftlichen gerade auf dieser Form bestehen. Großtenteils wurde und wird die Ehe aber einfach als erster und praktischster alltäglicher Ausweg gewählt und dadurch ist die "Frage des Geschlechts" nie als Frage "gedacht" worden.⁴⁶

Gippius' Geschlechter-Ethik stellt die traditionelle Ehe als praktizierte Form des Geschlechtsverhältnisses in Frage, weil dieses Konzept an die Fortpflanzung gekoppelt ist und deswegen keine wirkliche Lösung für die Klärung der Frage nach der idealen Vereinigung zwischen Mann und Frau darstellt. Voraussetzung ihrer Konzeption der Ehe ist eine "physische Verwandlung des Leibes": „Dlja togo, čtoby éta novaja tajna novogo braka byla najdena, nužno fizičeskoe preobrazovanie tela.“⁴⁷ Sie entwirft ein Dreieck, das ihre Idee des sexuellen Aktes in der "heiligen Heirat" veranschaulicht. Es könnte folgendermaßen dargestellt werden:

Christus
Heilige Heirat
Verbindung zu Gott
Ich = Mann Irdische Heirat Du = Frau

Die "heilige Heirat" löst den Dualismus von Körper und Geist auf. Sie basiert auf einer neuen Form der Liebe, einer Art Metaliebe, die Gippius als *neue christliche Verliebtheit* bezeichnet. Diese ist nur durch Jesus Christus erfahr-

47 Ebd. S. 183

bar, denn nur er hat im Bereich des Körperlichen dieses persönliche Gefühl bestätigt. Folglich kann man das Geheimnis, das der "Verwandlung des Leibes" zugrundeliegt, nur durch Christus erfahren:

Tak že kak mir, Bog, pravda, žizn' nikogda nami ne mogu byt' *poznany*, no liš vse bolee i bolee *poznavaemy*, tak ne *uznaem* my i étoj tajny Znanie est' konec, smert' ili porog bezvremen'ja inoj žizni, poznavanie - žizn' mira, dvizenie vo vremeni Christos - put', istina i žizn', no *snačala* put', i ves' put' do konca, a zatem uže istina i žizn'. Esli my ponjali, čto vopros pola - takoj že velikij i mirovoj, kak rjad drugich, kotorye večno razrešajutsja i nikogda ne razrešeny, - počemu on odin dolžen byt' rešen raz i navsegda?

Genauso wie die Welt, Gott, die Wahrheit kann das Leben niemals von uns erkannt werden, sondern kann nur mehr und mehr wahrgenommen werden, denn wir erkennen dieses Geheimnis nicht Wissen bedeutet Ende, Tod oder Übergang in einen zeitlosen Zustand, Erkennen bedeutet Leben der Welt, Bewegung in der Zeit. Christus ist "Weg, Wahrheit, Leben", aber *in erster Linie* Weg und der ganze Weg bis zum Ende und dann kommt erst Wahrheit und Leben Wenn wir verstehen, daß die Frage des Geschlechts genauso groß und von Weltbedeutung ist, wie eine Reihe anderer Fragen, die man ewig entscheidet und nie entschieden hat, warum soll dann sie allein entschieden werden, einmal und für alle Zeiten?⁴⁸

Hierin zeigt sich Gippius' Nähe zur Brautmystik, die in ihrem Falle als "männliche Erlebensweise", aus der "Perspektive einer maskulinen" *persona* erfolgt und auf die "Rollenverweigerung und Selbstbehauptung weiblichen Schreibens" hinweist.⁴⁹ Wie Eva Meyer an der Geschichte der Mystikerinnen herausgearbeitet hat, steht die Stilisierung der Mystikerin als Jungfrau für eine Technik der Liebe, die zeigt, daß sich die erotische Vereinigung der Mystikerin mit Gott über das Wort vollzieht.⁵⁰ Das Wort Gottes dringt in den Körper der Mystikerin ein, der dadurch verletzt wird. Die so entstandene Liebeswunde steht für den Liebesakt und verweist damit auf eine andere Lust-

48 In „Vlublennost“, op.cit., S. 183

49 Vgl. Greber, 1996, op.cit., S. 153

50 Eva Meyer: "Schreiben aus Liebeswut. Mystik und Hysterie", in: *Frauensprache und Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*, Tübingen 1986, S. 11-17.

erfüllung: Die Mystikerin empfängt die Worte Gottes und trägt sie auf der Erde aus. Die Worte werden zu Fleisch, damit die Mystikerin Gott werden kann. Diese paradigmatische Verwechslung zwischen Wort und Körper zeigt, daß die Mystikerin eine Heilsgeschichte reinszeniert, die dem Körper Erlösung verspricht. Das Fleisch muß sterben, um eine Auferstehung in den Himmel nachvollziehen zu können. In diesem Prozeß richtet die Mystikerin ihr Begehren auf eine Idee von Gott als höchstes und unerreichbares Ideal und auf die Stellung Gottes, des "Vaters als Sprecher, Leser und Schreiber innerhalb des öffentlichen Diskurses, d.h. als Verwender der Zeichen im Gegensatz zum Zeichen- oder Tauschobjekt."⁵¹ Gippius übernimmt dieses Konzept und überträgt es auf ihre Metaphysik der Liebe als Voraussetzung einer neuen geistigen Körperlichkeit, die im Kuß, das "heimlichem Zeichen" körperlicher Nähe und Vereinigung, ihre Erfüllung findet.

Genauso wie Solov'ev verneint Gippius den natürlichen Geburtsvorgang und zieht ihm den künstlichen der Textproduktion vor. Vergleicht man Gippius' Liebesdiskurs mit Solov'evs, so lassen sich folgende Gemeinsamkeiten feststellen: Solov'evs Auffassung von der Liebe als metaphysischer Liebe jenseits von Zeit und Tod, von der existierenden organischen Einheit von Geist und Fleisch und von der sexuellen Liebe als einer körperlich-geistigen Erfahrung, die zwei Menschen zu einer idealen und absoluten Persönlichkeit vereinigen kann, bestimmen auch Gippius Konzept. Im ersten Teil des Aufsatzes *Über die Liebe*, 1925 in Paris erschienen, arbeitet Gippius an den Parallelen von Solov'evs Konzept der *All-Einheit* und Otto Weiningers in *Geschlecht und Charakter* entwickelten Vereinigungstheorie eine Ge-

⁵¹ Judith Butler, 1991, op.cit. S. 85

schlechter-Ethik aus, die als "Die Liebe und der Gedanke" bezeichnet wird und "eine doppelte Brücke zwischen zwei Menschen schlagen soll: von der Männlichkeit eines menschlichen Wesens zur Weiblichkeit eines anderen und von der Weiblichkeit zur Männlichkeit eines nächsten."⁵² Gippius folgt Solov'ev und Weininger - wenn sie in einer ersten Stufe die Grenzen der Geschlechter zu flexibilisieren und zu transzendieren scheint, sie in einer zweiten Stufe aber erneut in einem "Idealmann" und einer "Idealfrau" fixiert⁵³, deren doppelgeschlechtliche Persönlichkeit und vergeistigte Körperlichkeit die Voraussetzung ihrer Idee von der idealen, der körperlich-geistigen Liebe bildet. Gippius nennt sie „Eros pontifex“ („priesterliche Geschlechtsliebe“). Diese Liebe hebt die Gespaltenheit von Mann und Frau auf.

Im zweiten Teil ihres Aufsatzes *Über die Liebe* mit dem Titel "Die Liebe und die Schönheit" entwickelt Gippius am Beispiel der Liebeskonzeptionen von Dante, Goethe, Ibsen, Gogol', Dostoevskij, Tolstoj, Bunin eine Geschlechts-Ästhetik, der sie Solov'evs Vorstellung von "der Schönheit als wahrnehmbare Form des Guten und der Wahrheit" zugrundelegt: Solovev nennt das "ästhetisch Schöne" jede wahrnehmbare Darstellung eines Gegenstands oder einer Erscheinung aus der Perspektive ihres endgültigen Zustands oder im Licht einer zukünftigen Welt. Mit anderen Worten - schön ist jenes künstlerische Werk, daß zur realen Verbesserung der Wirklichkeit führt.⁵⁴

52 Zinaida Gippius "O ljubvi (I Ljubov' i mysl', II Ljubov' i krasota)", [zuerst 1925], 1991, S 193. "Éros [...] stroit dvojnoj most meždu dvumja: ot mužestvennosti odnogo človečeskogo suščestva k ženstvennosti drugogo i ot ženstvennosti - k mužestvennosti vtorogo "

53 Ulla Link-Heer "Wird Androgynie normal? Zur Entfaltung imaginerter Geschlechtlichkeit zwischen zwei fins de siècles", in *KultuRRevolution*, Nr 27, 1992, S 49

54 Ebd. S 194. "[...] Krasota - liš' oščutitelnaja forma Dobra i Istiny", i „estetičeski prekrasnym“ on nazывal „vsjakoe oščutitel'noe izobraženie predmeta ili javlenija s točki zrenija ego okončatel'nogo sostojanija ili v svete buduščego mira“ Inačče govorja - prekrasno to chudožestvennoe proizvedenie.

Gippius unterteilt diese Geschlechts-Ästhetik in drei Kategorien: 1. Darstellung der Liebe, wie sie existiert (Bunin) 2. Darstellung der Liebe, wie sie sein soll (Ibsen, Solov'ev) und 3. Darstellung der Liebe, wie sie existiert und wie sie sein soll (Goethe, Dostoevskij, Tolstoj, Bunin). Ibsens Liebeskonzeption kommt nach Gippius der idealisierten Liebe, wie sie Solov'ev vertritt, am nächsten, denn sie beruht auf der mystischen Vereinigung von Mann und Frau in einer *neuen* geheimnisvollen Ehe. Gogol' und Dostoevskij kommen Solov'ev auch nahe, da sie eine *geistige Körperlichkeit der Liebe (duchovno-telesnost' ljubvi)*⁵⁵ anstreben. Allerdings ist beiden die Vorstellung der Androgynie fremd. Tolstoj kennt nur die diabolische und engelsgleiche Vorstellung von der Liebe. Bunins Erzählung *Mitjas Liebe*, der Gippius eine ausführliche Analyse widmet, rechnet sie zur real existierenden Liebe. Da sie sexuell vollzogen wird, endet sie immer tödlich. Gippius resümiert ihre Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik mit Solov'ev: "Der Sieg des ewigen Lebens - das ist der endgültige Sinn des Weltalls. Der Inhalt dieses Lebens ist die innere Einheit von allem oder die *Liebe*; ihre Form - die Schönheit, ihre Bedingung - die Freiheit."⁵⁶ Damit wird die Kunst zur Verkörperung des Symbols im Fleisch, die metaphysische Definitionen dieser theurgischen Praxis unterordnet.⁵⁷

In dem Aufsatz *Die Arithmetik der Liebe - Theorie, Wahrscheinlichkeit und Kombinatorik der Liebe* – diskutiert Gippius die persönliche Liebe als

kotoroc ,vedet k real'nomu uluščeniju dejstvitel'nosti“

55 Ebd S 197.

56 Ebd S 208: "Tvorčestvo večnoj žizni - vot okončatel'nyj smysl Vselennoj. Soderžanie etoj žizni est' vnutrennee edinstvo vsego, ili *Ljubov'*; ee forma – Krasota, ee uslovie – Svoboda "

57 Vgl in diesem Zusammenhang Andrej Belyj "Simvolizm", op.cit., S 94/95

Brücke zwischen zwei Persönlichkeiten und über die Grundlagen der Liebe als Grundlage der Persönlichkeit. Die ersten Grundlagen der Persönlichkeit sind "absolute Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit, Potenz des absoluten Seins (der Ewigkeit)"⁵⁸. Nach Solov'ev begreift Gippius den Eros, "als Wehen einer nichthiesigen Freude" ("vejanie nezdešnej radosti"). Wahre Liebe ist genau wie der Mensch immer "geistig-körperlich" ("duchovno-telesna") und jenseitig. Gippius geht von einer ursprünglichen Bisexualität des Menschen aus. Sie entwirft eine Geschlechter-Ethik, die eine reziproke Geschlechtsrolleninversion impliziert:

[...] korennoe svojstvo čeloveka - *androginizm* [...] živoje dušetelesnoe čelovečeskoe suščestvo, real'nyj čelovek, nikogda ne byvaet tol'ko muscinoj ili tol'ko ženščinoj. Oba načala, mužskoe i ženskoe (M i Ž po Vejningeru), v nem soprisutstvujut. No neobchodimo utverdit' i sledujuščee, čto ja osobenno podčerkivaju: v každom real'nom čeloveke kotoroe-nibud' odno iz dvuch načal, M ili Ž, - *preobladaet*. Čelovek takim obrazom, suščestvo ili *mužeženskoe* ili *ženomužskoe*, pričem samo složenie dvuch načal v každom - lično, to est' kak ličnosti edinstvenno i nepovtorimo. Vo vsem etom, vmeste vzjatom, i zaključena potencija ličnoj ljubvi. Dejstvitel'no bud' ljudi nositeljami *odnogo* načala, eti - mužskogo, te-ženskogo, to každoe takoe *cel'noe* M ravno vleklos' by k kazdoj poljarno protivopoložnoj *cel'nosti* - Ž. (i obratno).

[...] Das ursprüngliche Merkmal des Menschen ist die *Androgynität* [...] das lebendige seelisch-körperliche Wesen, der Mensch ist niemals nur Mann oder nur Frau. Beide Prinzipien, das männliche und das weibliche (nach Weininger M und W.), koexistieren in ihm. Aber man muß folgendes betonen: in jedem realen Menschen *überwiegt* eines der beiden Prinzipien. Auf diese Weise ist das menschliche Wesen entweder *mannweiblich* oder *weibmannlich*, wobei die Verbindung der beiden Prinzipien in jedem persönlich, das heißt in jeder Persönlichkeit einmalig und nicht wiederholbar ist. In allem zusammengenommen liegt die Potenz der persönlichen Liebe begründet. Welches Prinzip der Mensch nun verkörpert, das männliche oder das weibliche, es vereinigt sich doch jedes *ganze* M mit jedem gegenüberliegenden *ganzen* Z. in seiner Ganzheit und umgekehrt.⁵⁹

58 Gippius: "Arifmetika ljubvi" [zuerst Paris 1931], 1991, op cit., S. 208. "Pervoosnovy ličnosti takie: *absoljutnaja edinstvennost', nepovtorjaemost' i potencija absoljutnogo bytija* (večnosti)."

59 Ebd. S. 210f

Gippius' Liebeskonzept bedeutet, daß bereits Androgyne, nämlich Mannweib und Weibmann, sich platonisch lieben und somit das Begehren begehren (statt das Begehren des Anderen Begehrens)⁶⁰:

[...] edinstvennoe "ty" [...] Ono, dlja suščestva mužestvennogo, budet drugim suščestvom, v sootvetsvenno obratnoj mere dvojnym ženomužskum. No imenno v sootvetstvenno obratnoj mere. Čtoby ponjat' étu obratnost', predstavim sebe čeloveka v vide vos'merki Dve petli, M i Ž., nepremenno neravnye (preobladanie) Esli položit' vos'merka na rebro (kstati, ležačaja vos'merka v matematike - simvol beskonečnosti), to petlja M., mužskaja, budet pravoj, petlja Ž., ženskaja, - levoj Poprobuem teper' vzgljanut' na otaženie étoj vos'merki v zerkale. My uvidim druguju, soveršenno podobnuju, s petljami v toj že mere neravnymi. Tol'ko pravaja u otažennoj vos'merka budet levoj, levaja - pravoj Obe petli obeich vos'merok sovpadajut no levaja každoj - s pravoj kazdoj Mužskaja každoj - s ženskoj každoj Éti i est' sootvetstvennaja obratnost'

[...] das einzige "Du" für ein männliches Geschöpf wird ein anderes Geschöpf sein, das ihm *umgekehrt doppelt weibmännlich entspricht*. Aber genau in der *entsprechend umgekehrten Form*. Um diese Umkehrung zu verstehen, stellen wir uns einen Menschen in der Form einer Acht vor. Zwei Schlaufen, M und W., unbedingt ungleiche (überwiegend) Wenn wir die Acht kippen (übrigens ist die liegende Acht in der Mathematik das Symbol für Unendlichkeit), so ist die rechte Schlaufe M., *männlich*, die linke Schlaufe W., *weiblich* Versuchen wir nun auf die Widerspiegelung dieser Acht im Spiegel zu schauen Wir sehen eine andere, vollkommen gleiche, mit ungleichen Schlaufen Nur die rechte Schlaufe der widergespiegelten Acht wird links sein, die jeweils linke rechts Beide Schlaufen der beiden Acht sind identisch die linke mit der jeweils rechten Die jeweils männliche mit der mit der weiblichen Das ist die entsprechende Umkehrung.⁶¹

Die "umgekehrte Spiegelung" ("zermal'naja obratnost'"), die Gippius hier einführt, akzentuiert die narzißtische Selbstgenügsamkeit der androgynen Liebe, deren keusche Wollust sich als geschlechtliche >Identitätslust< der Transsexualität konkretisiert.⁶² Die homosexuelle Liebe lehnt Gippius ab, da sie die

60 Annette Runte. *Biographische Operationen Diskurse der Transsexualität*, München 1996, S 690

61 „Arifmetika ljubvi“, op cit., S. 211f

62 Runte. 1996, op cit., S 690

Androgynität eines Menschen und dadurch seine Persönlichkeit auslöscht. Aber auch, weil der Eros hier nur auf die "irdische Freude" gerichtet ist. Nur in der Kunst strebt der Mensch danach, das Bild der *vollkommenen Liebe* - das heißt im Wortschatz der Gippius die göttliche Liebe - zu erschaffen. Hier endet *Die Arithmetik der Liebe*. Gippius stellt es signifikanterweise der Zukunft anheim, die Frage nach der *Erfüllung der Liebe (ispolnenija ljubvi)* - nach Solov'ev "die endgültigen Ziele der Liebe" - zu stellen.⁶³

Resümierend könnte man Gippius' Metaphysik der Liebe als androgynales Phantasma bezeichnen, in dem transsexuelle Phantasien ausgelebt werden, denn die sogenannte „priesterliche Geschlechtsliebe“, "Eros pontifex" - als Voraussetzung der Begegnung von "Mannfrau und Fraumann" - realisiert sich im Begehren des Begehrens und offenbart letztendlich die Phobie und die Flucht vor gegengeschlechtlicher Liebe. Sie ist gekoppelt an eine psychophysische Entdifferenzierung, d.h. die Feminisierung des Weiblichen beim Mann und der Verschleierung des Weiblichen bei der Frau und basiert damit auf einer autoerotischen Triebstruktur, denn der androgyne Mensch ist eine geschlossene Ganzheit, er ist zweigeschlechtlich und braucht das andere Geschlecht nicht mehr: "Der Androgyne liebt nicht, er erblickt sich in einem anderen Androgynen, um sich selbst zu sehen, rund, glatt ohne anderen. Als Verschmelzung an sich kann er nicht einmal verschmelzen: Er ist von seinem eigenen Bild fasziniert."⁶⁴ Der androgyne Mensch, mit dem Gippius Rußland retten wollte, kann aber nicht "als Frau verkleideter Phallus", der die Differenz ignoriert und damit die hinterlistigste Maskerade für die Liquidierung

63 „Arifmetika ljubvi“, op cit., S. 215

64 Julia Kristeva *Geschichten von der Liebe (Histoires d'amour)*, Frankfurt/Main 1989, S. 72.

der Weiblichkeit" darstellt, sondern kann als Geschlechter-Ethik gelesen werden, die in der Verdoppelung des Weiblichen und Männlichen liegt.⁶⁵ Sie basiert auf einer Liebessemantik, die auf der *All-Einheit* aufbaut und die physische Seite der Liebe ausspart.

Die von Gippius vertretene Theorie des dritten Geschlechts als Grundlage der *Religion des Dritten Testaments* ist damit als Resultat des Zweifels an binärem Denken zu betrachten. In der oben dargestellten "dreieinigen Struktur der Welt" führt Gippius das Dritte ein, das niemals fixiert werden kann und folglich keine feste Gestalt annehmen kann:

Centr ee, suščnost' korennoĝo mirosozercanija, k kotoromu privel menja posledovatel'nyj put', - nevyrazyma "tol'ko v sloвах". Schematičeski, otčasti simvoličeski, suščnost' èta predstavljaetsja v vide vseob"emljuščego mirovogo Treugol'nika, v vide postojannogo soprisutstvija trech Načal, nerazdelimych i neslijannyh, vseĝda trech - i vseĝda sostavljajuščich Odno (Autobiographische Bemerkung von 1914)

Das Zentrum, das Wesentliche der grundlegenden Weltanschauung, zu der mich ein konsequenter Weg führte, ist in 'bloßen Worten' nicht auszudrücken. In schematischer, teils symbolischer Form präsentiert sich dieses Wesentliche in Gestalt eines allumfassenden Welt-DREIECKS, in Gestalt ständiger Koprasenz dreier PRINZIPIEN, untrennbar und unverschmolzen, immer drei - und immer EINES bildend.⁶⁶

Der Dritte agiert immer auf einer theatralischen Metaebene und kommentiert dadurch seine eigene Position. Wie im folgenden dargestellt wird, agiert Gippius auf dieser theatralischen Metaebene, die man als paradigmatisch für das Geschlechtsverhalten innerhalb des symbolistischsten Zirkels beschreiben kann.

65 Ebd. S. 73.

66 Zit. nach Greber, 1996, op.cit., S. 150

Viele ihrer literaturkritischen Texte veröffentlichte Gippius unter männlichem Pseudonym, ein „*gender-shift*“, der ihr weibliches Geschlecht vergessen macht und ihr textuell das anerkannte *gender* der Autorschaft verleiht.“⁶⁷ Indem sie den "Status der Frau-als-Zeichen" aufgab und in der "Sprache als Subjekt"⁶⁸ auftrat, konnte sie in dieser Zeit ihre Gedanken über Sexualität und Liebe aussprechen. Aber nicht nur hinter der männlichen Schreibmaske probiert Gippius die Wirkung der Männlichkeit, sie trug auch Männerkleidung. Dieses Phänomen des Transvestismus bzw. *cross-dressing* wurde in der Genderforschung als Verwirklichung einer als Utopie wahrgenommenen Machtposition für Frauen dargestellt, die sich in der Vorstellung eines *dritten Geschlechts* als Möglichkeit der Frau, Ängste zu bekämpfen und Macht zu gewinnen, manifestiert.⁶⁹ Transvestismus kann aber auch, wie Garber in ihrer Studie deutlich gemacht hat, auf homoerotische Weise nur den Mann ansprechen. In diesem Fall verschwindet die Frau vollkommen.⁷⁰ Die Bedeutung des Transvestismus für Gippius scheint in der Subversion fixierter Definitionen von Geschlechtsidentität und in der parodistischen Form normabweichender Sexualität zu liegen. Das Phänomen des Transvestismus zeigt damit die kulturelle Gemachtheit von Geschlechtskategorien

67 Greber, 1996, op cit., S 152.

68 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 1991, S 85

69 Vgl. Sandra M. Gilbert und Susan Gubar "Cross-Dressing and Re-Dressing. Transvestism as Metaphor", in *No Man's Land The Place of Women Writer in the Twentieth Century*, Vol.II, *Sexchanges*, New Haven 1988, S 324-376

70 Marjorie Garber *Vested Interests Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York 1993, S. 10.

auf. In dem er eine Kategorienkrise heraufbeschwört, subvertiert der Transvestismus die binäre Unterscheidung in männlich und weiblich: "*Transvestism is a space of possibility structuring and confounding culture: the disruptive element that intervenes, not just a category crisis of male and female, but the crisis of category itself.*"⁷¹

Das kulturstrukturierende und -begründende Element des Transvestismus in Zusammenhang mit Gippius' Theorie des Dritten Geschlechts zu stellen, erfolgt aus der Tatsache, daß gerade im Rußland der Jahrhundertwende die vorherrschende Sexualmoral infragegestellt wurde. Nicht umsonst hatten die Sekten einen so großen Zulauf, denn sie ermöglichten eine andere Ausübung der Sexualität.⁷² Bekanntermaßen fühlte sich auch Gippius vom *chlystovstvo* angezogen.⁷³ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß der Transsexualismus (also die Verlagerung der Geschlechterzuordnung) innerhalb der russischen Sekten letztendlich auf die Doppelung der Geschlechtsidentität verweist, genauso wie es das Phänomen des Transvestismus der Fall ist. Der Transvestit verweist dabei immer auf die Gemachtheit seiner eigenen Rolle. Dieses Mimikryverhalten ist auch paradigmatisch für das *chlystovstvo*⁷⁴, das sich im Falle der Gippius als "Chlystin" darin äußert, daß sie neben der Stilisierung einer männlichen Position geradezu eine Weiblichkeit

71 Ebd. S. 17 (Hervorhebung der Verfasserin)

72 Vgl. Alexander Etkind, 1996. op. cit., S. 65

73 Vgl. Döring-Smirnov: "Sektanstvo i Literatura Serebrjanyj golub' Andreja Belogo", in *Christianity and the Eastern Slaves*, Vol 2., *Russian Culture in Modern Times*, Ed. Robert P. Hughes and Irina Paperno, Berkeley, Los Angeles, 1994, S. 194-200, S. 199. Filosofov ging sogar soweit zu behaupten, Gippius' erotisch-mystische Liebeskonzeption sei schieres *chlystovstvo*

74 Aage A. Hansen-Love: "Allgemeine Haretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne", in *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien 1996, S. 171-295

betonte, die bei ihr gar nicht vorhanden war.⁷⁵ Diese Maskerade der eigenen Geschlechtsidentität verdankte sie die Beinamen "Zinaida prekrasnaja" ("Die schöne Zinaida"), "Belaja D'javolica" ("Weiße Teufelin"), "dekadentnaja madonna" ("dekadente Madonna") und zahlreiche andere.⁷⁶ Um die Komplexität des Geschlechtsverhaltens der virtuell androgynen Gippius beschreiben zu können, ist die unterschiedliche Wertung des Begriffs Maskerade aufschlußreich, die Butler aufgezeigt hat.⁷⁷ Bei Lacan ist Maskerade dadurch gekennzeichnet, daß die Frauen den Schein, der Phallus zu sein, innerhalb der Komödie der Heterosexualität gezwungenermaßen inszenieren, während Rivière den Begriff der Weiblichkeit als Maskerade einführt, um zu zeigen, daß (homosexuelle) Frauen eine weibliche Maske aufsetzen, um ihre Männlichkeit zu verschleiern. Nimmt man im vorliegenden Fall Rivières Interpretation der Maskerade als Angst vor der eigenen Männlichkeit an, so offenbart Gippius' transvestitische Mimikry den Wunsch, die Grenzen des eigenen Geschlechts aufzulösen, sie zu transzendieren, sich das andere Geschlecht einzuverleiben. Darauf deuten mehrere Faktoren. Die Tatsache, daß sie in ihren Gedichten mit Genusdifferenzen spielt, ihr lyrisches Ich

75 Nina Berberova beschreibt Gippius' Geschlechtsverhalten "Ona nesomnenno iskusstvenno vyrabotala v sebe dve vnešnie čerty: spokojstvie i ženstvennost'. Vnutri ona ne byla spokojna i ona ne byla ženščinoj" (Sie versuchte zweifellos kunstlich an sich zwei äußerliche Züge auszuarbeiten. Ruhe und Weiblichkeit. Ihr Innenleben war nicht ruhig, und sie war auch keine Frau). In diesem Zusammenhang verweist sie auch auf Gippius' Hermaphroditismus, den sie mit Gertrude Steins vergleicht "Ja tože vižu, što v Gippius bylo mnogo, što bylo i v Gertrude Stajn (v kotoroj tože nesomnenno byl germafroditizm, no kotoraja sumela osvobodit'sja i osuščestvit'sja v gorazdo bolee sil'noj stepeni [])" (Ich sehe jetzt auch, daß die Gippius vieles mit Gertrude Stein gemeinsam hatte (zweifellos den Hermaphroditismus), von dem diese sich aber befreien und sich in viel stärkerem Maße verwirklichen konnte). In: *Kursiv moj (Hervorhebung von mir)*, New York 1954, S. 282.

76 Andrej Belyj: *Načalo veka (Der Beginn des Jahrhunderts)* [zuerst Moskau 1933], Moskva 1990, S. 194. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Olga Matuchs Hinweis der Stilisierung Gippius als Kleopatra, Zit. nach Doring-Smirnov, 1994, op cit., S. 200.

77 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 1991, S. 75-93.

abwechselnd in der maskulinen und femininen Form sprechen läßt.⁷⁸ In ihrem Tagebuch *Contes d'amour* bespricht sie ihre zahlreichen Liebesabenteuer: Sie bevorzugt intime Begegnungen mit Frauen und bisexuellen Männern.⁷⁹ Als maskierte Frau, die sich Männlichkeit wünschte, stieg Gippius unter männlichem Pseudonym in den öffentlichen Diskurs mit Männern, d.h. sie ist Teil eines männlichen homoerotischen Austauschs: "Gerade weil der männliche homoerotische Austausch eine Kastration beinhaltet, fürchtet die Frau Vergeltungsmaßnahmen, die auch die "Abwehr" des homosexuellen Mannes motivieren. Vielleicht ist die Weiblichkeit als Maskerade dazu bestimmt, von jener männlichen Homosexualität abzulenken, die die erotische Voraussetzung des hegemonialen Diskurses darstellt und die Irigaray als "Homosexualität" bezeichnet hat."⁸⁰ Die doppelte Funktion der Maske erlaubt es aber, daß man umgekehrt argumentiert und

78 Ein sehr schönes Beispiel für das ständige Spiel mit "Männlichkeit" und "Weiblichkeit" ist das Gedicht *Ty (Du)* von 1905, in: *Stichotvorenija i poemy, Bd I. (Sobranie stichov Kniga vtoraja (1903-1909) [zuerst Moskau 1910]), München 1972, S. 52/53.*

Ty - *moj veselyj i bespoščadnyj* -
Ty - *moja blizkaja i neizvestnaja*

Ždal ja i ždu ja zari moej jasnoj,
Neutomimo tebja poljubila ja.
Vstan' ze, *moj mesjac serebrjano-krasnyj*,
Vyjdi, *dvurogaja*, - *Milyj moj - Milaja* .

(Du bist mein lustiger und erbarmungsloser -
Du bist meine Nahe und Unbekannte

Ich warte [mask] auf meine klare Abendröte
Unermüdlich liebte ich [fem.] dich.
Steig' auf, mein silberroter Mond,
Komm' hervor, Zueihornige, mein Lieber, meine Liebe .)

79 Zinaida Gippius: *Contes d'amour I-II*, zit. nach *Vozroždenie*, Juli 1969, S. 25-47, August 1969, S. 39-54

80 Judith Butler, 1991, op cit., S. 87

behauptet, Gippius setzt sich eine verschleiernde Maske auf, um gleichzeitig ihre wahre (Geschlechts-)Identität zu bewahren und die inszenierte Identität zu negieren. Das bedeutet, daß sie weder das weibliche noch das männliche Geschlecht inszeniert, sondern das eingeschlechtliche bzw. zweigeschlechtliche Geschlecht.

5

Zinaida Gippius und Dmitrij Merežkovskij verkörperten als Ehepaar ihre eigene Theorie der Ein- bzw. Doppelgeschlechtlichkeit. Diese schlug sich in der oben dargestellten Physiologie der "heiligen Ehe" nieder, die die physische Seite der Liebe und damit die Kinderzeugung ausschloß. Diese Theorie korrelierte untrennbar mit dem künstlerischen Schaffen, so daß man in dieser Partnerschaft von einer Doppelkünstlerschaft sprechen kann. Darin übernahm Gippius den männlichen Teil des "Zeugens", d.h. sie versorgte Dmitrij Merežkovskij mit philosophischen Ideen, während er den weiblichen Teil des Gebärens und Austragens übernahm, also ihre Ideen zu Papier brachte.⁸¹ Auf ihre Weise verwirklichten Gippius und Merežkovskij das Solov'evsche Konzept der *All-Einheit* und jenes Prinzip der *Verliebtheit*, die sie als Voraussetzung für ein neues religiöses Bewußtsein deklarierten.⁸² Ihre

81 Anton Sergl "Literarisches Ethos. Implikationen von Literarizität am Beispiel des konservativen Publizisten V V Rozanov. Mit einem abschließenden Exkurs zu A. P. Čechov." In: *Slavistische Beiträge*, Band 322, München 1994, S. 308. "Für Rozanov war die Ehe zwischen Merežkovskij und Gippius eine der Vorlagen für den Gedanken ‚auf welchen bei mir alles errichtet ist‘ - die Theorie des Geschlechts - die doppelte Inversion der männlichen Frau und des weiblichen Mannes. Gippius muß dabei als die Zeugende mit Merežkovskij als dem Gebärenden korrespondieren. Sie versorgt ihn mit fremdem Samen." Siehe in diesem Zusammenhang auch Matich, 1972, S. 13.

82 Viele Zeitgenossen sahen jedoch in Zinaida Gippius die tragende Kraft, die sich für den Ruhm ihres Mannes verdingte. Vgl. in diesem Zusammenhang Andrej Belyj *Načalo Veka (Der Beginn*

fünfzig Jahre dauernde Ehe war dadurch keine Ehe im herkömmlichen Sinne, denn sie basierte auf einer rein geistigen Partnerschaft: "Gippius enjoyed flaunting the sexlessness of her married life, plaiting her flaming red hair into one braid to indicate her virginity in spite of a ten-year-old marriage."⁸³ Ähnlich Solov'ev, der sich mit seiner *ewigen Freundin* vermählt sah, stilisierte sich Gippius als Braut Christi. In der neueren Forschung wird vermutet, daß beide Ehepartner eine psychologische Abwehr gegen Sexualität im alltäglichen Sinne entwickelten. Schon zu Gippius' Lebzeiten munkelte man, sie sei Hermaphrodit.⁸⁴ Tatsache ist jedenfalls, daß sie keine Kinder bekommen konnte.⁸⁵ Auf diese Weise hatte Gippius zum Thema des Transsexualismus nicht nur eine theoretische Beziehung, sondern war auch persönlich davon betroffen. Retrospektiv gesehen könnte man Gippius' ständigen Grenzübertritt im mystifizierenden Spiel als Suche nach einer anderen geschlechtlichen Identität mit dem Phänomen des *Transsexualismus* in Verbindung bringen, denn offensichtlich konnte sie die ihr auferlegte biologische Geschlechtsrolle der Frau nicht akzeptieren.⁸⁶ Diese Analogie könnte man auch für Gippius'

des Jahrhunderts), Moskva/Leningrad 1933, S. 434

83 Olga Matich, 1972, op.cit., S. 12.

84 Vgl. Anton Sergl, 1994, op.cit., S. 307 "Im Herbst 1991 wurde im Kanal "Ostankino" des Moskauer Fernsehens eine Portratsendung über Zinaida Gippius gezeigt, die ich zufällig sah. Im Rahmen dieser Sendung wurde die These als inzwischen wissenschaftlich überprüfte Wahrheit dargestellt."

85 Vgl. M. Kuzmins Erzählung *Vysokoe izkusstvo (Hohe Kunst)*, Bd. 3, S.105ff Vgl. Gippius autobiographische Prosa 1951, S. 36.

86 Auch *cross gender identity*, *gender identity disorder*, *Transposition der Geschlechtsidentität*, *Syndrom der geschlechtlichen Identität* genannt. "Bei Transsexuellen handelt es sich um Personen, die sich 1. in Kenntnis ihres biologischen Geschlechts und ohne signifikante körperliche Anomalien psychisch dauerhaft dem Gegengeschlecht zugehörig fühlen, was sich auf ihre Geschlechtsidentität ["(core) gender identity"], ihr geschlechtsspezifisches Rollenverhalten ["gender role behaviour"] und eventuell ihre sexuelle Orientierung auswirkt. Diese Personen streben 2. eine hormonelle und chirurgische >Korrektur< ihres Ausgangsgeschlechts an", Annette Runte. "Das Geschlecht der Engel Transsexualismus in der Lacan-Schule (M. Safouan, A. Faure-

Vorstellung eines *Dritten Geschlechts* ziehen, da es genauso wie das transsexuelle ein künstlich konstruiertes darstellt und herkömmliche Aussagen über Mann und Frau unterläuft.⁸⁷ Gippius verkörpert auf diese Weise ihre eigene Theorie eines „Dritten Geschlechts“, in dem sie sich immer in die Position eines „Dazwischen“ begibt: Sie ist weder ‚Mann‘ noch ‚Frau‘ und führt dadurch als Person die kulturelle Gemachtheit von gender vor. Nicht nur in dem von ihr propagierten Androgynietätskonzept und zu realisierender gesellschaftlicher Utopie überschreitet sie den sexuellen Dimorphismus und bietet eine alternative sex/gender Klassifikation an, sondern auch in der Praxis, im gelebten Leben.

Oppenheimer, C Millot). in *Psyche Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 9, September 1985, S. 830-862, S. 831.

⁸⁷ In der Lacan-Schule wurden *Frau-zu-Mann-Transsexuelle* in ihrer transsexuellen Position zu *Mann-zu-Frau-Transsexuellen* verglichen. Im Unterschied zu *Mann-zu-Frau-Transsexuellen* stellt man *Frau-zu-Mann-Transsexuellen* eine weniger spektakuläre Aufmachung fest, eine Dissimulation weiblicher Merkmale eine Unterstreichen der phantasmierten Maskulinität bei gleichzeitiger Integration des männlichen Organs bzw. seines Simulacrums, eine auffällige Neigung zur Askese und Asexualität, dem Wunsch, einem fiktiven „dritten Geschlecht“ anzugehören. Ebd. S. 857.

6. Sophia-Projektion und schreibende Muse:

Zinov'eva-Annibals Tridcat'-tri uroda (Dreiunddreißig Mißgeburten)

I

Lidija Zinov'eva-Annibals (1866-1907) Texte sind zum Korpus der vernachlässigten weiblichen Literaturtradition der russischen Moderne zu rechnen.⁸⁸ Als Ehefrau von Vjačeslav Ivanov hatte sie innerhalb des symbolistischen *žiznetvorčestvo* zwei Funktionen zu erfüllen: Sie war sowohl "Sophia-Projektion" als auch "schreibende Muse". Die Erzählung *Tridcat'-tri uroda (Dreiunddreißig Mißgeburten)* radikalisiert diese Position, indem sie gerade jene Urszene entwirft und travestiert, die für das *žiznetvorčestvo* paradigmatisch war, nämlich diejenige des "die Frau schreibenden (hier: malenden) Mannes". Der Text vervielfältigt diese Perspektive des Weiblichen in jeder Hinsicht: Eine Muse schreibt darüber, wie Männer Musen beschreiben. Damit verweist er auf die Idealisierung des *Ewig Weiblichen* und auf die Konstruiertheit des Frauenbildes innerhalb der neuen Lebenskunst: Die

⁸⁸ Siehe zu diesem Aspekt die neueren Arbeiten aus der *gender*-orientierten Slavistik: Kušlina, O. B. "Zinov'eva-Annibal, Lidija" in: *Russkoe Pisatel' 1800-1917. Biografičeskij Slovar'*, T. 2., Moskva 1992; Ledkovsky, M. *Dictionary of Russian Women Writers*, Westport 1994, S. 753; Pachmuss, Temira *Women Writers in Russian Modernism. An Anthology*, Urbana 1978, S. 191-200; Daniela Bayer *Sichtungen. Zur Poetik von Lidija Zinov'eva-Annibal*, München 1995 (unveröffentlichte Magisterarbeit); Göpfert, Frank "Dichterinnen und Schriftstellerinnen von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Problemskizze", *Slavische Beiträge*, Bd. 289, München 1992. Einen guten Überblick zu Leben und Werk bietet Tat'jana Nikol'skajas *Tvorčeskij put' L. D. Zinov'evoj-Annibal*, Tartu 1988.

körperliche Schönheit der Frau löst sich in der Ästhetik des symbolistischen Lebenskünstlers auf. Damit hinterfragt Zinov'eva-Annibal nicht nur die Poetik des *žiznetvorčestvo*, sondern auch die Rolle, die sie selbst darin spielte.

In der folgenden Analyse werde ich zunächst auf die Position Ivanovs im Rahmen seiner "Turm"-Gesellschaften zusammen mit dem Problembereich der Homoerotik eingehen sowie die Rezeptionsgeschichte dieses Textes schildern, um dann die Frage eines genuin weiblichen Ortes in der Literatur des *Silbernen Zeitalters* an Zinov'eva-Annibals Text selbst zu diskutieren.

2

Im sogenannten "Turm", der Wohnung der Ivanovs im obersten Stock eines Hauses in der Tavričeskaja Ulica, wurde seit 1905 das "symbolistische Lebensschaffen" buchstäblich in Gang gesetzt. Die Versammlungen am Mittwochabend, an denen sich die Elite der Petersburger Intelligencija traf, hatten zum Ziel, neue Formen des Zusammenlebens zu finden: "Aus neuen Menschengesamtheiten sollte, so hofften sie, eine neue Geistigkeit entspringen."⁸⁹

Ausschlaggebend hierfür war Vjačeslav Ivanovs "Religion des Dionysos", ein "eigenwillig verstandener Nietzscheanismus", dem der Symbolist nicht die Idee des Übermenschen entlehnte, sondern die des Dionysos, des sterbenden und ewig wiederauferstehenden Gottes.⁹⁰ Diese Religion des leidenden

89 Margarita Woloschin *Die grüne Schlange*, Stuttgart 1987, S. 184

90 Alexander Etkind *Eros des Unmöglichen Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*, Leipzig 1996, S. 62

Gottes (*ĕlinskaja religija stradajuščego boga*)⁹¹ vereinigt Erotik und Ökumene, *sobornost'*, das Prinzip innerer Liebes- und Lebensgemeinschaft. Sexueller Rausch und religiöse Ekstase sollen nach Ivanovs Idealvorstellung die Grenzen des eigenen Ichs sprengen und ins fremde Ego vordringen.⁹² Ivanovs Ideal basierte auf einer Sexualität, die Keuschheit und Wollust als *Eros des Unmöglichen (ĕros nevozmožnogo)*⁹³ vereinte, während sein symbolistisches Programm lautete: Entindividualisierung des Ich und Du im kollektiven unsterblichen Wir und damit die Verschmelzung von Apollon und Dionysos, von Männlichem und Weiblichem im eingeschlechtlichen bzw. geschlechtslosen Ganzen. Ivanovs neuer Gott ist ein Gott, der Mann und Weib in sich vereint. Ivanovs Ziel, den einzelnen Menschen im kollektiven Wir aufzuheben, wollte er in der Dreierbeziehung als ideale, zwischenmenschliche Vereinigung verfolgen. Zwei Menschen verschmelzen vollkommen, sie werden eins. Dadurch können sie den Dritten aufnehmen: "Plavilščik dal im primer, urok. Im nadležit v svoe dvuedinstvo vplavit' tret'e suščestvo - i ne tol'ko duchovno, no i telesno."⁹⁴ ("Der Schmelzer gab ihnen ein Beispiel, eine Lehre. Man muß in seiner Zweieinigkeit mit einem dritten

91 Vjačeslav Ivanov "Ėlinskaja religija stradajuščego boga", in: *Novyj put'*, 1 (S 110-134), 2 (S 48-78), 3 (S 38-61), 5 (S 28-40), 8 (S 17-26), 9 (S 47-70), Sankt-Peterburg 1905 Ivanov entwickelt in diesem Text eine Dramentheorie, die auf der Erschaffung eines neuen Theaters beruht. Sein Ziel war es, eine universelle Kunst zu etablieren, an der die Menschen teilhaben und nicht nur zuschauen. Diese Idee leitet sich aus der Vorstellung ab, daß das Theater ursprünglich aus dem Dionysoskult entsprang. Dabei steht die Ekstase am Anfang des religiösen Empfindens, durch die die Einheit mit dem Opfer erreicht werden kann, das durch den leidenden Gott verkörpert wird. Diese Vereinigung ermöglicht es dem Opfernden, auch Opfer zu sein, denn die Ekstase bildet die Voraussetzung für eine Dualität des Seins, wo Leben und Sterben nebeneinander existieren als zwei Aspekte eines universellen Mysteriums. In diese dramatische Urform der Opferhandlung greift das apollinische Prinzip ordnend ein. Erst dadurch konnte die Tragödie entstehen.

92 Ebd. S. 64

93 Ebd. Band 1, S. 825

94 Vjačeslav Ivanov *Sobranie Sočinenij v trech tomach*, Band 2, Brüssel 1974, S. 756.

Wesen verschmelzen, nicht nur geistig, sondern auch körperlich.") Neben der spirituellen Vereinigung wollte Ivanov die körperliche Vereinigung mit dem Dritten. In dieser doppelten Orientierung stellt seine Konzeption der Liebe - als auf- und absteigende Liebe in Projektion auf die *afrodita nebožitel'nica* und der *afrodita vsenarodnaja* - eine Zwischenstufe dar zwischen der Solo-*v*'evschen *All-Einheit*, also der doppelten Inversion von "Weibmännlichen" und "Mannweiblichem", sowie Bachtins Volkskörper als Umstülpung des Weiblichen ins Männliche und des Männlichen ins Weibliche.⁹⁵ Auf diese Weise wurden Ivanovs Mittwochsgesellschaften zum Ort, an dem freie Formen der Liebe ausprobiert bzw. sexuelle Tabus wie Homosexualität umgangen werden konnten.⁹⁶ Diese stehen im Mittelpunkt von Zinov'ev-Annibals *Dreiunddreißig Mißgeburten*, aber nicht aus der Perspektive des die Frau schreibenden Mannes, sondern aus der Perspektive der schreibenden Muse.

Tridcat'-tri uroda erschien 1907 und wurde von der Kritik zerrissen.⁹⁷ Vor allem die Darstellung lesbischer Liebe war den Zeitgenossen ein Dorn im Auge.⁹⁸ Bogomolov macht auf die negative Reaktion der Symbolisten selbst aufmerksam: "[...] Indessen war 'Tridcat'-tri uroda' für die zeitgenössische

95 Döring-Smirnov "Das zweigeschlechtliche Wort. Die Autorisierung der Korrespondentin in zwei Brief-Werken der russischen Romantik", in: *Autorschaft Genus und Genie in der Zeit um 1800*, Berlin 1994, S. 77-87, S. 86

96 Etkind, 1996, op.cit., S. 62

97 Zinov'eva-Annibal, L. D. "Tridcat'-tri uroda", Sankt-Peterburg 1907. Alle folgenden Textzitate entstammen dieser Ausgabe, sie wurden von mir übersetzt. Die Ausgabe wurde zunächst wegen "unsittlicher Darstellung" konfisziert, dann aber doch ausgeliefert. Vgl. *Literaturnoe nasledstvo*, T. 85, Moskva 1976, S. 476. In einem Brief vom 26. Februar 1907 schreibt Ivanov an Brjusov: "Soeben habe ich Dir über die Konfiszierung der zweiten Auflage von Zinov'eva-Annibals 'Dreiunddreißig Mißgeburten' telegraphiert - wahrscheinlich, wie man aus der Setzerei mitteilt, wegen Paragraph 1001 (Beschuldigung der Unsittlichkeit)." ("Tol'ko čto telegrafiroval tebe o konfiskacii vtorogo vypuska 'Or' - 'Tridcat' trech urodov' Zinov'evoj-Annibal - verogatno (kak telefoniruet iz tipografii) po stat'e 1001 (obvinenie v beznravstvennost?)"

98 Siehe dazu Göpfert, 1992, op.cit. S. 171 ff.

Kritik Objekt des Spottes und der Angriffe, in deren Chor sich auch Z. Gippius und A. Belyj einreihen. Das ist deswegen seltsam, weil ihnen, die sie auch in die Sphäre der symbolistischen Lebensschöpfung eingetaucht waren, klar sein mußte, daß die bekannte künstlerische Schwäche der Erzählung durch den Grad der Gegenwart des Autors in der Atmosphäre der Erzählung selbst kompensiert wurde. Es ist offensichtlich, daß die persönlichen Beziehungen ihr Bewußtsein für das trübte, daß unter den ziemlich hilflos beschriebenen Erlebnissen der Bücherhelden das echte, heiße Blut ihrer symbolistischen Kampfgefährten floß."⁹⁹

Obwohl gerade die Symbolisten bewußt oder unbewußt das Thema der Homoerotik wiederholt in ihren Texten aufgriffen, verurteilen sie erotische Beziehungen zwischen Frauen. Belyj schreibt darüber: "Das Intime des Symbolismus ist verloren; es wurde zu verlockend für die Damen und Herren, die Kuzmins 'Flügel' und Zinov'eva-Annibals 'Dreiunddreißig Mißgeburten' gelesen haben."¹⁰⁰ Zinaida Gippius bezeichnet den Text als geradezu gefährlich: "Warum mußte sie das alles schreiben. Sie ist doch weiß Gott keine dumme, sondern eine schöne, einfache Frau und kann sogar ganz gut schreiben, auf jeden Fall 'talentierter' als die 'Mißgeburten' geschrieben sind [...] aber die zeitgenössische [erotische] Literatur ist bitterer, erstens hat sie offensichtliche

99 Bogomolov, N.A.: "My - dva groznoj zažennye stvola Erotika v russkoj poezii - ot simbolistov do obrnutov", in *Literaturnoe Obozrenie*, Moskva 1992, S. 61 "[...] odnako dlja sovremennoj knutki 'Tridcat'-tri uroda' stali objektom glumlemja i napadok, pričem k choru napadavšich prisodinihs' Z. Gippius i A. Belyj. Èto bylo stranno tem bolee, čto dlja nich, pogržennych v sferu simbolistskogo žiznetvorčestva, dolžno bylo byt' očevidnym, čto izvestnaja chudožestvennaja slabost' povesti kompensiručetsja stepen'ju vživlennost' avtora v samu atmosferu rasskaza. Očevidno, ličnye otnošemja zatemnili v ich soznanie to, čto pod dovol'no bespomoščno opisannymi pereživanijami knižnich geroev tekla nastojaščaja, gorjačaja krov' ich že soratnikov po simbolizmu "

100 Andrej Belyj "Simvolizm kak miroponimanie", [zuerst Moskva 1910] Moskva 1994, S. 443. "Intimnoe simbolizma utračeno, ono stalo soblaznitel'noju podmankoj dlja dam i junošej, čitajuščich 'Krylja' Kuzmina i lesbijskie dvusmyslennosti 'Tridcati trech urodov' Zinov'evoj-Annibal."

Vorurteile gegenüber Kunst und zweitens ermuntert und erzieht sie eifrig zu einem unentschuldabaren Rowdytum, das den Menschen zerstört."¹⁰¹ Nicht nur diese beiden Kritiker, sondern auch alle anderen - bis auf Vjaceslav Ivanov selbst¹⁰² - übergehen, daß *Tridcat'-tri uroda* in der Darstellung der lesbischen Liebe gerade die Suche nach einer weiblichen Perspektive bzw. einem weiblichen Ort thematisiert. Im Scheitern dieser Suche verweist der Text darauf, daß es eine genuine "Weiblichkeit" nicht gibt, da diese immer schon durch die männliche Perspektive auf das Weibliche - also im männlichen Blick auf den weiblichen Körper - definiert ist. Das Besondere des Textes liegt meines Erachtens darin, daß Zinov'eva-Annibal die Diskursivität, d.h. die sprachliche Gemachtheit von "Männlichkeit" und "Weiblichkeit" vorführt.

101 Anton Krajnyj [Gippius, Z N] "Bratskaja Mogila", in *Vesy*, Nr. 7, 1907, S. 57-63, S. 62f: "I začem ej bylo vse cto pisat'! Ej Bogu, ona neglupaja, prekrasnaja, prostaja ženščina, i daže pisat' ona umect nedurno, vo vsjakom slučae 'talantlivee' neuzeli napisany 'Urody' [No poslednaja [erotičeskaja literatura] gorše, vo-pervych, potomu, što v nej zametnye pretensii na iskusstvo, a vo vtorych - ona staratel'nee poščrjaet, vospityvaet bezpardonnoe chuliganstvo, razrušact čeloveka " Vgl. in diesem Zusammenhang Nikol'skaja, 1988, op.cit., S. 136, die darauf hinweist, daß die negative Kritik der Gippius in der Ablehnung des Dionysos-Kultes, wie ihn Vjaceslav Ivanov und seine Frau innerhalb der Turmgemeinschaften pflegten, begründet ist

102 Interessant ist in diesem Zusammenhang das Vorwort von Vjačeslav Ivanov, in dem er auf die Besonderheit der weiblichen Perspektive innerhalb des Textes anspielt. "Die Tagebuchaufzeichnungen sind einfach, nüchtern und klug. Zuweilen sind sie auf weibliche Art prosaisch, durchdrungen von weiblicher Anmut, Grazie und Poesie" ("Reč' ee zapisej prosta, trezva i umna, - poroj kak-to po-ženski prozaična, poroj že proniknuta ženstvennoju prelestju, graciej i poeziej") In einem Brief vom 31. Juli 1907 schreibt er an seine Frau "[...] prežde vsego podlinnyj jazyk strasti, i on ne možet ne potrajati vsjakogo [...] Tak intensivno što vpečatlenie strasti, što glubokij zamysel počti ne vidiš' za krasnym pokryvalom eveta živovj krovj. Vera fantastična i prekrasna, kak istinnyj romantičeskij tip. Izumitel'no, kak stol' otvlečennaja mysl' mogla oblačit'sja v takuju živuju plot'" ("[...] vor allem die authentische Sprache der Leidenschaft, die Eindrücke der Sprache sind so intensiv, daß man den tiefen Sinn, der hinter dem Vorhang der roten Farbe lebendigen Bluts versteckt ist, fast nicht bemerkt. Vera ist phantastisch und schön. Wie eine echte, romantische Figur. Es ist erstaunlich, wie ein abstrakter Gedanke sich in Fleisch und Blut verwandeln kann"), zit. nach Nikol'skaja, 1988, op.cit., S. 130

Der Text erzählt das kurze, aber sehr intensive Zusammenleben zweier Frauen. Eine Ich-Erzählerin schildert in Tagebuchform, dessen erster Eintrag vom ersten Dezember datiert und irgendwann im April endet, die Liebesbeziehung zu ihrer Freundin und Schauspielerin Vera. Beide Frauen verbindet der Wunsch nach einer neuen Familie, da die blutsverwandte nicht mehr existiert. Vera heiratet auf Wunsch der Mutter, die ins Kloster gehen wollte, bereits mit sechzehn Jahren. Der Ehemann stirbt nach zwei Jahren, Vera bleibt mit der zweimonatealten Tochter zurück, die ebenfalls kurz darauf stirbt. Vera versucht sich mit Friedhofswasser zu vergiften, was ihr mißlingt. Danach geht sie zum Theater. Die Ich-Erzählerin entstammt einer unehelichen Verbindung. Sie hat ihren Vater nie gesehen. Nach dem Tod der Mutter wird sie von der Großmutter versorgt, die für sie den Bräutigam aussucht. Am Abend vor der Hochzeit lernt sie im Theater Vera kennen. Sie verläßt ihren Bräutigam und zieht zu Vera. Ihre symbiotische und scheinbar ideale Liebesbeziehung wird von dreiundreißig Malern zerstört, die die ideale Schönheit der Ich-Erzählerin im Bild verewigen wollen: "Aber jeder der dreiundreißig Maler stellt seine Sicht der Natur dar, die nicht mit dem Ideal übereinstimmte, das Vera sich geschaffen hatte. Vera verkraftet den Verlust des Ideals nicht und bringt sich um."¹⁰³

103 Nikol'skaja, 1988, op cit., S. 130: "No každyj iz tridcati trech živopiscecv izobražil svoe videnie natury, ne sovpadajuščec s idealom, sozdannym dlja sebja Veroy. Ne v silach perežit' utratu ideala, Vera končact žizn' samoubijstvom "

Wie im folgenden gezeigt wird, inszeniert die Ich-Erzählerin in *Dreiunddreißig Mißgeburten* einen Raum, in dem eine ekstatische Körpererfahrung als weibliche Körpererfahrung möglich ist. Diese verweist wie die Verneinung familiärer Strukturen auf die Bruder-Schwester-Verhältnisse innerhalb der Sekten. Die hermetische Abgeschlossenheit des klosterähnlichen Raums und die selbstentworfene Kleidung erinnern an die Rituale der Chlysten und an die kollektiven erotischen Experimente, die im "Turm" stattfanden¹⁰⁴:

Éto moi chitony Nošu ich na goloe telo Mne eto nravitsja ja v nich takaja vysokaja i gibkaja, i legka, kak nagaja Na bosuju nogu nožu sandaly (S. 9)

Das sind meine Chitonen Ich trage sie auf bloßer Haut. Das gefällt mir darin bin ich so groß und so schlank, wie eine nackte Frau Am bloßen Fuß trage ich Sandalen

Die Vergöttlichung der Frau, bzw. die Erhebung der Frau in den Status der Gottesmutter innerhalb der *Chlystengemeinde* findet sich in Veras Wunsch wieder, aus der Freundin eine Göttin zu machen:

Ty dolžen ich pokinut' Ty ne ich Ja tebja nauču sama Ja tebja sdelaju prekrasnoj, potomu što ja prekrasna. So mnoju ty budeš' boginej (S. 16)

Du mußt sie verlassen Du gehorst nicht zu ihnen Ich lehre dich selbst Ich mache dich wunderschön, weil ich wunderschön bin Mit mir wirst du eine Göttin

Auch der Hinweis auf ein italienisches Gemälde, das die heilige Agatha abbildet, während ihr die Brustwarzen herausgerissen werden, erinnert an das "Das Abendmahl mit der Brust der Gottesmutter"¹⁰⁵, ein Ritual der Chlysten:

104 Vgl. in diesem Zusammenhang Johannes von Gunther. *Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen*, München 1969, S. 123 "Die dritte in diesem Musenzirkel war Lydia Sinowjewa-Annibal, Iwanow's zweite Frau, eine imposante Erscheinung. Gross, ziemlich voll, mit einer rotblonden, uppigen Mahne und stets in farbenfreudigen griechischen Chitonen gekleidet, laut, lustig, beweglich, entschieden - und natürlich ebenfalls Dichterin, wenn sie auch nicht Lyrik schrieb, sondern kleine und grosse Prosa und Theater. Die gutige Frau hatte ein warmes Herz für junge Dichter, so gewann sie bald ihre Zuneigung [...] man konnte sie als Motor bezeichnen, der die turbulente Geistigkeit der Iwanowischen Mittwoch-Abende in Gang hielt."

105 K. Grass *Die russischen Sekten. Die Gottesleute oder Chlysten*, Bd 1., Leipzig 1907, S. 480ff

Vspomnila kartinu - kopiju s kakoj-to ital'janskoj kartiny, kažetsja sv. Agata Ej vyryvaet železom soski, i dvoe mučitelej s takim ljubopytstvom odičalym zagljadyvaet v glaza A glaza Agaty blažennye, blažennye.(S. 26/27)

Ich erinnere mich an die Kopie eines italienischen Gemäldes, scheinbar die heilige Agatha Ihr reißt man mit einem Eisen die Brustwarzen heraus, während die zwei Peiniger ihr mit bestialischem Interesse in die Augen schauen Aber die Augen der Agatha strahlten Glückseligkeit aus, Glückseligkeit

Besonders deutlich werden die Anklänge an das Sektenwesen in jenen Teilen des Textes, in denen ekstatische Körpererfahrungen als Entgrenzung des eigenen Ichs dargestellt werden¹⁰⁶, z.B. in dem Moment, als Vera aus "Lira v pustyne" ("Die Lyra in der Wüste") vorliest:

Bylo neponjatno slyšat' vopli Lira nad izmenivšeju ljubov'ju i videt' ego bezumnoe, stichijnoe lico tam, gde po gluchomu kovru metalas' Vera, meždu laskovoju staroju mebel'ju ej materi-monachini.(S.23)

Es war merkwürdig, das Wehklagen der Lyra über die sich verändernde Liebe zu hören und sein wahnsinniges, unbeherrschtes Gesicht dort zu sehen, wo Vera sich auf dem öden Teppich hin- und herwälzte, zwischen den zärtlichen, alten Möbeln ihrer Nonnenmutter

Aber auch die Stille, die auf die Ekstase folgt, verweist auf das häretische Ritual:

I mne pokazalos' éto molčanie masok samym strašnym i samym novym, čto ja kogda-libo znala Ja zakričala Vera, Vera, vernis' Étogo nel'zja delat' v komnate, tak blizka (S 23/24)

Und mir erschien dieses Schweigen der Masken das schrecklichste und das neueste, was ich jemals kennengelernt hatte Ich fing an zu schreien Vera, Vera, komm' zurück. Das darf man nicht im Zimmer machen, so nah

106 Vgl in diesem Zusammenhang D.G Konovalov *Religioznyj ékstaz v russkom mističeskom sektansve*, Sergeev Posad 1908.

Das Wahrsagespiel des Silvesterabends kann ebenfalls unter dieser Perspektive gedeutet werden. Gemäß sektantischer Vorstellungen kann der Zustand der körperlichen Ekstase zu prophetischen Aussagen führen¹⁰⁷:

I vdrug Vera razrydalas' - sebe samoj, kažetsja, neožidanno, i vse zakončila neponjatnymi slovami: I v tom moe raspjatie, što ty ideš' v sadom roz. V nich vse stradanija, vse radosti, vse negi, i ty prinadležiš' žizni. Ja že kriču tebe stoj [. .] I Vera smejalas' prjamo iz slez. (S 39)

Und plötzlich loste sich Vera in Tränen auf, was für sie, wie es schien, ganz unerwartet war und alles endete mit unverständlichen Worten. Darin liegt meine Kreuzigung, daß du in den Rosengarten gehst. Dort ist alles Leiden, alle Freude, alle Seligkeit, aber du gehorst dem Leben [. .]. Ich schreie dich an: bleib stehen [. .] Und Vera fing mitten unter Tränen zu lachen an.

Vera sieht in der Ekstase jenes Bild voraus, das sich im Wachsgießen fortsetzt: Die Passion Christi, die auch durch den zeitlichen Rahmen der Geschichte angekündigt ist. Das Geschehen erstreckt sich von Anfang Dezember bis Mitte April. Allerdings wird hier das Heilsschema umgekehrt. Der gekreuzigte Christus ist eine weibliche Erlöserfigur:

Vosk naš vylilsja do čutkosti otčetlivo i krasivo. Vere kurgan i krest s razpjatym na nem telom. Perekožennoe ot boli v zmeistom naprjaženii muskulov. Da, bylo strašno. Mne vylilsja ploskij kusok. Vosk vsplesnulsja po ee poverchnosti vverch mnogimi tonkimi, prozračnymi i lopnuvšimi bryzgami - rozami. Éto byl rozovyj sad, obil'nyj, radostnyj, i posredi figura ženščiny. (S 38)

Unser Wachs nahm bis zur Grausamkeit klare und schöne Form an. Vera goß einen Hügel und ein Kreuz mit ausgestreckten Leib, der durch die gewundene Anspannung der Muskeln vor Schmerz verzogen war. Ja, es war schrecklich. Ich goß ein flaches Stück. Das Wachs hatte sich auf seiner Oberfläche zu vielen feinen, aufgeplatzten, durchsichtigen Splittern - zu Rosen geflochten. Das war ein voller und freudiger Rosengarten und mittendrin die Figur einer Frau.

107 Vgl. in diesem Zusammenhang Konovalov, 1908, op.cit., S. 193: "Das automatische Sprechen in der Muttersprache oder in einer bekannten Sprache ist ein Ausbruch ekstatischen Wahrsagens" ("Avtomatičeskaja reč' na rodnom jazyke pristup' ekstatičeskogo proročestva").

Die prophetische Dimension verbirgt sich in der postmortalen Wahrheit der Geschichte. Während die Ich-Erzählerin sich im Rosengarten wiederfindet, also ins Leben zurück, geht Vera, allein zurückgelassen, buchstäblich zugrunde.

Dreiundreißig Mißgeburten verweist auch auf die Entstehung des perhorreszierten Weibs-Bildes durch die Kunst. Auf diese Weise wird das zerstückelte Bild der Frau zum Selbstbild der Ich-Erzählerin. Charakterisiert man den Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Autorschaft, so kann man ihn darin bestimmen, daß er nicht in der Ästhetik des Schreibens selbst zu suchen ist, sondern in der Rezeption. Konstituiert sich männliche Autorschaft erst über den Blick auf den weiblichen Körper, so ist im Falle weiblicher Autorschaft die Angst vor diesem Blick konstitutiv. Der männliche Blick wird als Blick auf den unbedeckten, weiblichen Körper wahrgenommen und der Text selbst wird direkt mit dem Körper assoziiert, "making the private attributes available to the public for a fee"¹⁰⁸. Genau dieses konstitutive Element männlicher Autorschaft inszeniert Zinov'eva-Annibal in *Dreiundreißig Mißgeburten*. Dreiundreißig Maler haben die Aufgabe, die absolute Schönheit der Freundin im Bild festzuhalten:

V tridcat' trech vnimatel'nych, vidjaščich parach glaz ty otraziš'sja tridcat'ju tremja večnymi, stojkimi, polnymi migami krasoty. (S. 61)

In dreiundreißig aufmerksamen Augen wirst du dich durch dreiundreißig ewige, bestandige, erfüllte Momente der Schönheit widerspiegeln

108 Siehe Laura Engelstein: *The Keys to Happiness. Sex and the search for Modernity in Fin-de-siècle Russia*, Ithaca 1992, S. 392ff

Auf der anderen Seite beschreibt Vera die Enteignung der Schönheit durch die Kunstproduktion:

No potomu, što ty voistinu prekrasna, - ja ne mogu ne davat' tebja ljudjam Oni smotrjat Vidjat krasotu Ničego net v žizni Iskra vspychnula i potuchla Tol'ko bol' i obida, i nel'zja ponjat', k čemu I skuka I skuka No krasota (S 20)

Und weil du wirklich schön bist, muß ich dich den Menschen überlassen Sie schauen Sehen deine Schönheit Nichts gibt es im Leben Der Funken ist aufgeflammt und verloschen Nur Schmerz und Scham und man versteht nicht wozu Und Langeweile Und Langeweile Aber Schönheit

Die Ästhetisierung des Weiblichen in der Kunst tilgt die reale Schönheit der Freundin und was übrigbleibt ist ihr zerstückelter Körper: Dreiunddreißig perhorreszierte Weibs-Bilder, in denen die Ich-Erzählerin vergeblich nach dem eigenen Spiegelbild sucht:

Ja? Èto ja, kotoruju my s nej ljubili?

Èta? Èta? Èta?

Ja perebegala ot odnogo cholsta k drugomu po vsej masterskoj

So vsech storon, kak sideli vokrug menja oni, pisavšie, ja videla sebja

Ili ja ne znala sebja szadi? Sboku? V tri četvert'? V četvert'? I prjamo v lico tože ne znala?

Èto drugie

Ne naši

Ich Ich Ich (S 68)

Ich? Das bin ich, die wir geliebt haben?

Diese? Diese? Diese?

Ich rannte durch das ganze Atelier von einer Leinwand zur anderen

Von allen Seiten, so wie sie mich gemalt haben, betrachtete ich mich

Oder habe ich mich nicht von hinten gekannt? Von der Seite? Dreiviertel? Viertel?

Oder direkt ins Gesicht . habe ich das auch nicht gekannt?

Das sind andere

Nicht unsere

Ihre Ihre Ihre

Doch nach und nach wird genau das gemalte Bild zur Wirklichkeit der Ich-Erzählerin. Sie verläßt den Raum, den sie mit Vera teilt und geht in die Welt der Künstler:

Každyj iz tridcati-trech sosdal svoju ljubovnicu, ili svoju caricu. I stalo mne zabavno otčityvat' ljubovnic ot Caric. No každyj den' ona putalas' snova, a kogda uchodila iz doma, leža u sebja na logtjach, staralas' ja pripomnit' každyju sebja, každyj svoj oskoloček tam, - putalis' ližiny mučitel'no, i ja smejalas' kak glupen'kaja (S. 72/73)

Jeder der dreiunddreißig schuf seine Liebhaberinnen oder seine Zarin. Für mich war es komisch, die Liebhaberinnen von den Zarin zu substrahieren. Aber jeden Tag verhedderte sie sich aufs Neue und wenn sie nachhause kam und sich auf ihr Bett legte, versuchte ich mich an jede zu erinnern, jedes meiner Splitterchen dort-, Masken verhedderten sich qualend und ich fing an zu lachen, wie eine torichte Person.

Die Verfahren, die Zinov'eva-Annibal anwendet, verschieben weibliche Perspektive und Perspektive des Weiblichen spiegelbildlich ineinander und verweisen auf die Maskerade als Mittel weiblicher Selbstdarstellung bzw. einer Inszenierung dessen, was auf die Frau projiziert wird:

Kak prekrasno tragičnoe pod maskoj, no kogda ono tak golo peredo mnoju i ... kogda vovlekaet menja nasil'no ... ja ne znaju chorošo li mne (S. 44)

Wie schön ist das Tragische unter der Maske, aber wenn es nackt vor mir ist...wenn es mich gewaltsam anzieht ...weiß ich nicht, ob es mir gut tut

Dabei verschiebt sich auch ständig die Grenze zwischen Kunst und Leben. Das weibliche Ich verschwindet hinter der Maske, die Opfer verlangt:

Da, konečno, èto strašnaja žertva dlja nee. No ona ljubit žertvy. Iščet. Ee maska trebuet ot nee žertvy. (S. 50)

Ja, das war natürlich ein furchtbares Opfer für sie. Aber sie liebt Opfer. Sucht sie. Ihre Maske verlangt von ihr Opfer

In diesem Spiegelungsprozeß bekommt die symbolistische Dreierbeziehung eine ganz neue Dynamik. Sie besteht aus Vera, der Ich-Erzählerin und dem Ideal, dem Kunstwerk. Darauf deutet nicht nur die Beziehung zu den 33 Malern, sondern auch die Aneinanderreihung der Ziffer drei. Zinov'ev-Annibal verfremdet damit nicht nur das Ideal der symbolistischen Lebensschöpfung, sondern auch das Ideal der mystischen Liebe¹⁰⁹, das sich in der Projektion des "die Frau schreibenden Mannes" realisiert. Das Resultat der männlichen Kunstproduktion ist der deformierte weibliche Körper, die Mißgeburt des Weiblichen. Alles was als Kunst-Schönes projiziert wurde, endet im grotesken, perhorreszierten Weibs-Bild. Dostoevskijs Formel *Die Schönheit rettet die Welt (krasota spasaet mir)* als Vorlage der ewigen Schönheit (*večnaja krasota*) der Religionssymbolisten, die den Tod überwindet, wurde hier eine groteske "Schönheit", die in den Tod führt.

Zinov'eva-Annibals Suche nach einem genuin weiblichen Ort in der Literatur bzw. einem weiblichen Schreiben kann man in dieser Erzählung als Prozeß der Restilisierung des Simulakrums "Frau" verwirklicht sehen.

109 Mauch, Olga "The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice", in: Paperno, I., Grossman, J D (Hgg.) *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford, 1994

Kapitel II:

Gottesverlangen und Minnedienst. Der hysterische Mann im Silbernen Zeitalter

"[...]Einstmals sahen wir die M o r g e n r ö t e; die Morgenröte war etwas so Wichtiges, daß es uns nicht einmal in den Sinn kam, ob d a s Kunst ist, oder nicht; vornehmlich war es d a s, bald aber schon Zettelwerk. Und glaube mir: Jetzt weiß ich, d a s war nicht nur Kunst; vieles in unserem Schaffen kam nicht vom Formschmieden, sondern von der M e d i t a t i o n, d.h. von unbewußten, oft okkulten Bewegungen in unserer Seele [...]."

Belyj an Blok (28.12.1912/10.01. 1913)¹

¹ "Aleksandr Blok i Andrej Belyj. Perepiska", in *Slavische Propyläen*, Bd 65, [Nachdruck der Ausgabe Moskva 1940] München 1969, S.311 "[...] Inekogda my videli z o r i, zori byli čem-to stol' važnym, čto u nas i ne voznykalo slov, iskusstvo è t o ili ne iskusstvo. prežde vsego èto, a potom uže jarlyčki. I vot pover' mne: ja teper' znaju, čto è t o bylo ne tol'ko iskusstvo; mnogoe v našem tvorčestve bylo ne ot kovki form, a ot m e d i t a c i i, t.e. ot bessoznatel'nych často okkul'tnych dvizenij čego-to v svoej duše [...]."

7. Andrej Belyjs theurgischer Zeugungsakt:

Die Silberne Taube

So ist die Erinnerung an die Erinnerung, sie ist Rhythmus; sie ist die Sphärenmusik des Landes, - wo ich vor der Geburt war!
Andrej Belyj, *Kotik Letaev*²

1

In seiner autobiographischen Schrift *Zwischen zwei Revolutionen* erklärt Belyj: "In dem Roman spiegelt sich ein persönliches Gefühl, das mich durch diese ganze Periode hindurch quälte: ein morbides Gefühl der 'Verfolgung', ein Gefühl von Netzen und drohender Zerstörung; das ist alles im Sujet der *Silbernen Taube*³ verankert. Indem ich meine 'Krankheit' im Sujet externalisierte, befreite ich mich von ihr."⁴ Dieses Zitat deutet auf Belyjs Schreiben als körperlichen Prozeß, auf seinen Schreibakt als mögliches Mittel der

2 "Pamjat' o pamjati - takova, ona nitn, ona muzyka sfery, strany - gde ja byl do roždenija!" Zit. nach Andrej Belyj *Kotik letaev*, [zuerst Petrograd 1922], in *Slavische Propyläen*, Bd 64, S. 112.

3 *Serebrjanyj golub'* kann als Belyjs polemische Antwort auf Brjusovs Roman *Ognennyj angel* (*Der feurige Engel*) gelten, dessen Geschichte Belyjs gescheitertes "mystisches Experiment" behandelt, die eleusinischen Mysterien unter den *Argonauten* zu etablieren. Das Experiment scheiterte insofern, als Belyj mit Nina Petrovskaja nicht die "himmlische" Liebesbeziehung verwirklichen konnte, sondern sich daraus eine sexuelle Beziehung entwickelte. Vgl. Maria Carlson "The Silver Dove", in *Andrej Belyj The Spirit of Symbolism*, hg. von John E. Malmstad, S. 60-96, S. 66. Siehe auch Kapitel III dieses Buches.

4 Andrej Belyj *Meždu dvuch revoljucij* (*Zwischen zwei Revolutionen*), [Leningrad 1934], Moskva 1989, S. 354. Belyjs autobiographische Schriften sowie seine Aufsätze tragen oft Titel, die einen Umbruch bzw. eine geschichtliche Wende andeuten, wie z. B. *Na perevale* (*Auf dem Bergpaß*), *Na rubeže dvuch stoletij* (*An der Grenze zwischen zwei Jahrhunderten*) usw. Diese Position des "Dazwischen" ist auch signifikant für Belyjs eigene Position innerhalb des symbolistischen Zirkels.

Selbsteilung bzw. Selbsterlösung. In diesem Sinne kann der Text *Die Silberne Taube* als latenter Ort eines Sprechens gelten, in dem unverarbeitete physische und psychische Konflikte zum Ausdruck kommen und die Sujetstruktur bestimmen. Wie aus Belyjs Autobiographie hervorgeht, schien seine "Krankheit" in jenem "doppelten Bewußtsein" begründet gewesen zu sein, das paradigmatisch für das hysterische Symptom bestimmt wurde.⁵ Der hysterische Körper lehnt eine eindeutige Differenzierung als Mann oder als Frau ab, er empfindet sich als bisexuell bzw. androgyn. In dieser Inszenierung ist er Zeichen einer sexuellen Prähistorie, die aus dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossen bleibt. Wie auf den Fotografien aus Belyjs Kindheit zu sehen ist, akzeptierte Belyjs Mutter den kleinen Borja nicht als Jungen, sondern versuchte krampfhaft, aus ihm ein Mädchen zu machen: Als Kind trug er Mädchenkleidung. Sein Vater, Professor an der naturwissenschaftlichen Fakultät versuchte wiederum, aus ihm einen richtigen "Mann" zu machen. Auf diese Weise war Belyj von Kindesbeinen in einer Zwischenposition, er war Spielball im Machtkampf seiner Eltern⁶: "Dies waren die primären Gefühle: Den Vater fürchtete und haßte er in einem heftigen Maße; [...] der lieben Mutter schenkte er sein Mitgefühl und sein Entzücken - letzteres fast bis zur sinnlichen Ekstase."⁷ Diese ödipale Ausgangssituation findet ihre Fortsetzung im Leben und Werk Belyjs. Er ist gleich in zwei Dreiecksbeziehungen verstrickt: mit Valerij Brjusov und Nina Petrovskaja und mit Aleksandr Blok und seiner Frau Ljubov' Dmitrievna: Seine Romane "sind >fragmentarische Versionen eines Themas, einer im Kern einheitlichen

5 Marianne Schuller "Weibliche Neurose und Identität Zur Diskussion der Hystere um die Jahrhundertwende", in: *Die Wiederkehr des Körpers*, hgg von Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Frankfurt/Main 1982, S 180-192, S 184 Vgl auch Regina Schaps *Hysterie und Weiblichkeit Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt 1982, S 55-82.

6 Darauf verweist Magnus Ljunggrens Studie *The Dream of Rebirth*, Stockholm 1982.

7 Alexander Etkind *Eros des Unmöglichen Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*, Leipzig 1996, S 88

Fabel<: des Dramas, welches sich einst in des Schriftstellers Familie ereignete."⁸

Belyjs Hysterie läßt sich am besten an seinem Veitstanz, seinem "tanzenden Körper"⁹ ablesen. Dieses körperliche Verhalten steht in engem Zusammenhang mit zwei Diskursmoden des *Silbernen Zeitalters*: Erstens mit dem Dionysos-Kult, wie er von den Symbolisten im Anschluß an die Nietzsche-Rezeption literarisiert wurde¹⁰, zweitens mit der Chlystenbewegung, die sich gerade zu dieser Zeit großen symbolistischen Interesses erfreute.¹¹ Ein weiterer Grund für Belyjs Hysterie scheint aber auch die Angst vor Homosexualität gewesen zu sein. Kosofsky-Sedgwick hat darauf aufmerksam gemacht, daß dies zu einem Schreiben führt, in dem sich diese Angst spiegelt.¹² Sie charakterisiert dieses Phänomen als postromantisches Phänomen, das mit dem sogenannten *paranoid Gothic* als literarischem Genre zusammenfällt, in welchem die "Homophobie ihre gelungenste und verzweigteste Verkörperung" fand und für die "Grundlegung eines intensiven homosozialen Begehrens" steht.¹³ Auch Freud hat am Fall des Dr. Schreber auf die Verbindung zwischen männlicher Paranoia und

8 Ebd. S. 88. Siehe auch Vladislav Chodasevič *Izbrannaja Proza* [Ausgewählte Prosa], New York 1982, S. 151ff.

9 Unter den Zeitgenossen war wohl Marina Zvetaeva diejenige, die Belyjs Hysterie am eindeutigsten beschrieb. Leitmotivisch behandelt sie in *Plennyj duch* (*Ein gefangener Geist*), [1934] Frankfurt 1989, S. 167-242, den "tanzenden Körper" des Schriftstellers, der der „radenija“ den im Kreis tanzenden Chlysten gleicht. "So ist es für mich auch geblieben der erste Belyj, der vor Goethe und Steiner tanzte wie David vor der Bundeslade. Im Leben eines Symbolisten ist alles Symbol. Unsymbolisches gibt es nicht", "Belyjs tanzender Rücken", S. 71, "Belyjs Vogelwesen", S. 175, "Belyj, der heringeflogen kam", S. 178, "er flog fort", S. 185 etc.

10 Vgl. in diesem Zusammenhang Mana Deppermann "Nietzsche in Rußland", in *Nietzsche Studien*, Bd. 21, 1992, S. 211-252, S. 235ff.

11 1908 war der Höhepunkt des symbolistischen Interesses an Sekten. Vgl. in diesem Zusammenhang Aage A. Hansen-Love "Allgemeine Haretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne", in *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien 1996, S. 171-295, "Dobroljubovs Ertrinken im russischen Wald der Sektanten", S. 242 und Alexander Etkind, 1996, op. cit., S. 63.

12 Eve Kosofsky Sedgwick "Das Tier in der Kammer: Henry James und das Schreiben homosexueller Angst", in *Dekonstruktiver Feminismus: Literaturwissenschaft in Amerika*, Hg. von Barbara Vinken, Frankfurt/Main 1992, S. 247-279.

13 Ebd. S. 252.

verdrängtem homosexuellen Begehren hingewiesen.¹⁴ Belyj beschreibt in seiner Autobiographie *Zwischen zwei Revolutionen* eine ähnliche Situation, wenn er von seinem persönlichen Zustand als einem "Gefühl von Netzen und Verfolgung" spricht. Als er im Jahre 1909 seinen Roman zu schreiben begann, litt er zunehmend unter Verfolgungswahn und Depressionen.¹⁵ Wie in der folgenden Textanalyse gezeigt wird, spiegelt sich dieser innere Zustand in der Struktur *Der Silbernen Taube* wider, die durch ein signifikantes Netz (bzw. Netze) von Spaltungen und Verdoppelungen erzählerischer Verfahren (die Erzählerstimmen entpuppen sich als Masken des Autors, jede Figur hat ihren Doppelgänger, jeder Raum hat seinen Antipoden) jene Verstrickung bzw. jenen Verfolgungswahn im Text entfaltet, die Belyj körperlich beschreibt. Hinzu kommt die Tatsache, daß der Roman *Die Silberne Taube* den ersten Band einer geplanten Trilogie mit dem Titel *Osten oder Westen* konstituiert, die Belyj nach kantianischem Schema konzipierte. Das Modell dieser Trilogie veranschaulicht Belyjs Rolle als "Prophet Rußlands"¹⁶, der in seinen Texten sowohl "die persönliche Gefahr der Vater-Sohn-Imitation" verarbeitet, als auch auf "die öffentliche Gefahr der politischen Usurpation" aufmerksam macht.¹⁷ In der Übertragung auf

14 Sigmund Freud *Zwang, Paranoia, Perversion*, Band VII, Studienausgabe, Frankfurt/Main 1969-1979

15 "[Belyj] wandte sich der Theosophie zu, insbesondere den Schriften von Elena Blavatskaja und trat dem theosophischen Zirkel von Christoforova in Moskau bei. Die *gottsuchende Intelligencija*, allen voran Ivanov und Minclova, bestärkten Belyj in seiner Neurose und seinem Verfolgungswahn. Während eines Vortrags von Ivanov über die mystische Beziehung zwischen dem Volk und der Intelligencija am 27. Januar 1909 vor dem Moskauer Literatur- und Künstlerzirkel brach er endgültig zusammen. Er zog sich aufs Land zurück, wo er damit begann, die Ereignisse der vorausgegangenen Jahre, die zu dieser Krise führten, zu 'bannen'. Er beschäftigte sich mit Astrologie und Okkultismus, entwickelte sein eigenes Horoskop und begann das erste Kapitel von *Serebrjanyj golub'* zu schreiben." Zit. nach Maria Carlson: "The Silver Dove", in *Andrej Belyj The Spirit of Symbolism*, 1987, op cit., S. 66

16 Vgl. Marina Zwetaewa, [1934], 1989, S. 195: "Ich habe den Zusammenbruch des zaristischen Rußlands vorausgesehen, ich habe im Traum das Ende des Zaren gesehen, schon 1905 hab ich's geschn, links die Sage, rechts die Axt."

17 Doring-Smirnov: "Sektanstvo i literatura Serebrjanyj Golub' Andreja Belogo", in "Christianity and the Eastern Slaves. Russian Culture in Modern Times (Vol 2)", Ed. by Robert P. Hughes and Irina Paperno, Berkeley 1994, S. 194-200

die innere Gespaltenheit Rußlands, sollte *Die Silberne Taube* als These die destruktive Kraft des Ostens darstellen, während *Peterburg* als Antithese, der zweite Band, das verwestlichte und damit kalte und leblose Rußland behandelt. Der dritte Band als geplante Synthese mit dem vielversprechenden Titel *Die unsichtbare Stadt* wurde nie geschrieben. Stattdessen erklärte Belyj *Käterchen Letaev* zum dritten Band der Trilogie. Dieser Roman handelt über die Entstehung des Bewußtseins und ist dem Kerngedanken der anthroposophischen Lehre - der Wiederverkörperung - gewidmet. In diesem Sinne steht *Die Silberne Taube* am Anfang einer Triade von Wiedergeburtphantasmen, die "im endlosen Konstruieren von Substituten des vorgeburtlichen Aufenthalts"¹⁸ mit dem Rückzug in die pränatale bzw. postnatale Geschlechtslosigkeit gleichzusetzen ist. Sie geht einher mit der Auflösung des Apoll-Dionysos-Konzeptes, des anthroposophischen Geist-Körper-Dualismus, der Vater-Sohn-Mythen, der verschiedenen Doppelgängerrollen, die die Figuren zu spielen haben.¹⁹ In dem der Text diese Erlösungskonzepte parodiert, wird er zum Ort eines Schreibens, das in seiner grotesk-karnevalesken Inszenierung das symbolistische *žiznetvorčestvo*, die "Lebensschöpfung", d.h. aus dem eigenen Leben ein Kunstwerk machen, dekonstruiert und damit das Scheitern des symbolistischen Romanmythos vorführt.

2

In seinen Bemühungen um einen Ausweg aus der allgemeinen Kulturkrise und der Überwindung der gespaltenen Kultur Rußlands, die sich als status quo auf die russische Intelligencija übertragen hatte, entwarf der Schriftsteller ein neues

18 Luce Ingaray *Die Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt/Main 1991, S 19

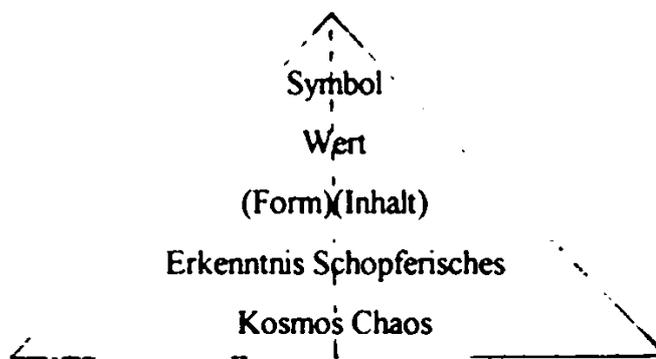
19 Renate Lachmann "Doppelgängerrolle", in *Poetik und Hermeneutik*, Band XVII, München 1997, S 421-435, S 432

Kulturkonzept, das aus seiner ästhetischen Theorie abgeleitet ist.²⁰ Wie aus seinem 1909 verfaßten Aufsatz *Die Emblematis des Sinns* hervorgeht, betrachtete Belyj den Symbolismus als Verkörperung einer neuen Lebensform, "der Kunst der Zukunft", die die alte und neue Kultur in einer metaphysischen Einheit zusammenführt:

To dejstvitel'no novoe, što plenjaet nas v simvolizme, est' popytka osvetit' glubočajšie protivorėcija sovremennoj kultury cvetnymi lučami mnogoobraznych kultur My nyne kak by pereživaem vse prošloe. Indija, Persija, Egipet, kak i Grecija, kak i srednevekov'e, - oživajut, pronosjatsja mimo nas ěpochi, nam bolee blizkie²¹

Das wirklich Neue, das uns am Symbolismus fesselt, ist der Versuch, die tiefsten Widersprüche der zeitgenössischen Kultur mit den bunten Strahlen vieler Kulturen zu erhellen, heute erleben wir die ganze Vergangenheit noch einmal neu Indien, Persien, Griechenland, das Mittelalter werden ins Leben gerufen, wie jene Epochen, die uns näher stehen.

Im "Dreieck vom Sinn und Wert der Existenz" konstruiert Belyj das Modell des Symbolismus als Weltanschauung. In der Darstellung von Maria Carlson sieht es folgendermaßen aus²²:



20 Belyjs ästhetische Theorie von 1904-1908 steht ganz im Zeichen von Nietzsches *Geburt der Tragodie*, unterscheidet sich aber von der des deutschen Philosophs "vor allem in der Haltung zur Religion. Nach [Belyjs] Grundüberzeugung ist die Religion der Ursprung aller künstlerischen Aktivität. Er kritisiert Nietzsche darin, daß er die Religion zwar in die *Geburt der Tragodie* eingeführt habe, indem er den Ursprung des griechischen Dramas aus den eleusinischen Mysterien herleitet, aber daraus nicht die Konsequenzen zog, den Platz der Religion in der Ästhetik zu bestimmen." Vgl. Deppermann, 1992, op cit., S. 238

21 Andrej Belyj "Simvolizm", in *Slavische Propyläen*, Bd 62, S. 49-143, S. 51

22 Maria Carlson *The Conquest of Chaos*, Michigan 1983, S. 105.

Das Dreieck als Emblem der symbolistischen Theorie veranschaulicht Belyjs Bemühungen, zu einer umfassenden Einheit, zur Synthese zu gelangen. Ihm unterstellt er das gesamte Spektrum menschlicher Erfahrung. An der Spitze des Dreiecks steht das Symbol. Belyj setzt es gleich mit „Antlitz“ („lik“). Es verkörpert das Geheimnis, etwas, das man nicht wissen und nicht beschreiben kann, ein göttliches Prinzip, das alle Dinge in sich vereinigt und die Quelle für Sinn und Wert der Existenz ist. Das symbolische Sein des "lik" verkörpert das Sein-Sollen der Welt verkörpert und setzt den Glauben an seine Existenz voraus. Da es nicht direkt beschreibbar ist, ist es nur indirekt durch Symbolisierung erkennbar:

Kak často my vidim v istorii, čto simvol izobražat uslovnymi obrazami, v ponjatie o nem neobchodimo vvoditsja obraznoe soderžanie pri pomošči sredstv chudožestvennoj izobrazitel'nosti. Simvol ne možet byt' dan' bez simvolizacii, potomu-čto my olicetvorjaem ego v obraze, obraz olicetvorjaščij Simvol, my nazyvaem simvolom v bolee obščem smysle etogo slova²³

Wie oft sehen wir in der Geschichte, daß das Symbol sich durch gedachte Bilder darstellt, in dem Verstandnis über das Symbol ist es unumgänglich, unter Zuhilfenahme künstlerischer Gestaltungsmittel, einen bildhaften Inhalt einzuführen. Das Symbol kann nicht ohne Symbolisierung gegeben werden, denn wir verkörpern es im Bild, das Bild, welches das Symbol verkörpert, nennen wir Symbol im weiteren Sinne des Wortes

Wie aus Belyjs ästhetischer Theorie weiter hervorgeht, erfolgt die Symbolisierung des Lebens durch drei Momente, die das symbolistische Sein bestimmen: *žiznetvorčestvo* (*Lebensschöpfung*), *teurgija* (*Theurgie*), *pereživanie* (*mystisches Erleben*).²⁴ Im *žiznetvorčestvo* sind für den Autor Kunst und Leben unauflöslich miteinander verbunden. Gemäß der symbolistischen Vorstellung des Künstlers als Schöpfer eines neuen Universums, benennt der Künstler jedes Ding neu. Der Künstler als Verkörperung des Wortes schafft die "dritte Welt"

23 Andrej Belyj "Ėmblematika smysla" (Die Emblemantik des Sinns), in *Slavische Propylaen*, Bd 62, [zuerst Moskau 1910], S 49-143, S 105

24 Vgl. Mana Carlson, 1987, op cit., S 64

(*tretij mir*), die Welt der Lautsymbole. Diese Worte sind kreative Worte als Ergebnis einer magischen Kombination von Lauten: "Aber jedes Wort ist in erster Linie ein Laut; der allererste Sieg des Bewußtseins."²⁵ Das schöpferische Wort des Künstlers ist das verkörperte Wort, der Wort-Leib. Nach Belyj ist das verkörperte Wort wahr, denn als sein Symbol erscheint der lebendige Leib des Menschen. In diesem Sinne kann man Belyjs Schreiben als körperlichen Prozeß beschreiben und seine Texte als dessen buchstäbliche Verkörperung. *Theurgie* bedeutet im Wortschatz des Schriftstellers religiöse Kreativität. Sie basiert auf der mystischen Überzeugung, daß der Kosmos aus Lauten kreiert wurde: "Eine solche Bestätigung der Schaffenskraft in Worten ist eine religiöse Bestätigung."²⁶ *Pereživanie* bedeutet für Belyj, den Augenblick in mystischer Erhebung zu erleben.

In der folgenden Textanalyse wird gezeigt, auf welche Weise Belyj diese drei Elemente als Grundlage der symbolistischen Lebensform in dem Buch *Die Silberne Taube* integriert und auch parodiert. Denn gerade das Scheitern des lebensschöpfenden Projekts ist textgenerierendes Movens des Romans, der gleichzeitig das künstlerische und ästhetische Paradoxon der symbolistischen Theorie freilegt. Dabei verweisen die groteskkarnevalesken Verfahren des Autors einerseits auf die Hysterie des *žiznetvorčestvo* allgemein und andererseits auf die Hysterie des schreibenden Mannes im *Silbernen Zeitalter*, der seine Weiblichkeit in der Maskerade der Männlichkeit versteckt. Das Sujet des Romans offenbart aber nicht nur die Verlagerung des privaten Theaters in ein öffentliches, dem des Textes, d.h. die Theatralisierung des Textuellen, sondern verweist auch auf die politische Gefahr der Chlystenbewegung für Rußland.

25 Andrej Belyj "Magija slov" (Die Magic der Worte), in: *Slavische Propyläen*. Bd 62, 1969, S 429-453, S 430: "No vsjakoe slovo est' prežde vsego zvuk, pervejšaja pobeda soznanija "

26 Ebd S 448 "Takoe utverždenie sily tvorčestva v sloвах est' religioznoe utverždenie "

Belyj nennt in seiner Autobiographie *Zwischen zwei Revolutionen* unter den von ihm vorausgeahnten Manifestationen des *chlystovstvo* auch Rasputin: "Die *Silberne Taube* ist ein Roman, der in vielem mißlungen aber in einem gelungen ist: aus ihm ragt ein Finger heraus, der jetzt noch auf einen leeren Ort verweist; aber diesen Ort wird bald Rasputin einnehmen."²⁷

3

Der Roman *Die Silberne Taube* spielt am Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Geschichte handelt von dem russischen Intellektuellen Petr Dar'jal'skij, einem symbolistischen Dichter und Philologen, Kenner der Schriften Böhmes, Eckhardts, Svedenborgs, Marx' und Lasalles. Dar'jal'skij ist auf der Suche nach der "Morgenröte".²⁸ Bei dieser Suche gerät er in die Fänge einer geheimnisvollen Sekte, den *Tauben (golubcen)*²⁹, die die Wiederkunft Christi, die Fülle

27 "Serebrjanyj golub' - roman, neudačnyj vo mnogom, udačen v odnom iz nego torčit palec, ukazyvajuščij na poka ešče pustoe mesto. no čto mesto skoro zajmet Rasputin" Rasputin wurde von dem homosexuellen Grafen Jusupov ermordet, der genau wie Belyj in Mädchenkleider erzogen wurde Vgl "Felix Jusupoff" Eine Studie von Boris Groys, in Furst Felix Jussupoff *Rasputins Ende*, Frankfurt/Main 1990, S 9-41, S 12

28 *Serebrjanyj golub'* erschien erstmalig 1909 in Fortsetzungen in der symbolistischen Zeitschrift *Vesy*, Nr 3-4, 6-7, 10-11, 12. Als selbständige Buchausgabe erschien der Roman 1910 bei Skorpion in Moskau. Alle folgenden Textzitate entstammen dem Nachdruck der Berliner Ausgabe von 1922, in *Slavische Propylaen*, Bd 38, München 1967. Sie sind mit S G abgekürzt. Die deutschen Zitate wurden von mir übersetzt. Belyjs erster Roman markiert eine Wende in seiner Werkbiographie. Vgl in diesem Zusammenhang Konstantin Močul'skij *Andrej Belyj*, Paris 1955. Močul'skij bezeichnet den Roman als Wortrevolution, die durch die lyrische Prosa seiner Symphonien vorbereitet wurde: "Slovesnaja revolucija podgotovlennaja linčeskoj prozoy *Simfonij* nachodit svoe vyraženie v Serebrjanym golub'e. Belyj načinaet s učeničeskogo podražanija Gogol'ju. On usvaivaet vse priěmy ego stilistiki, dovodja ich do krajnego emocional'nogo naprjaženija. Linka, ironija, grotesk, giperbola, nagromoždenija, kontrasty, slovesnye kalambury, intonacii, kolont i ntm gogolevskoj prozy - pokazany Belym skvoz' uveličitel'noe steklo" ("Die Wortrevolution, die durch die lyrische Prosa der Symphonien vorbereitet wurde, findet ihren Ausdruck auch in dem Roman „Die Silberne Taube“ Belyj beginnt mit der schulerhaften Nachahmung Gogol's. Er eignet sich seine stilistischen Verfahren an und führt sie zur äußersten emotionalen Spannung. Lyrik, Ironie, Groteske, Hyperbole, Kontraste, Wortspiele, Intonation, Kolont und Rhythmus der Gogol'schen Prosa werden von Belyj durch ein Vergrößerungsglas gezeigt"). S 157

29 Vgl in diesem Zusammenhang Aage A. Hansen-Love "Belyjs (In-)sektenroman *Serebrjanyj*

der Zeiten erwarten. Diese stellen sie sich entgegen der orthodoxen Lehre, nicht als Abstieg vom Himmel, sondern als Wiedergeburt im Fleisch vor: "Die Seligkeit nach dem Sterben interessiert die Häretik wie alle wahren Apokalyptiker nicht: Worum es geht, ist die Seligkeit v o r und in dem leiblichen Leben, das kultisch und asketisch zu einem geistlichen verwandelt wird. Wenn alles Fleisch Geist geworden ist, herrscht Seligkeit und Jenseitigkeit, das im sektantischen Leben apokalyptisch vorweggenommen wird. Der Pneumatiker verwandelt sich in einen Engel schon zu Lebzeiten, daher ist eine Auferstehung des Fleisches, wie es die Orthodoxen als letzte Konsequenz ihrer Inkarnations-Christologie verlangen, für die Chlysten wie für alle Gnostiker undenkbar, weil unerwünscht."³⁰ Bei dem Versuch, sich von der Taubensekte zu lösen, wird Dar'jal'skij ermordet. Eine Reintegration in die Orthodoxie ist damit gescheitert. Das Geschehen des Romans setzt bezeichnenderweise am Pfingstmontag ein und endet im September des gleichen Jahres, zum Fest Johannes des Täufers: "Die Chlysten waren überzeugt, daß sich die Offenbarung nicht als einmaliges Pfingstwunder an den Apostel vollzogen hatte, sondern sich stets neu ereignete."³¹ Die Handlung spielt in dem fiktiven Dorf Celebeevo, auf dem Gut Gugolevo und in der Kreisstadt Lichov. Im ersten Kapitel wird das Dorf Celebeevo eingeführt, Symbol für das ganze, heile Rußland. Hier leben das Haupt der Taubensekte, der Tischler Mitrij Mironyč Kudejarov und seine Magd Matrena. Die Figur des Tischlers ist wie jede Figur des Romans aus gegensätzlichen Elementen zusammengesetzt und wird dadurch ambivalent. In diesem Sinne ist die Rolle, die er im Roman einnimmt, mehrfach kodiert. Belyj verweist auf die ödipal motivierte Nachahmung des Vaters durch den Sohn, die dem

golub', 1996, op cit., S. 240, der auf die Widersprüchlichkeit der Verarbeitung des "sektanstvo" und hermetisch-gnostischer und anthroposophischer Motive aufmerksam macht

30 Hansen-Love, 1996, op cit., S. 209.

31 Dorng-Smirnov, 1994, op cit., S. 194

Motiv der Usurpation entspringt, "das für bestimmte Phasen des historischen und kulturellen Selbstverständnisses Rußlands konstitutiv war"³². Sein Name deutet auf den "Falschen Dmitrij", der sich im 17. Jahrhundert als Zar ausgab, um Macht über das Volk ausüben zu können, aber auch auf Rasputin, der sich die Zarenfamilie untertan macht: "Ich habe ihn in der Figur meines Tischlers phantasiert."³³ Genauso wie Rasputin versucht der Tischler seine Kraft dazu zu benutzen, sich Andere vollkommen untertan zu machen. Der Tischler ist sowohl Teufel als auch Priester. Sein Aussehen ist mit einer Reihe von Assoziationen verbunden, die mit dem Teufel in Verbindung stehen. Er hinkt, hustet und hat einen bösen Blick. Sein Vorname verweist auf die Erdmutter Demeter. Im Rahmen des Taubenmysteriums fungiert Kudejarov als Priester des Erdmutter-Kults. Seine Nachname kann "koldun" (Oberpriester), "kudesnik" (Zauberer, Magier), "kudesnit" (zaubern) und "kud" (Böses, Geist, Satan) bedeuten, während "kudel" (der fasrige Teil von Flachs oder Hanf), auf das Motiv der Spinnweben hinweist, das im Zusammenhang mit dem Tischler herausgearbeitet wird:

Stoljarovskaja pautina molitv', zatkannyh solncem i t'moj v odin vozdušnyj kover', strannyj nevidimyj vid duša stoljara vytekaet naruzu pautinnymi nitjami, svetami, plamenami, vokrug ruk ego, vokrug ego golovy teper' - bagrovo zolotoj krug sonno vsjo to uvidala Matrena [...] (S G II, S. 107/108)

Man kann nicht mehr unterscheiden, was Sonnenlicht, was das Licht des Tischlers ist - das Spinnengewebe aus den Gebeten des Tischlers, das sich mit Sonne und Dunkel zu einem schimmernden Teppich verwebt. In Spinnenfäden, Licht und Flammen dringt die Seele des Tischlers nach außen. Um seine Hände, um seinen Kopf leuchtet ein rotgoldener Schein. Matrena sieht das alles wie im Schlaf.

Die böse Macht, die Kudejarov über Matrena und damit auch über Dar'jal'skij auszuüben vermag, wird sichtbar in Form der leuchtenden Fäden, in denen sich beide verstricken:

³² Lachmann, 1997, op.cit., S. 429

³³ "Ja ego sfantaziroval v figure svoego stoljara", in *Meždu dvuch revoljucij*, [zuerst Moskau 1934] 1989, op.cit., S. 354

[...] vsja ona v svetovoj, žarkoj seti, a zelenye ugli nad nej l'jut vedra sveta, krjužkovatye pal'cy pletut zolotuju nit; vot stoljar otošel i svetlaja ot nego polosa vytjagivaetsja, okančivajas' na Matrene, kak i v Matrene bol'sim svetovym klubkom [...] (S G II, S 108)

All das zieht jetzt wie ein Traum an Matrena vorüber, ein glühendes Lichtnetz umhüllt sie; die grünen Kohlen über ihr strömen Fluten von Licht aus, die krummen Finger spinnen goldene Fäden. Der Tischler steht auf und tritt zur Seite: ein goldener Streifen spannt sich zwischen ihm und Matrena.

Das zweite Kapitel handelt von der Stadt Lichov, die als Schauplatz der Gebetstreffen der *Tauben* im Hause des Kaufmanns Eropegin stattfinden, das Unheilbringende verkörpert. Eropegin's Frau benutzt die Abwesenheit ihres Mannes, um die Zusammenkünfte der Sekte im Badehaus zu veranstalten. Das reiche Kaufmannsehepaar Eropegin wird als Einheit dargestellt, die in zwei ungleiche Hälften zerfällt. Das Aussehen des Mannes, Luka Silyč, ist streng und ehrwürdig, aber seine Seele ist schlecht. Seine Frau, Thekla Matveevna, hat ein abstoßendes Äußeres, aber dafür eine gute Seele. Thekla deutet auf die erste Frau hin, die für Christus gemartert wurde, außerdem besteht eine Verbindung zu Theoclea, eine Seherin des Apollon-Orakels von Delphi. Beide Verweise unterstreichen die stark religiöse Ausrichtung der Figur. Luka deutet auf "lukavij" (hinterlistig, verschlagen), Silyč auf "sila" (Kraft). Damit ist vor allem die Brutalität des Kaufmanns gemeint, die sich im Umgang mit der alten Baronin Todrabe-Graaben äußert. Als Rache dafür, daß sie ihn in ihrer Jugend zurückgewiesen hat, will er sie jetzt finanziell zugrunde richten. Mit seinem Nachnamen wird "eropa" (selbstherrliche Person) assoziiert. Eine Verbindung besteht auch zu dem Verb "erepenit'sja" (widerspenstig sein, sich hartnäckig einer Sache widersetzen). Als Frauenheld und verschlagener Geschäftsmann verkörpert er die Welt des Scheins und der Materie, die von den wahrheitssuchenden Sektenmitgliedern überwunden werden will.

Das dritte Kapitel beschreibt das Gut Gugolevo, auf dem Dar'jal'skijs Verlobte Katja mit ihrer Tante, Baronin Todrabe-Graaben, lebt.³⁴ Nach einem Zerwürfnis mit der Baronin verläßt Dar'jalskij das Gut und geht ins Dorf. Die alte Baronin Todrabe-Graaben, ihre Nichte Katja und ihr Sohn, Justizsenator in Petersburg, verkörpern im Roman den dekadenten Westen, den es zu überwinden gilt. Darauf weist ihr Name, der aus den deutschen Wörtern "Tod", "Grab" und "Rabe" zusammengesetzt ist.³⁵ Der Rabe ist in der mythologischen und hermetischen Motivik (und in der Folklore) Symbolvogel der Weisheit, Prophetie und des Todes. Er steht in Opposition zur Taube. Die Baronin vertritt den alten, nach westlichem Vorbild erzogenen Adel; "gugni-vost", ihre näselnde Art zu sprechen, spielt auf die französische Sprache des Adels und damit auf ihre westliche Bildung an. Sie repräsentiert die Vergangenheit, die in der Gegenwart nur noch zum Schein existiert. Den Problemen der Zeit, wie dem Bauernaufstand und den Angriffen Eropegins steht sie hilflos gegenüber. Ihr Sohn Pavel Pavlovič verkörpert das apollinische Element, d.h. Erkenntnis, Logik, Vernunft und Ordnung. Dementsprechend begreift er den Epochenwandel, bleibt aber mit seiner Erkenntnis allein. Eine ernsthafte Gefahr sieht er in dem kommenden Sturm aus dem Osten. Er warnt Dar'jal'skij vor dem drohenden Untergang: "Prosnites', vernites' obratno", - i pokazyvaet po napravleniju k Gugolevu. "Kuda?" v ispuge vskidyvaetsja Petr. "Kak kuda? Na zapad: tam ved' zapad. Vy - čelovek zapada; nu, čego že vy pjalite na sebja rubašku? Vernites' obratno..." ("Wachen Sie auf, kehren Sie um" und zeigt in Richtung Gugolevo. "Wohin?" erwidert Petr voller Schrecken. "Wie wohin? Nach Westen: Dort ist doch der Westen. Sie sind doch ein

34 Vgl. in diesem Zusammenhang Mana Carlson, 1987, op cit., S. 65. Carlson weist darauf hin, daß Katjas Bild von Belys neuer Liebe Asja Turgeneva inspiriert wurde.

35 Vgl. in diesem Zusammenhang Aage A. Hansen-Love "Gogol" Zur Poetik der Null- und Leerstelle. in *Wiener Slavistischer Almanach*, Band 39, Wien 1997, S. 183-303, S. 280

Mensch des Westens; warum ziehen Sie ihr Hemd an? Kehren Sie um", S.G.II, S.139) Aber die Umkehr nach Westen kann weder für Dar'jal'skij noch für Rußland eine Lösung bedeuten. Diesen Weg zu gehen würde bedeuten, den russischen Ursprung zu verleugnen.

Im vierten Kapitel beginnt die Dreierbeziehung zwischen Dar'jal'skij, dem Tischler und Matrena.³⁶ Nach dem Willen des Tischlers soll aus der sexuellen Vereinigung zwischen Dar'jal'skij und Matrena ein Kind des Geistes entstehen: Der neue Christus. Belyj überträgt die Rituale der Chlystenbewegung (der Name leitet sich von Christus ab) auf die Taubensekte und integriert sie in seinen Roman.³⁷ Vor allem die "Aufhebung der genetischen Familien- und Verwandtschaftsbande (Blutsverwandschaft)" und ihre Ersetzung durch pneumatische Formen der "geistlichen Bruderschaft" ist für die Sekten signifikant: Jeder ist zu jedem Bruder und Schwester.³⁸ Das pneumatische Geist-Prinzip war für die Christologie der Sekte bestimmend: Jesus Christus wurde aus seiner historischen Einmaligkeit gelöst, er konnte immer wieder neu geboren werden als Verkörperung des Heiligen Geistes. Und in dem gleichen Maße wie Christus reduplizierbar gedacht wird, wird es auch die Gottesmutter. Diejenige Frau, die vom Heiligen Geist erfüllt wird ("Sokatil") wird zu einer Gottesmutter. Die Rolle der Gottesmutter überträgt Belyj Matrena, einem häßlichen, pocken-narbigen Weib, das männliche Attribute hat, während Dar'jal'skij, christusgleich, weiblich wirkt. Im fünften Kapitel warnt der Geheimwissenschaftler Šmidt seinen Freund Dar'jal'skij vor der kommenden Katastrophe. Šmidt, der jeden

36 Vgl. in diesem Zusammenhang Maria Carlson, 1987, op.cit., S. 65f. Carlson weist darauf hin, daß Belyj in der Dreiecksbeziehung von Dar'jal'skij, Matrena und Kudejarov seine eigenen Erfahrungen mit Blok und Ljubov' Dmitnevna, sowie sein seltsames Verhältnis mit Brjusov und Nina Petrovskaja literarisiert

37 Vgl. Manna Zvetaeva, [zuerst 1934], 1989, op.cit., S. 200: "[...] aus der Stadt Tarussa im Gouvernement Kaluga, wo auf jedem Grab eine silberne Taube ist. Ein Chlysten-Nest, dies Tarussa Tarussa? Schwesterherz! [...] Mit Tarussa hat doch die *Silberne Taube* angefangen. Mit den Erzählungen von Serjoscha Solowjow - über jene Gräber dort "

38 Vgl. Aage A. Hansen-Love, 1996, op.cit., S. 206f

Sommer in Celebeevo verbringt, ist eine ambivalente Figur. Er ist Russe und trägt einen deutschen Namen, er ist orthodox und glaubt nicht an Gott. Er beschäftigt sich mit Astrologie, die er wie eine konkrete Wissenschaft behandelt. Er ist Theosoph und kennt sich im Okkultismus aus. Er ist Lehrer und Berater Dar'jal'skijs. Als Theosoph hat Šmidt lange Jahre den Lebensweg Dar'jal'skijs gelenkt: "On vspominaet prošlye gody, kogda Šmidt ego sud'boj rukovodil, otkryvaja emu oslepitel'nyj put' tajnogo znanija; on byl uže cut' ne uechal s nim za granicu - k nim, k bratam, izdali vlijajuščim na sud'bu." ("Er erinnert sich an die vergangenen Jahre, als Šmidt sein Schicksal gelenkt hat und ihm seinen hellen Weg des geheimen Wissen eröffnet hat; er wäre ihm sogar fast bis ins Ausland gefolgt, zu ihnen, zu den Brüdern, die aus der Ferne sein Schicksal beeinflußt haben." S.G.II, S. 14). Šmidt warnt Dar'jal'skij vor der drohenden Gefahr: "Kogda Saturn vojdet v sozvezdie Vodoleja, tebe ugrozaet beda; a vot teper', v eti dni - Saturn v Vodolee. Ja tebja v poslednyj raz govorju: beregis!" ("Wenn der Saturn mit dem Wassermann ein Sternbild eingeht, bedeutet das für dich Unglück; und jetzt ist Saturn mit Wassermann zusammen. Ich sage es dir jetzt zum letzten Mal, paß' auf dich auf!" S.G.II, S. 14). Trotzdem vermag es Šmidt nicht, in das Schicksal des Helden einzugreifen: "Vot obertyvaetsja na prošloe svoe Dar'jal'ski: otvoracivaetsja ot okna, ot okna zovuščej i pogibajuščej Rossii, ot verchovnogo novogo vладыki ego sud'by, stoljara; i govorit' Šmidtu: Ja ne verju v sud'bu: vse vo mne pobedit tvorcestvo zizni...", (Ich glaube nicht an das Schicksal, in mir siegt der schöpferische Wille..." S.G. II, S. 15). Šmidt ist eine neutrale Figur im Roman. Er gehört weder dem Osten, noch dem Westen an, repräsentiert weder Chaos, noch Kosmos. Wenn auch sein Wissen, das er aus mündlicher Überlieferung erhalten hat, höher steht als die Erkenntnisse der konkreten Wissenschaften, werden seine Warnungen vor der Gefahr doch ausgeschlagen. Dar'jal'skij und mit ihm Rußland bewegen sich auf den Abgrund zu.

Das sechste Kapitel handelt von Dar'jal'skij's Leben im Hause des Tischlers. Bei einer Andacht erscheint dort als Vision für kurze Zeit das Kind des Geistes. Später wendet sich die Taubengemeinde gegen Dar'jal'skij als Erlöser. Daraufhin beschließt er, die Sekte zu verlassen und fährt mit dem Klempner Suchorukov nach Lichov. Als sich herausstellt, daß der Zug nach Moskau schon abgefahren ist, übernachtet er im Hause der Eropegins. Dort wird er von den Sektenmitgliedern erdolcht.

3

Belyj integriert das "Prinzip der Imitation und Wiederholung"³⁹ der Chlystensekte gegenüber der Orthodoxie in seinen Roman. Wie der erste Apostel Simon-Petrus soll Dar'jal'skij einen neuen Grundstein für die Sekte legen. Petrus war derjenige, der Christus dreimal verleugnete. Dar'jal'skij verrät die Taubensekte durch seinen Versuch, sich von ihr abzusetzen. Sein Vorname Petr kann aber auch als Anspielung auf Peter den Großen verstanden werden, der Rußland "das Fenster zum Westen öffnete" und dadurch die Spaltung von *intelligencija* und *narod* herbeiführte. Diese kulturelle Spaltung versucht der Held Dar'jal'skij zunächst in sich zu überwinden. Darauf deutet die erste Silbe seines Nachnamens: "dar" bedeutet "Geschenk, Gabe, Talent, Begabung". Dar'jal'skij besitzt die Gabe, sich seinem "Geheimnis" zu nähern. Auf diesem Weg gerät er in die Macht unterschiedlicher Kräfte, die zur Spaltung seines Bewußtseins geführt haben:

No vidit Bog, ne lomalsja on on dupal, što rabotaet nad soboj, v nem žestokaja soveršalas' bor'ba izlišnej ogljadki slabosil'ja s predvkušeniem ešče ne naidennoj žizni pobeden'ja, soveršalas' bor'ba vetchogo zverinogo obraza s novoj, podobnoj zverinnoj, uže čelovečeskoj zdravost'ju, i on znal, što raz vstupiv na etoj bor'by stezju, emu ne idti obratno, što stalo byt', v bor'be etoj za buduščij lik žizni emu pozvoleno vse i nad nim nicego, nikogo, nikogda, (S.G I, S. 176)

39 Vgl. Doring-Smirnov, 1994, op cit., S. 95

Aber Gott zu sehen, zerbrach ihn nicht. er dachte, daß er an sich arbeiten würde, in ihm fand ein schrecklicher Kampf statt wegen unnötiger Reue für seinen schwachen Willen mit dem Vorgeschmack eines noch nicht gefundenen Lebensweges, es fand ein Kampf tierischen Ausmaßes in ihm statt mit einer neuen, tierähnlichen menschlichen Rechtfertigung, und er wußte, sobald er sich auf diesen Kampfesweg einließ, konnte er nicht mehr zurückgehen, in diesem Kampf für das zukünftige Antlitz seines Lebens war ihm alles erlaubt und darüber hinaus nichts, niemand, niemals

Dar'jal'skij will Katja heiraten, um in ihrer im 'Kosmos' verwurzelten Welt zu leben.⁴⁰ Anfänglich sieht er in ihr die Verwirklichung seines neuen Lebensweges:

Ved' vremja éto - ne bolee kak včerašnjij den', ešče on dumal včera - tajna ego raskryvaetsja v Kat'je, v ee ljubvi i ee pocelujach: Novyj ona ego put' i stolb nerušimyj istinoj žizni. No počemu že i éto včera - vremja uže nevozvratnoe. (S G I, S. 59)

Denn diese Zeit ist nicht mehr als der gestrige Tag. Hatte er nicht gestern noch gemeint, das Geheimnis wurde sich ihm in Katja offenbaren, in ihrer Liebe, ihren Küssen? Hatte er nicht in ihr einen neuen Weg, die unerschütterliche Basis des wahrhaften Lebens gesehen? Aber warum ist auch dieses Gestern bereits unwiederbringliche Zeit

Unbekannte Kräfte entziehen ihm Katja. Sie offenbaren sich in der Magd des Tischlers Matrena. Ihrem "Zauberbann" kann Dar'jal'skij, der seit seiner Jugend auf der Suche nach der *Morgenröte* ist, nicht widerstehen. In Matrena glaubt er, dieses Geheimnis gefunden zu haben:

I kogda mimo nego prošel Dar'jal'skij, tol'ko drognuli ee guby da zagadočno kak-to sverknuli glaza - u, kak oni zagorelis! Obernulsja, - obernulas' i ona u, kak ee opjat' ustavilis' na nego glaza! (S G I, S. 62)

Und als Dar'jal'skij an ihr vorbeischnitt, zuckte es um ihre Lippen und geheimnisvoll funkelten ihre Augen, huh, wie sie funkelten! Er wandte sich um, und auch sie hatte sich umgewandt und starrte ihn mit funkelnden Augen an

Die groteske Figur der Matrena wird zur Projektionsfläche jener Phantasien und Ängste, die Dar'jal'skij schon in seiner Jugend hatte. Sie bannen das Weibliche im Gut-Böse-Dualismus der heiligen Gottesmutter und der Hure:

40 Vgl. in diesem Zusammenhang Maria Deppermann *Andrej Belys ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um 1900*, München 1983.

[...] budto tam, za oknom, stojala kakaja-to ženščina da, rjaboe u nee bylo lico; i bezbrovnoe -da vse èto bylo togda no rjaboe èto lico krivilos' gadkoj takuju ulybkoj, i takoj porok iskrivil to lico, gljanuvšee na nego besstyčno, i vmeste neizglavimo zvavšee ego na bezstydstvo!. No otčego i tajna ego zaključalas' v ètom lice razve ego duši tajna zaključala grjaznyj, poročnyj smysl, kogda duša ulybalas' svetlym svetam zari? Da, zarja i ozarjala, i marala lico, čto pocudilos' emu za oknom. (S G I, S 132)

Es schien ihm, als hätte dort unter dem Fenster ein Weib gestanden, ja, und dieses Weib hatte eine blatternarbiges Gesicht, ja, und ohne Brauen war es gewesen, und dieses blatternarbiges Gesicht hatte sich zu einem gemeinem Lachen verzogen, ein lasterhafter Ausdruck verzerrte das Gesicht, das ihn schamlos, zur Schamlosigkeit lockend, angesehen hatte! Sollte wirklich sein Geheimnis in diesem Gesicht begriffen sein: schloß wirklich das Geheimnis seiner Seele einen schmutzigen lasterhaften Sinn in sich, während seine Seele der Abendrote zujauchzte? Die Rote des Himmels erhellte und verdunkelte zugleich das Antlitz, das ihm im Fenster erschienen war

Als doppelteibiges Fabelwesen repräsentiert sie sowohl das Gute und Mütterliche (ihr Vorname verweist auf das russische Wort mat', die Mutter) als auch das Böse (das durch die weibliche Verführung in die Welt gebracht wurde):

V nich koli vzgljaneš', vse inoe zabudeš' do vtorogo Christovo Prišestvija, utopaja, zabarachteš'sja v ètich sinich morjach, molja Boga, čto by tol'ko tebja skorej osvobodila ot plena morskogo zyčnaja archangelova truba, esli ešče u tebja ostanetsja pamjat' o Boge, i esli ty ne veriš' v to, čto tu sinuju trubu ukral s neba diabol (S.G I, S.226)

Und schaust du in diese Augen, so vergißt du alles andere du versinkst in diesem blauen Meer und windest dich in seiner Umschlingung bis zur Wiederkehr Christi und betest zu Gott, daß die Posaunenrufe der Erzengel dich möglichst schnell aus den Armen des Meeres befreien, wenn dir überhaupt noch die Erinnerung an Gott geblieben ist und du nicht langst glaubst, daß der Teufel jene Posaunen des Gerichts aus dem Himmel entwendet hat

Matrena, die nicht von der westlichen Kultur beeinflusst ist und in der freien Natur lebt, symbolisiert das ursprüngliche Rußland, "Mütterchen Rußland" bzw. die Ungespaltenheit der Mutter-Kind-Symbiose, zu der es Dar'jal'skij, den "heimatlosen Intellektuellen", hinzieht:

Esli že ljuba tvoja inaja, esli kogda-to prošelsja na ee bezbrovom lice černyj, ospennyj zud, esli volosi ee ryži, grudi otvisli, grjazny bosye nogi, i chotja skol'ko-nibud' vydaetsja život, a ona vse že - tvoja ljuba, - to, čto ty v nej iskal i našel, est' svjataja duši otčisna i ej ty, otčizne ty, zagljanul vot v glaza, - i vot ty uže ne vidiš' prežnej ljuby, s tobój beseduet

tvoja duša, i angel-chranitel' nad vami snischodit', krylatyj. Takuju ljubu ne pokidaj nikogda ona nasytit' tvoju dušu i ej uže nel'zja izmenit', v te že casy, kak pridet vozdel'enie, i kak ty ee uvidiš' takoj, kakaja ona est' to rjaboe ee lico i ryžie kosmy probudjat v tebe ne nežnost', a žadnost', budet laska tvoja korotka i gruba ona nasitijsja vmig, togda ona, tvoja ljuba, s ukoriznoju budet gljadet' na tebja, a ty rasplačeš'sja, budto ty i ne muščina, a baba i vot tol'ko togda prigolubit' tebja tvoja ljuba, i serdce zab'estsja tvoe v temnom barchate čuvstv. S pervoj nežnyj ty, chot' i vlastnyj mužčina, a so vtoroj? Polno ne mužčina ty, no ditja. kapriznoe ditja, vsju-to budeš' tjanut'sja žizn' za étoj vtoroj, i nikto, nikogda tut tebja ne pojmet, da i ne pojmeš' ty sam, éto vovse u vas ne ljubov', a nerazgaddannaja gromada tebja podavljajuščej tajny (S G. I, S. 279/280)

Ist aber deine Liebste eine andere, ist ihr Gesicht von Blatternarben zerrissen, ist ihr Haar rot und hat sie eine Hangebrust, einen vorstehenden Bauch und nackte, schmutzige Füße, so ist sie dennoch deine wahre Geliebte, - das, was du in ihr suchtest und fandest, ist die Seele deiner Heimat, und hast du der Heimat ins Auge geschaut, so hast du deine frühere Geliebte vergessen, deine eigene Seele spricht aus ihr zu dir, und der Schutzengel breitet über euch seine Schwingen. Eine solche Geliebte verlasse du nie sie erquickt deine Seele und nimmer kannst du dich von ihr trennen. In den Stunden sinnlicher Erregung erwecken ihr blatternarbiges Gesicht die roten Haarsträhnen nicht Zärtlichkeit, sondern wilde Begierde in dir, kurz und grob wird deine Liebkosung sein: und deine Begierde ist im Augenblick gestillt, dann wird sie, deine Geliebte, dich vorwurfsvoll ansehen, und du brichst in Tränen aus, als wärest du kein Mann sondern ein altes Weib und dann erst wird sie dich liebkosen, deine Geliebte, und dein Herz beginnt in süßer Wonne zu schlagen. Mit der ersten warst du ein zärtlicher, obwohl starker Mann. Mit der zweiten bist du überhaupt kein Mann, sondern ein Kind wie ein launenhaftes Kind wirst du dein Leben lang an dieser zweiten hängen, und niemand wird dich je verstehen können, ebensowenig wie du selbst verstehen wirst, daß nicht die Liebe euch verbindet, sondern die erdrückende Große eines unergrundlichen Geheimnisses.

In ihr als seiner Schwester findet Dar'jal'skij seine wahre Erfüllung. Sie ist nicht nur die "Heimat seiner Seele"⁴¹:

I vsja tebja ona stanet po otčizne sestriceju rodnenkoj, ešče ne vovse zabytoj v žizni snach - toju ona tebe stanet otčiznoj, kotoraja grustno grežitsja po oseni nam - v dni, kogda oranževye listy krutjatsja v sini proščal'noj choldnogo oktjabrja (S G I, S 282)

Und sie wird deine Schwester, deine Heimat, die du noch nicht ganz in den Traumen des Lebens vergessen hast - wird für dich jene Heimat, von der man wehmütig im Herbst träumt, an jenen Tagen, wenn die orangerotgelben Blätter im sich verabschiedenden Blau des kalten Oktobers kreisen.

41 Damit spielt Belyj auf Solov'evs *ewige Freundin* an. Auch der Vorname Matrena könnte ein Zitat des gleichnamigen Solov'evschen Gedichts sein. Vgl. in diesem Zusammenhang Kapitel I.

Doch der anfängliche Zauberbann verflüchtigt sich schrittweise und zurück bleibt Matrena, das schielende, häßliche Weib, dessen Körper als negative, unmenschliche und kulturfeindliche Kraft eingesetzt wird⁴²:

A zakati glaza stoljaricha dva na tebja ustavjatsja zračich bel'ma Matreny Semenovny, tut pojmeš', ona-to tebja čužda i, kak ved'ma, prebezobrazno, a opusti dolu ona glaza i upris'imi v grjaz', solomu i stručki, da zaskoruzlye svoi ruki složila na život' - pobežit po licu ten', očernjatsja skladki u nosa, javstvennyj v rjabiny koža ee uglubitsja, - rjabin-to mnogoe množestvo, - mjatym i potnym stanet lico, i opjat'-taki vypjatitsja život', a v uglach gub takaja zadrožit skladočka, čto odna sramota budet tebe ona vsja - guljajuščej baboj (S G I, S 282)

Aber dann siehst du, daß ihre Augen schielen das eine Auge sieht dich an, das andere sieht an dir vorbei, und du mußt daran denken, wie heimtückisch und falsch der Herbst ist Und richtet sie den Blick nach oben, so daß du das Weiße in ihren Augen siehst, dann erscheint sie dir fremd und abschreckend haßlich wie eine Hexe, und schlägt sie die Augen nieder und schaut auf den Schmutz, das Stroh und die Hobelspäne am Boden, die Hände über den Bauch geschlossen - dann gleitet ein Schatten über ihr Gesicht, auf dem die vielen Blattemarben noch deutlicher werden, und noch mehr als sonst steht der Bauch vor, und um ihre Mundwinkel spielt ein Zug von Gemeinheit und du siehst in ihr nichts als ein grobes, liederliches Weib

Am Beispiel der Frauenfiguren Katja und Matrena setzt Belyj die klassische Dichotomisierung der Frau als *femme fragile* oder *femme fatale*, als Heilige oder Hure, fort. Sie steht im Zeichen der gespaltenen Kultur Rußlands und der in sich gespaltenen Intelligencija.⁴³ Schon äußerlich unterscheiden sich beide Frauenfiguren vollständig. Katja ist schön und von adeliger Abstammung. Sie ist durch ihre französische Erziehung von der westlichen Kultur beeinflusst. Matrena dagegen ist ein häßliches, dickes, grobes, pockennarbiges Bauernweib. Katja (ihr Vorname erinnert an Katharina die Große) steht für das vom Westen beeinflusste Rußland, wie es sich in der Stadt Petersburg manifestiert, Matrena

42 Belyj schreibt in *Putevye zametki (Reisebeschreibungen)*, Moskva/Berlin 1929, S 99ff "Das Geheimnis des Lächelns kennt unser Jahrhundert nicht mehr, aber im Lächeln liegt der Anfang der Liebe, in ihm vereinigen sich Liebe und Seele aber im Lächeln der Eva, die Adam den rotbackigen Apfel gab, entstand ein Riß in der Ganzheit, durch Eva wurde dieser Riß verdrängt in der lacherlichen Verbindung der Körper im Koitus; im Ungestum des Geschlechts zeigt sich das Lachen, das Grauen, sowohl der Lacher als auch der Trauerer sind durch und durch Geschlecht, nur Geschlecht sie sind Halften, sie sind die Gemeinheiten der Welt "

43 Vgl Regina Schaps, 1982, op cit., S 130-138

für das chaotische, ursprünglich Russische. Zwischen diesen beiden Welten ist der Intellektuelle Petr Dar'jal'skij hin- und hergerissen. Sein innerer Konflikt spiegelt zugleich den inneren Konflikt der *gottsuchenden Intelligencija*, die auf der Suche nach ihrer eigenen Identität und der Zukunft Rußlands im Kontext von Solov'evs apokalyptischen Visionen das mystische Rußland mit dem antichristlichen Westen vereinigen wollten.

Indem Belyj Dar'jal'skijs Geschichte auf der Folie der Christusbiographie beschreibt, parodiert er im Nachhinein die gesamte Paradigmatik des symbolistischen *žiznetvorčestvo*: Dar'jal'skij Bereitschaft, in die Sekte einzutreten, womit er unbewußt sein Todesurteil unterschreibt; seine Kopfbedeckung ([...] on vyšel; pjatiperstnyj bagrovij venec ešče stojal vdaleke/[...] er ging hinaus; die rote fünfzackig Strahlenkrone leuchtete immer noch in der Ferne." S.G.II, S. 171); seine Ähnlichkeit mit dem verurteilten Christus, die Dornenkrone und der scharlachrote Mantel (vgl. Matthäus 27, 27); sein Zusammenleben mit dem Tischler Kudejarov und der Magd Matrena; seine Liebe zur Natur; das Mißtrauen der Dorfbewohner, die glauben, er plane einen Anschlag auf die Regierung ([...] delovye ljudi predpologali sperva, što cel' est, što cel' dolžna byt', i što cel' eta – protivopravitel'stvennaja/Geschäftsleute vermuteten anfangs, daß sein Aufenthalt einen Zweck haben müsse und daß dieser Zweck sich gegen die Regierung richte, S.G.I, S. 27); die Andacht im Hause des Tischlers, die an das letzte Abendmahl Christi erinnert (vgl. Matthäus 26, 26-29); auf dem Tisch steht ein Becher mit Wein ([...]v zestjnom kovše na stole zapuzyrilos' penoj tol'ko što prolitoe vino/[...] auf dem Tisch - der umgeworfene Blechbecher, auf dem Fußboden Weinflecken, S.G.II, S. 148); seine Fahrt mit Suchorukov nach Lichov (Petr dumal o Kate [oblačkov legkie strujki sgorali v ljubvi]; i net: Kati emu teper', kak vot tech oblačkov, ne dostat': net dlja nego Kati; i ščemit serdce/Peter denkt an Katja, aber er weist diese Gedanken von sich. Katja ist jetzt so unerreichbar für ihn wie diese roten Wölkchen am Himmel. Es gibt

keine Katja mehr für ih! Sein Herz zieht sich schmerzlich zusammen, S.G.II, S. 174/175); der Verrat Suchorukovs, der Dar'jal'skij in das Haus der Eropegins führt, wo seine Mörder schon auf ihn warten ([...] on pisal Kate, lichoradocno, spešno, točno želaja v odnom étom pis'me vyskazat' ej vsego sebja, ob"jasnit' ej vse éti dni sebe samomu neponjatnoe, a teper' vdrug stavšee jasnym do očevidnosti povedenie/In fieberhafter Hast schrieb er an Katja, als wollte er sich ihr in diesem einen Brief ganz mitteilen, ihr sein Verhalten erklären, das ihm selbst die ganze Zeit hindurch vollkommen unbegreiflich und nun mit einem Schlag verständlich war, S.G.II, S. 240); der Mord durch die Glaubensbrüder ([...] on ved', - naš sobratik!/[...] er ist doch unser Bruder!, S.G. II, S. 245); die Anrufung Gottes (Gospodi, čto že éto takoe, čto že éto takoe?/O Gott, was ist denn das? Was wird mit mir geschehen, S.G.II, S. 242).

Durch dieses Verfahren verfremdet Belyj in dem Roman *Die Silberne Taube* nicht nur die Wiedergeburtspantasmen des russischen "sektantstvo", die sich im Automessianismus der Chlysten widerspiegelt - Dar'jal'skij als "neuer Christus" - sondern auch das Gottesverlangen, das in der Liebessemantik des Religionssymbolismus als imaginierte Christusbrautschaft und *Ewige Männlichkeit* (*večnaja mužestvennost'*)⁴⁴ kodiert wurde, aber ebenso wie die *Ewige Weiblichkeit* androgyne Züge trägt. Das mystisch-erotische Durchspielen der jeweils anderen Geschlechtsidentität - also der neue Christus als weiblicher Mann (während die neue Gottesmutter als vermännlichte Frau erscheint) verweist damit auf das Phänomen des hysterischen Mannes: Die *Ewige Männlichkeit* als Maskerade des effeminierten Mannes, dessen Geschlechtsverhalten ein homoerotisches Begehren offenbart. Der Text, der die Vater-Sohn-Beziehung in durch eine präödipale Mutter-Sohn-Beziehung ersetzt, bleibt, wie es die Analyse gezeigt hat, im Vater-Sohn-Konflikt verhaftet, denn alle Vater-

44 Aage A Hansen-Löve. "Zur psychopoetischen Typologie der Russischen Moderne", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Wien 1992, S 195-289, S 229

funktionen werden auf das Mutterbild übertragen, das dadurch ambivalent wird. Auf diese Weise wird psychoanalytisch gesprochen der Versuch unternommen, einen symbolischen Mord am Vater zu begehen, jedoch nicht um seine Nachfolge anzutreten, sondern um die Stelle des Vaters als solche zu tilgen, damit eine Rückkehr in die präödipale Geschlechtslosigkeit möglich wäre. In diesem Sinne beendet der symbolische Vatermord jedoch nicht den Vater-Sohn-Konflikt, sondern perpetuiert ihn, ganz im Sinne der von Freud beschriebenen Urszene monotheistischer Religionen, die analog zur Kunstproduktion das Verdrängte zur Sprache bringt.⁴⁵

Im Akt des Schreibens sublimiert Belyj sein homoerotisches Begehren auf ein auto(r)erotisches der Textproduktion. Der Text als Maske des effeminierten Mannes verweist damit auf den Kastrationskomplex, der sich nach Freud als Kastrationsangst artikuliert und sich im Blick auf den defizitären weiblichen Körper einstellt, die Angst vor dem "rien-à-voir" und die Angst vor dem Verlust

45 Vgl. in diesem Zusammenhang das Kapitel "Der Künstler als großer Mann und Held, Vaterersatz und Vatermörder" von Sarah Kofman in *Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik*, München 1993, S. 28-36. Wichtig in diesem Zusammenhang ist der Einfluß Dostoevskijs (1821-1861), dessen Texte gewissermaßen als Prätexpte Belyjs zu lesen sind, denn sie zeigen jene Verdoppelung der Frau als Heilige und Hure, die mit der Konzeption der *heiligen Liebe* im *Silbernen Zeitalter* korreliert. Gleichzeitig machen sie auch die ödipale Inszenierung der Begehrensstruktur transparent und nehmen psychoanalytische Ergebnisse vorweg. Paradigmatisch dafür kann der Roman *Podrostok (Der Jungling)* gelten. Gerade das ironische Durchspielen ödipaler Strukturen markiert das Romangeschehen. Die Suche nach dem Vater als Suche nach (geschlechtlicher) Identität steht im Mittelpunkt von *Podrostok*, dessen Titel auf die gesellschaftliche und damit sexuelle Initiation des Helden Arkadij verweist. Arkadij Dolgorukij, Autor der Tagebuchaufzeichnungen, erzählt die Geschichte seiner "zufälligen Familie". Dostoevskij problematisiert in diesem Roman jenen Moment der Kultur, der von Deleuze und Guattari als "wahnsinnige Odipalisierung" in Frage gestellt wurde, in Gilles Deleuze und Felix Guattari *Anti-Odipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Frankfurt/Main 1976, S. 67. Als Reaktionsbildung auf den Ödipuskomplex führt dieser Text das Durchspielen und Inszenieren von Geschlechteridentitäten vor. Der Mann als Frau, die Frau als Mann. Vgl. in diesem Zusammenhang Aage A. Hansen-Love "Der Diskurs der Konfession", in *Fjodor Dostoevskij. Der Jungling*, München 1988, S. 874-911, S. 886. "Die Eindeutigkeit einer klassischen Ödipussituation ist dadurch aufgehoben, daß der Sohn gleichzeitig mehrere Ziele verfolgte [...] Diese ödipale Blindheit des Sohnes gegenüber dem Vater ist also in sich mehrfach widersprüchlich, ja der Ödipusmythos selbst wird in entscheidenden Punkten pervertiert. Arkadij sucht nicht den physisch-psychischen Besitz der Mutter, sondern des mit der Mutter identifizierten Vaters. Arkadij tötet keineswegs den Vater wie der Ödipus - im Gegenteil: er rettet Wersiloff, als dieser in der Schlussszene die Waffe gegen die eigene Brust richtet."

des eigenen Phallus auf.⁴⁶ Das weibliche Genital erscheint als zersetztes Gebilde, weil es zum Inbegriff des phallischen Mangels avanciert. In diesem Sinne steht die Wiederkehr der *Ewigen Männlichkeit* für die Verleugnung der Kastration als Mangel und für die Beglaubigung der eigenen phallischen Unversehrtheit: "Der metaphorische Schleier des ewig Weiblichen verhüllt dieses Geschlecht, das dem Blick kastriert scheint. Ein >strenges Über-Ich< wird als sein Erbe eingesetzt".⁴⁷ Belyjs Schreiben kann damit als Ausdruck der männlichen Angst vor der übermächtigen Gegenwart des Nichts gesehen werden, die korrespondiert mit Furcht vor der Frau: der Text - *Die Silberne Taube* - travestiert die Geschlechtsangst. Nur die Schrift verwirklicht die Erlösung, nur darin kann die Spaltung überwunden werden:

My dol'žny zabyt' nastojaščee my dol'žny vse snova peresozdat' dlja éтого my dol'žny sozdat' samich sebja I edinstvennaja kruža, po kotoroj my možem ešče karabkat'sja, éto my sami Na veršine ždet naše ja Vot otvet dlja chudožnika esli on chočet ostat'sja chudožnikom, ne perestavaja byt' čelovekom, on dolžen stat' svoej sobstvennoj chudožestvennoj formoj. Tol'ko éto forma tvorčestva ešče sulit' nam spasenie. Tut i ležit put' buduščego iskusstva⁴⁸

Wir müssen die Gegenwart vergessen wir müssen alles noch einmal von vorne schaffen dazu müssen wir uns selbst schaffen. Und der einzige Hang, auf dem wir noch klettern können, sind wir selbst Auf dem Gipfel erwartet uns unser Ich. Hier liegt die Antwort für den Künstler wenn er Künstler bleiben will, ohne aufzuhören, Mensch zu sein, dann muß er zu seiner eigenen künstlerischen Form werden. Nur diese Form der Schopfung verheißt uns die Rettung Hier liegt auch der Weg der Kunst der Zukunft

Der Text steht dabei konstitutiv für eine "Mystik des Postgeschlechtlichen", d.h. für Geschlechtslosigkeit einerseits und Doppelgeschlechtlichkeit andererseits. Er bildet die Voraussetzung für ein künstlerisches Schaffen, dessen Ästhetik auf der Usurpation und Tilgung des *anderen Geschlechts* beruht und damit Geschlechter-Differenz erneut als binäre Opposition in Szene setzt.

46 Vgl. Luce Ingaray: *Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/Main 1980

47 Ebd. S. 102

48 Andrej Belyj: "Buduščee iskusstvo" (Die Kunst der Zukunft, von 1907), in *Slavische Propyläen*, 1969, op cit., S. 453.

8. Idealisierte und/oder perhorreszierte "Weibs-Bilder":

Aleksandr Bloks Kult der *Schönen Dame*

Von der Volksseele und von unserer mit ihr zu Asche gewordenen Seele muß man mit schlichter und mannhafter Stimme sagen "Und sie wird auferstehen!" Wir selbst mögen untergehen, doch die Morgenrote jener *ersten* Liebe bleibt.
Aleksandr Blok⁴⁹

1

Besonders deutlich wird das Erscheinungsbild des hysterischen Mannes im *Silbernen Zeitalter* an jenen Projektions-Dramen, die sich im Religions-symbolismus in der Auseinandersetzung zwischen den maskulinen Autoren und ihren idealisierten und/oder perhorreszierten "Weibs-Bildern" abspielten. Im folgenden Kapitel dient Aleksandr Bloks Kult der *Schönen Dame* als weiteres Beispiel, dieses Phänomen darzustellen. Die Inszenierung privater Verhältnisse im Sinne eines religiös-ästhetischen Mysterienspiels, in dessen Rahmen die religionskünstlerischen und ästhetischen Konzepte des Alltags ("byt") durchgespielt und durchgearbeitet werden, zeigt auf der einen Seite das Scheitern dieses großen Projekts im biographisch-existentiellen Bereich, was für die jeweils Beteiligten eine Tragödie war. Auf der anderen Seite enthüllt sie das kulturelle und ästhetische Paradoxon dieser Theoriebildung: Der Mangel - die

49 Aleksandr Blok „O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma“ [1910], in *Sobranie Sočinenij v vos'mi tomach*, Moskva-Leningrad 1962, Bd 5, S 425-436, S 435 "O narodnoj duše i o našej, vmeste s neju ispeplennoj, nado skazať prostym i mužestvennym golosom Da voskresnet Možet byť, my sami i pogibnem, no ostanetsja zaŋa toj *pervoj* ljubvi

"Penia" - wird zum Movens für die Entstehung der "Fülle" des Künstlerischen. Gleichzeitig wird klar, daß die Inszenierung der *jüngeren Symbolisten*, deren Vorbild die dionysischen Feste waren, in direktem Zusammenhang mit der Hysterie zu sehen ist. Auf die Vergleichbarkeit zwischen Dionysos-Kult und Hysterie hat bereits Nietzsche in der *Götzen-Dämmerung* aufmerksam gemacht. Er betrachtet beide Menschentypen als beständige Verwandlungskünstler, deren Schauspiele Inszenierungen des Sinnbildungsprozesses darstellen, die sich "als Ersatz eines Mangels an ursprünglichem Signifikat"⁵⁰ vollziehen. Das Erscheinungsbild des hysterischen Mannes im *Silbernen Zeitalter* könnte man in dieser Engführung als Effekt einer **Theorie des Performativen *avant la lettre*** schlechthin beschreiben, so wie sie Žižek für Lacans Konzept einer selbständigen symbolischen Ordnung charakterisiert hat.⁵¹ Dabei ist die "Männlichkeit" als Maskerade eines effeminierten Mannes zu deuten, während das idealisierte "Weibs-Bild", die *Schöne Dame* und seine Perhorreszierung im Bild der *Unbe-*

50 Marianne Schuller: "Weibliche Neurose und Identität. Zur Diskussion der Hysterie um die Jahrhundertwende", in: *Die Wiederkehr des Körpers*, hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Frankfurt/Main 1982, S. 180-192, S. 186f

51 Slavoj Žižek: "Roberto Rossellini: "Die Frau als Symptom des Mannes", in: *Lettre 12/Frühjahr 1991*. "Die Frau als Symptom des Mannes" gilt als eine der notorisch frauenfeindlichen Äußerungen des späten Lacan. Žižek weist darauf hin, daß dieser Satz durch ein hohes Maß an Ambiguität gekennzeichnet ist, denn er spiegelt den Wandel im Begriff des Symptoms in Lacans Theorie. Das Symptom galt beim frühen Lacan als verschlüsselte Botschaft, dementsprechend stellt das Frau-Symptom die Verkörperung des ersten Sündenfalls dar, als ein Zeichen der Tatsache, daß der Mann seinem Begehren nachgab. Ebenso gilt bei Freud und Weininger die Frau als Verkörperung der Sünde des Mannes, die nicht in sich selbst existiert. Nach Weininger braucht sich der Mann nur von seinem Begehren nach der Frau zu reinigen, damit sie ihren ontologischen Status verliert und in ihre Bestandteile zerfällt. Beim späten Lacan bedeutete das Symptom eine signifizierende Position, die dem Subjekt seine spezielle ontologische Konsistenz verleiht, indem es ihm ermöglicht, seine grundlegende, konstitutive Beziehung zur *jouissance* zu strukturieren. Das Verhältnis des Mannes zu seinem Symptom verkehrt sich folglich, denn wenn sich das Symptom auflöst, fällt das Subjekt als solches auseinander. "In diesem Sinne bedeutet das Diktum, die Frau ist das Symptom des Mannes, daß der Mann nur durch die Frau, qua seines Symptoms existiert: seine ganz ursprüngliche Konsistenz verdankt sich seinem Symptom. Mit anderen Worten, der Mann *existiert* buchstäblich: sein ganzes Wesen liegt außerhalb seiner selbst, in der Frau. Die Frau hingegen existiert nicht, sie *insistiert*, weshalb sie nicht ausschließlich über den Mann existiert. In ihr ist etwas, was die Beziehung zum Mann flieht, den Bezug zum phallischen Signifikanten. Lacan versuchte bekanntlich, diesen Exzess mit dem Begriff eines *nicht alles* - weibliches Genießen - *jouissance* - zu fassen."

kannten zum Symptom des "die Frau schreibenden Mannes" wird. Žižek verweist im Rahmen seiner Untersuchung auf die besondere Rolle des Performativen für Lacans Theorie, die auch für die symbolistische Ästhetik paradigmatisch ist. Gemäß Austins Lehre, daß wir mit Worten Dinge tun können, wollten die Symbolisten mit ihren Worten die Wirklichkeit verändern und damit auch die Semiotik des zwischenmenschlichen Verhaltens. Das zeigen die maskulin-femininen Diskursspiele innerhalb des symbolistischen Zirkels sehr deutlich. Anders gesagt spielten die Symbolisten ihre Rolle als Lebensschöpfer derart authentisch, daß sie ihr gesamtes Privatleben unter diese "Ideologie" stellten. Ihr Bestreben war es, einen Zustand absoluter Gleichzeitigkeit von Leben und Kunst und ihrer unauflöselichen Verquickung zu vergegenwärtigen. In diesem schicksalhaften Rollenspiel wurde ihre Maske zur Wirklichkeit: sie machte die Symbolisten zu dem, was sie vortäuschten zu sein. Darin bestand ihre symbolische Effizienz. Gleichzeitig wurde diese Inszenierung von einem Moment überlagert, das sich in der Theophanie als Gotteserscheinung äußerte. In dem hier vorliegenden Fall "erleuchtete" sie den jüngeren Symbolisten Aleksandr Blok und in dieser Erleuchtung fand er den Stimulus seiner Textproduktion: die *Verse von der Schönen Dame*.

1

1904 erschien Aleksandr Bloks (1880-1921) erster lyrischer Zyklus mit dem Titel *Stichi o Prekrasnoj Dame (Verse von der Schönen Dame)*⁵². In diesen Ge-

52 Bloks lyrischer Zyklus *Stichi o Prekrasnoj Dame* umfaßt insgesamt 163 Gedichte. Sie erschienen zuerst in der Zeitschrift *Novyj Put'* (*Der neue Weg*), dem Publikationsorgan der Merezkovskijschen Religions-Philosophischen Gemeinschaft. Alle folgenden russischen Textzitate entstammen der Ausgabe *Sobranie Sočinenij Tom pervyj. Stichotvorenija 1897 -1904*, Moskva-Leningrad 1960, S. 74-319, alle deutschen Textzitate, falls nicht anders vermerkt wurde, entstammen der Herausgabe von Fritz Micrau *Aleksandr Blok. Lyrik und Prosa*, Berlin 1982. Zur Problematik des Zyklus siehe Erich Poyntner *Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr Blok*, München 1988. Im Rahmen dieser

dichten aus den Jahren 1901-1903 ästhetisiert Blok seine mystischen Erfahrungen mit der Erscheinung der *Ewigen Weiblichkeit*, die unter dem Einfluß der Darstellungen des Religionsphilosophen Vladimir Solov'ev über die göttliche Weisheit, der Sophia entstanden waren.⁵³ Wie in Kapitel I dargelegt wurde, personifizierte Solov'ev die himmlische Weisheit in der Gestalt der heiligen Sophia als das Urbild der Schöpfung, das die Welt in ihrer idealen Gestalt und Schönheit umfaßt.⁵⁴ Blok modifizierte jedoch die Visionen des Religionsphilosophen über die himmlische Sophia in zwei Punkten. Während Solov'ev die irdische Frau der himmlischen anpassen möchte, nimmt Blok die himmlische Frau als Ausgangspunkt seiner Mystifikation. Hinzu kommt die Tatsache, daß er den Troubadurkult als Matrix der höfischen Liebe und den Frauendienst des Minnesangs sowie die Symbolik der katholischen Kirche in seine Texte einführt.⁵⁵ Gerade Bloks Adaption des Marienphantasmas als Verkörperung einer Junggesellen- und Aufzeichnungsmaschine *par excellence* macht auf die Relevanz der Position des filialen Mannes innerhalb des symbolistischen *žizne-*

Arbeit wurden nur die für die Themenstellung der Arbeit signifikanten Gedichte untersucht

53 Blok beschreibt in seiner Tagebucheintragung vom 25. Januar 1901 die Erscheinung der *Schönen Dame*: "Guljan'e na Monetnoj k večeru v soveršenno o s o b o m nastroenii. V konce janvarja i načale fevralja (ešče sinie snega okolo polkovoj cerkvi - tože k večeru) javno javljaetsja ona" ("Ein Spaziergang gegen Abend auf der Monetnaja-Straße in einer vollkommen besonderen Stimmung. Ende Januar, Anfang Februar (blauer Schnee umgab die Regimentskirche - auch gegen Abend) erscheint unverkennbar sie"). Zit. nach Konstantin Močul'skij *Aleksandr Blok*, Paris 1948, S. 47. Močul'skij unterstreicht die Echtheit der mystischen Erfahrungen Bloks.

54 Vgl. in diesem Zusammenhang Rolf-Dieter Kluge *Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks*, München 1967, insbesondere das Kapitel II "Das Ewig-Weibliche". Das Prinzip des Ewig-Weiblichen im Werke VI Solov'evs, in der westeuropäischen Mystik und in der Dichtung Aleksandr Bloks, S. 37-64.

55 Der Minnesang ist der russischen-orthodoxen Kirche und Mystik fremd. Er stellt eine kulturelle Leerstelle dar, auch wird die Jungfrau Maria nicht auf diese Weise verehrt, wie es die katholische Kirche lehrt. In *Smysl ljubvi (Der Sinn der Liebe)* [1896] lehnt Solov'ev die Troubadur- und Minnedichtung konsequent ab, denn die "Minnesänger und Ritter [begnügen] sich bei ihrem starken Glauben und bei ihrer schwachen Vernunft mit der einfachen Ineinsetzung des Liebesideals mit der gegebenen Person und [verschließen] die Augen vor der offensichtlichen Inkonsequenz beider", in *Gesamtausgabe*, Freiburg 1953, Band VII, S. 201-272, S. 232. Vgl. in diesem Zusammenhang Rolf-Dieter Kluge, 1967, op.cit., S. 34.

tvorcestvo aufmerksam. Die Position des filialen Mannes, von der her das Phantasma konzipiert ist, beruht auf einer besonderen Intimität des Mutter-Sohn-Verhältnisses; der Sohn ist exklusiv bei der Mutter ohne den Vater-Mann. Inbegriff des Phantasmas ist die filiale Autarkie, der Sohn-Mann, sein Endzweck der reine Selbstbezug des Mannes auf sich selbst, die spirituelle Monosexualität und die Rückbindung der Vater-Sohn-Symbiose, symbolisiert im Mutterkörper, der ein Jungfrauenkörper ist.

Gemäß den "Spielregeln" des symbolistischen *žiznetvorčestvo*⁵⁶ mystifizierte und mythisierte Blok seine eigene Jugendfreundin, die reale Ljubov' Dmitrievna als Inkarnation dieses Phantasmas.⁵⁷ In dieser wechselseitigen "Festschreibung" der *Schönen Dame* im Kunst- und Lebenstext produzierte Blok jene "doppelte Verschiebung", die Gyatari Spivak beschreibt als die "Ver-Entstellung" der Frau im Text und die Stelle der Frau als Entstellung für die (männliche) Theorie", in diesem Falle die symbolistische.⁵⁸ Mit dieser "doppelten Verschiebung" inszenierte Blok seine Identität als symbolistischer Dichter und löste einen wahren Kult der Erscheinung der *Schönen Dame* innerhalb des symbolistischen Zirkels aus, deren Projektionsfläche die eigene Ehefrau darstellte.⁵⁹ Umgekehrt hatte diese Mystifikation für Ljubov' Dmitrievna

56 Siehe dazu ausführlich Kapitel III dieser Dissertation *Höfische Liebesspiele - Tödliche Inszenierungen*

57 "Tvorcestvo Bloka ob'edinjalos' [], prežde vsego ličnost'ju avtora, ee vnutrennym obrazom, ee leitmotivom v tekste, ee duchovnoj i tvorčeskoj suščnost'ju, razvivajuščesja v opredelennom napravlenii, i samim napravleniem ee evolucii", (Bloks Werk schloß sich zusammen [] vor allem durch die Persönlichkeit des Autors, ihrem inneren Bild, ihrem Leitmotiv im Text, ihrer geistigen und schöpferischen Eigenart, die sich in eine bestimmte Richtung entwickelte und durch die Richtung ihrer Evolution selbst) Zit nach Dmitrij Maksimov *Poëzija i prosa Al Bloka (Poestie und Prosa Aleksandr Bloks)*, Leningrad 1975, S. 329. Zum "herrschaftlichen Gebaren" innerhalb des symbolistischen Zirkels siehe ebd., S. 35.

58 Vgl. Gyatari Spivak "Verschiebung und der Diskurs der Frau", in *Dekonstruktiver Feminismus Literaturwissenschaft in Amerika*, (Hg. von Barbara Vinken), Frankfurt/Main 1992, S. 183-219.

59 Blok heiratete 1903 seine Jugendfreundin Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva, Tochter des berühmten Chemikers Dmitrij Ivanovič Mendeleev (1834-1907).

zur Folge, daß sie sich fortan im "Niemandland" befand.⁶⁰ Sie wurde durch diese doppelte Festschreibung funktionalisiert. In ihren Memoiren schreibt sie:

Oni znali, kakaja ja dolžna byt', potomu što oni znali, čemu ravna "funkcija" v uravnenii - poét i ego žena. No ja byla ne "funkcija", ja byla čelovek [...] Žizn' menja postavila s dvadcatiletneho vozrasta, na vtoroj plan, i ja étot vtoroj plan ochotno i otčetlivo prinjala počti na dvadcat' let.⁶¹

Sie >die symbolistischen Dichter, D.R.< wußten, wie ich sein sollte, denn sie wußten, wem die Funktion in der Gleichung - der Dichter und seine Frau - glich. Aber ich war keine "Funktion", ich war ein Mensch [...] das Leben hatte mich seit meinem 20. Lebensjahr gezwungen, an zweiter Stelle zu stehen, und ich habe diese zweite Stelle gern und bereitwillig fast 20 Jahre eingenommen.

In den *Versen von der Schönen Dame* verehrt und verherrlicht das lyrische Ich die angebetete *Dame* als weibliches Idealbild einer himmlischen Göttin. Es nimmt dabei jene Position ein, die charakteristisch ist für den Minnediener im Troubadurkult: die unstillbare, unbegrenzte Liebesehnsucht und sein Wissen um die Hoffnungslosigkeit der Werbung. Um sich seinem abstrakten Ideal ganz hingeben zu können, gibt das lyrische Ich vor, seinen eigenen Willen auszulöschen. In diesem Prozeß wird die Liebe zur Religion erhoben, die das Göttliche in Gestalt einer Frau oder Madonna offenbart. Die Geliebte verwandelt sich in eine Göttin, deren *Erscheinung (svidanie)* den Dichter aus der irdischen Welt erlöst und ihm die himmlische Welt öffnet⁶²:

60 Vgl. diesen Begriff des *Niemandland* bei Gilbar und Gubert *No man's land*, Chicago 1990 und bei Myra Jehlen in *Dekonstruktiver Feminismus*, 1992, op cit. S. 319-360

61 Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva-Blok *Byli i nebylici (Wahrheit und Dichtung)*, in "Studien und Texte", Bremen 1977, S. 5f.

62 Diese Spiritualisierung der Liebe stellt Kluge als die spezifische Leistung der Romantik dar "Zugrunde liegt ihr die problematische Existenz des Mannes, den es nach Erlösung verlangt", vgl. Rolf-Dieter Kluge, 1967, op cit., S. 32.

Vstuplenie

Otdych naprasen Doroga kruta,
Večer prekrasen. Stuču v vorota

Dol'nemu stuku čužda i stroga,
Ty rassypaeš' krugom čemžuga

Terem sysok, i zarja zamerla.
Krasnaja tajna u vchoda legla

Kto podžigal na zare terema,
Čto vozdvigala Carevna Sama?

Kazdyj konek na uzornoj rez'be
Krasnoe plamja brosaet k tebe

Kupol stremitsja v lazurnuju vys'.
Sinie okna rumjancem zažglis'

Vse kolokol'nye vzory zvony gudjat
Zalit vesnoj bezzakatnyj narjad

Ty li menja na zakatach ždala?
Terem zažgla? Vorota otperla?
28. Dezember 1903 (S 74)

Ruhen nutzt schwerlich. Der Weg steilt empor
Der Abend glüht herrlich. Ich klopfe ans Tor

Das irdische Klopfen fällt fremd an IHR Ohr,
Die rings tausend Perlen verstreute, verlor

Ihr Schloß, himmelhoch in die Feuer geturmt,
Ihr Eingang, den rot das Geheimnis beschirmt,

Wer setzte am Abend die Turme in Brand,
Die sie groß erbaute mit Eigener Hand?

Jedes Pferdchen auf gemustertem Schnitzwerk
Rotes Feuer wirft sich zu dir

Die Kuppel strebt in die lazurne Hohe
Die blauen Fenster entbrannten in Rote

Alles Glockenlauten dröhnt
Überflutet im Frühling die untergangslose Kleidung

Hast du mich in der Morgenröte erwartet?
Die Gemacher erhellt? Die Tore geöffnet?
(S.22)

Bloks lyrisches Ich idealisiert die *Schöne Dame* als *deva* (Jungfrau), *zarja* (Morgenröte), *Chranitel'nica deva* (Beschützerin Jungfrau), als *Velicavaja* und *Večnaja žena* (Großartige und Ewige Frau).⁶³ In dieser Idealisierung metaphoriert es seine imaginäre Männlichkeit, im *Blick* auf die Erscheinung der *Ewigen Weiblichkeit*, der *Schönen Dame* generiert es seine phantasmatische männliche Rolle. Die *Verse von der Schönen Dame* unterliegen dabei einem Signifikationsprozeß, dessen Signifikanten sich nicht selbst bedeuten können. Sie bleiben ohne Referenten und figurieren als 'Schleier', als *screen* für Bloks symbolistische Projektionen: "Der Schirm/*screen* verstellt die unheimliche Spiegelung des Anderen im Selben ebenso, wie er diese als Signifikant (erst) organisiert und strukturiert. Die Ambiguität des >Schirms< als strukturierende Rhetorik der Sexualität ist dadurch gekennzeichnet, daß dieser trennt und verdeckt. Als Schirm bildet er gleichzeitig die Schranke, den Balken der Zensur gegen dieses unheimliche Moment der *weiblichen Differenz*, gegen die Andersheit im Männlichen und ermöglicht damit gerade die Instituierung von Männlichkeit und Weiblichkeit als selbstidentische Entitäten und sichert sie ideologisch ab. An (der) Stelle unheimlicher Selbstdifferenz werden >Euphemismen<, Projektionen, Abwehrmechanismen, phantasmatische Konstruktionen, die die Grenze sichern, ausgebildet, wird der trennende >Schirm< zur Projektionsfläche, die die Ordnung von polar oppositiven und damit fetischisierten Bildern von Männ-

63 Die gnostischen Symbole "Ritter" und "Dame" entfalten sich innerhalb des symbolistischen Zirkels zu Mythen. Vgl. in diesem Zusammenhang Zara Minc: "Simvol u Aleksandr Bloka" (Das Symbol bei Aleksandr Blok), in: *V mire Bloka. Sbornik Statej (In der Welt Aleksandr Bloks. Aufsatzsammlung)*, Hgg. Aleksandr A. Michajlov und Stanislav S. Lesnevskij, Moskva 1981, S. 172-209.

lichkeit und Weiblichkeit instituiert."⁶⁴ Diese Rhetorik der "Verschleierung", des *screen* inszeniert das lyrische Ich als irdischen Sklaven, der gleich einem Schlafwandler einen beschwerlichen Weg auf sich nehmen muß, um dem verführerischen Gesang, der "schönen Stimme" seiner "Himmelskönigin" zu folgen.⁶⁵ Dabei steht das "Glühen", das "Feuer" und der "Brand" - als Metapher des Weiblichen - metonymisch für die Suche des lyrischen Ichs nach Transzendenz seiner irdischen Existenz. Der Gesang der "Himmelskönigin", der "heiligen Frau" artikuliert sich in ihrer schönen Stimme und verweist damit auf das Jenseits (hinter dem Schleier), in das der Ritter eindringt:

Vchožu ja v temnye chramy,
Soveršaju bednyj obrjad
Tam ždu ja Prekrasnoj Damy
V mercan'i krasnych lampad

V teni u vysokoj kolonny
Drozu ot skripa dverej
A v lico mne gljadit, ozarenyj,
Tol'ko obraz, liš' son o Nej

O, ja privyk k étim rizam
Veličavoj Večnoj ženy!
Vysoko begut po kamizam
Ulybki, skazki i sni.

O, Svjataja, kak laskovy sveči,
Kak otradny Tvoi čerty!
Mne ne slyšny ni vzdochi, ni reči,
No ja verju Milaja - Ty
25 Oktober 1902 (S. 232)

64 Zit. nach Bettine Mehnke "Die Ver-Stellung und die schöne Stimme", in *Raum und Verfahren Interventionen 2* (Hg. von Jorg Huber und Alois Martin Muller). Basel/Zürich 1993, S. 75 ff

65 Die Idee des Weges nimmt im poetischen Schaffen Bloks eine zentrale Rolle ein. Siehe dazu Maksimov, 1975, op. cit., S. 5-151. "Ideja puti v poetičeskom mire Aleksandra Bloka" und den Aufsatz "Duša pisatel'ja" ("Die Seele des Dichters") von 1909, in *Sobranie Sočinenij v vosmi tomach*, Moskva-Leningrad 1962, Bd 5, S. 369-370, sowie die *Notizbücher (Zapisnye knigi)* "[...] Ja znaju, čto soznatel'no idu po svoemu puti, mne prednaznačennomu, i dolžen idu po nemu neuklonno", ("Ich weiß, daß ich bewußt meinen Weg gehe, der mir vorherbestimmt ist und ich muß ihn unerschütterlich gehen") Eintragung von 1907, Bd 8, Moskva 1965, S. 184.

In die Tempel tret ich gläubig,
Einfach ist mein Ritual,
Schöne Dame, ich erwarte dich,
Flackert Öl in rotem Strahl.

Schatten stehn im Saulengange,
Ich zittere beim Knarren der Tür
Als Ikone schaut mich lange
An - ach nur ein Traum von ihr.

In Silber gefaßt, du heilige Frau,
Tragst du nur Antlitz und Hände frei,
Hoch oben an den Gesimsen grau
Ziehen Lacheln, Marchen und Traume vorbei

Deine Kerzen, Ewige, sind zartlich,
Trotz Worten und Seufzern vernehm' ich nur Ruh,
Deine Züge, sie strahlen so tröstlich
Und ich glaube: meine Liebe bist du. (S. 30)

In sich Zeitlosigkeit, Ewigkeit, Transzendenz vereinigend, übertritt das lyrische Ich die Grenze zur *anderen Welt*, um zum Geheimnis der *Schönen Dame* vorzudringen, denn "die semiotische Devise der *Schönen Dame* lautet Nichterkennbarkeit, Unenthüllbarkeit (symbolisiert durch ihr emblematisches Attribut, den Schleier)"⁶⁶. Der Schleier bezeichnet jene unlokalisierbare Stelle, jene Schwelle, an der sich das Konzept der Mimesis radikalisiert und zu einer mimischen Nachahmung ohne Imitation wird, eine Referenz ohne Referenten darstellt, die Stelle der Unentscheidbarkeit des Textes markiert: weder draußen noch drinnen, weder Schleier noch Entschleierung.

Das Begehren des lyrischen Ichs äußert sich in dem Versuch, das Bild der *Schönen Dame* zu konservieren. Nur im Warten, im Triebaufschub, im eigentlichen Verfehlen des Begehrens scheint sich die Befriedigung zu erfüllen:

66 Vgl. Erika Greber: "Mystifikation und Epochenschwelle. (Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus)", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 32, 1993, S. 175-207, S. 195.

I tjažkij son žitejskogo soznanj'a
 Ty otrjachneš' toskuja, i ljubja
VI. Solov'ev

Predčuvstvuju Tebja. Goda prochodjat mimo -
 Vse v oblike odnom predčuvstvuju Tebja.

Ves' gorizont v ogne - i jasen nesterpimo,
 I molča ždu, - *toskuja i ljubja*

Ves' gorizont v ogne, i blizko projavlenie,
 No strašno mne izmeniš' oblik Ty,

I derzkoe vobudeš' podozren'e,
 Smeniv v konce privyčnye čerty

O, kak padu - i gorestno i nizko,
 Ne odolev smertel'nye mečty!

Kak jasen gorizont! I lučezarnost' blizko
 No strašno mne izmeniš' oblik Ty
 4. Juli 1901 (S 94)

Und den schweren Traum des irdischen Bewußtseins
 Schüttelst du im Sehnen und Lieben ab
Vladimir Solov'ev

Ich spure Dich Vergeblich wandert Jahr um Jahr
 Vorbei, und immer ahn' ich als Erscheinung Dich

Der Horizont flammt auf, wird unertraglich klar,
 Mich sehrend, liebend, schweigend, warte ich

Der Horizont flammt auf und kundet Dein Erscheinen,
 Doch mir wird angst Du anderst Dein Gesicht

Ich kann in mir nicht den Verdacht verneinen,
 Du trugest die gewohnten Zuge nicht

O abgrundtief, verzweifelt werd' ich fallen,
 Denn ich bewaltige die Traume nicht.

Wie klar der Horizont ist und wie nah die Strahlen,
 Doch mir wird angst Du anderst Dein Gesicht (S 24)

Das idealisierte weibliche Gesicht, das sich nicht konservieren läßt, kann folglich auch das Bild des idealisierten identischen Selbst nicht zurückgeben. In seiner Bewegung wird es zur Heterogenität des Mannes. Es trägt Fragmentierung und Aufsplitterung in das Bild hinein und stellt damit auch die eigene Repräsentation in Frage: Das Weibliche erscheint als die unheimliche Differenz des Mannes zu sich selbst. Das Paradigma des vielfach ver und aufgeschobenen Frauenkultes des "Troubadurs" war für diese Korrelation von Eros und Poesie vorbildhaft; umgekehrt verweist die bei den Symbolisten immer wieder gemachte Erfahrung der "Leere" des zu enthüllenden erotisch-mystischen "Geheimnisses" in die apophatische Tradition des nichtreferentiellen Diskurses zurück und vor auf die ungegenständlichen Tendenzen in der postsymbolistischen Kunst, wo die religiösen Motivationen jedoch ausgeblendet scheinen. Das lyrische Ich verfehlt letztendlich immer das Objekt seines Begehrens, denn die "blassen Schleier" und der "fremde, leere Blick" der "Himmelskönigin" erzeugen jenen *screen*, jene Differenz, die trennend die Opposition zwischen ihm, dem "Sklaven", und ihr, der Anderen, der *Schönen Dame* aufrechterhält. Diese Trennung wird verstärkt durch die Metapher des Nebels, der die *Schöne Dame* einhüllt bzw. versteckt und dessen Täuschung der "Sklave" unterliegt. Der "Schleier" muß aufrecht erhalten werden, denn das idealisierte Weibs-Bild könnte umkippen und bedrohlich werden: "Doch mir wird angst: Du änderst Dein Gesicht". Folglich realisiert sich das Begehren des lyrischen Ichs nur in seiner Nichterfüllbarkeit, denn auch im lockenden Gesang der *Schönen Dame* erkennt es nur Gefahr:

Pogibnet pesn', v bezbreznost' udaljajas'
 Ne poj ty mne i sladostno i nežno.
 Utratil ja davno s judol'ju svjaz'
 25 Juli 1901 (S.114)

Der Klang des Lieds jedoch ist Leidenschaft
 und Last und Lüge bürgt es unsichtbar
 Sing zärtlich nicht und süß für mich,
 Den Halt am Irdischen verlor ich lang. (S.25)

Die "Himmelskönigin" steht als Metapher für die Weiblichkeit der Männlichkeit; in ihr kann sich der männliche Held spiegeln, in ihr vollzieht sich ein Spiel des Austauschs, eine metaphorische Transvestie: Der Signifikant, die *Schöne Dame* wird solange auf das fremde Signifikat, das lyrische Ich verschoben, bis dieses keine Bedeutung mehr hat. Auf diese Weise wird das Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat unbestimmt, denn der männliche Blick kann das weibliche Gegenüber nicht mehr bannen. Es offenbart seine eigene "trügerische Projektion, Halluzinationen an der Stelle einer die Identität bedrohenden Differentialität, die Irrfahrt stets aufgeschobener Signifikation"⁶⁷. In diesen "trügerischen Projektionen" werden männliche und weibliche Geschlechtsidentität fragwürdig. Die Unbestimmtheit der Repräsentation - "dein Blick so fremd, so leer!" - der Euphemismus der *Schönen Dame* impliziert die Angst des lyrischen Ichs vor dem Nichts: "Die Augen vor Angst zu schließen - ein Fluch", denn das Spiegelbild, das die *Schöne Dame* ihm zurückspiegelt, ist leer. Auf diese Weise reflektiert der Ort des Weiblichen das Nichts, in dem kein Geschlechtsverhältnis möglich ist. Die Reaktion der *Schönen Dame* auf die (Kastrations-)Angst des Mannes ist das Lachen: "Du hast mein junges Feuer selbst verlacht". Durch diese Euphemisierung wird der *Schönen Dame* phallische Macht zugeschrieben. Ihre "Kerzen, Ewige" figurieren als phallisches Symbol, deren Funktion darin besteht, das bevorstehende Unheil abzuwenden.

67 Bettine Menke "Die Ver-Stellung und die schöne Stimme", 1993, op cit., S 84

Bloks Poetik der Verschleierung beruht auf der Prosopopöia, deren rhetorische Funktion darin besteht, mit sprachlichen Mitteln Körper, Gesicht und Stimme zu verleihen. Sie evoziert das Doppelgesichtige, das ">double screening< als Euphemismen für die bedrohende (weibliche) Differenz und für ihre Verdrängung."⁶⁸ Durch den Schleier als Emblem der Nichterkennbarkeit und Unenthüllbarkeit verleiht Blok der *Schönen Dame* das Doppelgesichtige, ihre Maske. In ihr ist bereits im Ansatz jene Kippfigur zwischen Heiliger und Hure, Göttin und Teufelin enthalten, die in der Frauenfigur *Die Unbekannte (Neznakomaja)* ihre Vollendung findet: "Ty drugaja, nemaja, bezlikaja, pritailas' kol-dueš' v tiši" ("Du bist eine andere, stumme, gesichtslose, du hast dich verkrochen und treibst dein Hexenwesen in der Stille").⁶⁹

In diesem Frauenbild änderte Blok, der sich selbst immer fremder und unbekannter wird, das anfänglich idealisierte Frauenbild der *Schönen Dame*. Es wird zum Traummotiv der "unbekannten Frau", zum perhorreszierten "Weibs-Bild". Als das *Andere* schlechthin repräsentiert es den Schatten des Dichters, seinen Doppelgänger: der maskuline "Unbekannte" korrespondiert mit der "unbekannten Frau", die das Unbewußte personifiziert.⁷⁰ In dieser Selbsterfahrung kann er die Grenzen des eigenen Ich-Bewußtseins überschreiten.⁷¹ Die Dekonstruktion der *Schönen Dame* im *Neznakomka-Mythos* offenbart dabei die Parallelen dieses Paradigmas zur jungianischen Anima-Psychologie: "[...] die symbo-

68 Vgl. Bettine Menke: "Die Ver-Stellung und die schöne Stimme", op.cit. S. 77ff.

69 Aleksandr Blok *Sobranie Sočinenij*, Moskva-Leningrad 1961, S. 72-102: *Neznakomka (Die Unbekannte)* von 1906

70 Vgl. Aage A. Hansen-Love: "Gogol". Zur Poetik der Null- und Leerstelle, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 39, Wien 1997, S. 183-305, S. 217.

71 Ders., 1992, op.cit., S. 225 ff

listische Sophiologie (bei Blok, Belyj und vor allem bei Ivanov) sind nicht nur homologe, sondern auch analoge Systeme der Personifizierung des (feminin besetzten) Unbewußten im Konflikt mit dem (maskulinen) Ich-Bewußtsein. Die Projektion der "Anima" als sublimes Über-Wesen (Personifizierung eines hochreligiösen, hochkulturellen oder hochethischen Über-Ich), wie sie dem apollinischen Typ des Religionssymbolismus entspricht, wird im dionysischen Selbsterlösungsmythos Jungs bzw. der Symbolisten ersetzt durch den ekstatischen Regreß in ein feminines, aus der Sicht des Ich-Bewußtseins abgewertetes, erniedrigtes Anima-Bild, das mit den verdrängten Libido-Besetzungen negativ ausgestattet erscheint. Aus der Lichtgestalt des Himmlischen Weibes, das in Sonne gekleidet und mit Sternen gekrönt erscheint, aus der Immaculata-Maria und Gottes-Mutter wird der Aspekt der Oberen Geliebten abgespalten und ins Erdhaft-Unbewußte verdrängt, von wo dieses "Weibs-Bild" wiederaufersteht als animalische Anima, die das Pneumatisch-Religiöse im Erotisch-Triebhaften restituiert."⁷²

Bloks Ehefrau Ljubov' Dmitrievna beschreibt in ihren Memoiren, daß Blok immer stärker unter Depressionen, Lebensüberdruß und Verfolgungswahn litt.⁷³ Kurz vor seinem Tod fing er an, Dinge um sich herum, wie Bilder, Möbelstücke, Vasen usw. zu zerschlagen. Er zerschlug auch seinen kleinen Taschenspiegel, so daß dieser in tausend Stücke zersprang. Es scheint, als ob er mit diesem Akt der Zerstörung des eigenen Spiegelbildes im letzten Moment auch die eigene Poetik zerstören wollte, denn wenn in der symbolistischen Sophiologie das weibliche Ideal das Kunst-Schöne und die Selbsterlösung des männlichen Unbewußten repräsentiert, so steht das Bild der "Unbekannten", das perhorres-

72 Aage A Hansen-Love "Zur psychopoetischen Typologie", in *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 31, Wien 1992, S 222.

73 Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva-Blok *Byli i nebylici (Wahrheit und Dichtung)*, 1977, op cit. S 85

zierte Weibs-Bild für die Destruktion des Kunst-Schönen und damit für die Destruktion des männlichen Unbewußten und seiner Poetik. Damit verkehrte sich die Theophanie als Ausgangspunkt der Dichtkunst Bloks in ihr Gegenteil.

Im animalischen, perhorreszierten "Weibs-Bild" der *Unbekannten* als Kippfigur der *Schönen Dame* kulminiert jene männliche Hysterie innerhalb des symbolistischen Zirkels, die die abstrakte Weiblichkeit genauso ausschließt wie die körperliche Liebe. Damit machte sich die symbolistische Poetik ihrer eigenen Repräsentation verlustig und kündigt jenen Paradigmenwechsel an, jenes *de-facement*, das die postsymbolistische Poetik des *obnaženie priema* einleitet.

9. Ver-Entstellung der >Frau<:

Ljubov' Dmitrievnas *Wahrheit und Dichtung*

1928 beklagte der Literaturkritiker Vladislav Chodasevič in einem Aufsatz über den Symbolismus, daß keine andere literarische Epoche autobiographisches Material so nötig habe, wie der Symbolismus, denn "in den Schriften der Symbolisten selbst bleibt der Symbolismus unvollendet" ([...] "V pisanijach samich simvolistov simvolizm nedovoploščěn").⁷⁴ Er begründete diesen Mangel mit der Tatsache, daß sich die symbolistische Poetik "ausschließlich in Wortformen realisiere" ("[...]voplotit'sja v odni liš' slovesnye formy").⁷⁵ Ljubov' Dmitrievnas autobiographischer Text mit dem vielsagenden Titel *Wahrheit und Dichtung*⁷⁶ schließt diese von Chodasevič beklagte Lücke, indem er die Auswirkungen des

74 Vladislav Chodasevič *Literaturnye stat'i i vospominanija (Literarische Aufsätze und Erinnerungen)*, New York 1954, S. 155ff.

75 Ebd S 155

76 Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva-Blok: "Byli i nebylycy", 1977, op cit., S. 5. Alle folgenden Textzitate entstammen dieser Ausgabe. Die russischen Zitate wurden von mir übersetzt.

žiznetvorčestvo auf das häusliche Leben zeigt und die Kehrseite der symbolistischen Theorie offenbart:

Ja budu govorit' o storonach žizni, o kotorych govorit' ne prinjato, znaja počti navernjaka, što budu obvinena v cinizme No ja gluboko ubeždjena - ili vovse ne pisat', ili pisat' to, o čem dumaes' V takom slučae est' kakoj-to šans skazat' blizkoe k pravde, t e nužnoe (S 11)

Ich werde über Seiten des Lebens sprechen, über die es sich nicht zu sprechen ziemt. Ich weiß im voraus, daß man mich des Zynismus beschuldigen wird. Aber ich bin tief davon überzeugt, man soll entweder überhaupt nicht schreiben oder das schreiben, was man denkt. In diesem Fall hat man die Chance, das zu sagen, was der Wahrheit nahe liegt, d.h. das, was nötig ist.

Im Rückblick auf den Symbolismus verweist Ljubov' Dmitrievnas Text auf die Inkonsistenzen des gesamten Sophia-Anima-Projekts und auf das verheerende Scheitern des *žiznetvorčestvo* auf der existentiellen Ebene. Der Text verdeutlicht somit die partiell verhängnisvolle Polarisierung von Kunst und Leben als Ziel der symbolistischen Theorie.

Bloks *Verse von der Schönen Dame* und der Kult, der sich daraus entwickelte, brachten Ljubov' Dmitrievnas eigene Stimme zum Schweigen. Erst nach seinem Tod begann sie mit der Rekonstruktion ihres Lebens:

Potom, predostavlennaja samoj sebe, ja postepenno privykla k samostojatelnoj mysli, t e vernulas' k rannej molodosti, kogda ja s takim žarom iskala svoich putej i v mysli i v iskusstve (S 5)

Danach, als ich auf mich selber angewiesen war, habe ich mich Schritt für Schritt an selbständiges Denken gewohnt, das heißt, ich bin zu meiner frühen Jugend zurückgekehrt, in der ich so brennend meinen Weg im Denken und in der Kunst gesucht habe.

Ljubov' Dmitrievna beschreibt zunächst die Spaltung der eigenen weiblichen Position und die Verlorenheit ihrer Situation, die für die Hingabe an fremde Ideale ausschlaggebend war: "Iz poteri sebja, iz nedostatka very v sebja" ("aus dem Verlust meines Selbst, aus Mangel des Glaubens an mich", S. 10). Diese "doppelte Spaltung des Ichs im Text und des Ichs des Textes"⁷⁷ verweist auf die

77 Vgl. in diesem Zusammenhang Bettine Menke, "Verstellt - der Ort der >Frau<", in *Dekonstruk-*

Kehrseite der symbolistischen Theorie insofern, als sie das idealisierte Bild, das dem Kult der *Schönen Dame* unterliegt, infrage stellt:

Ja byla po skladu duši, po sposobu oščuščeniya i po ustremennosti mysli drugaja, čem soratniki Bloka epochi ruskogo simvolizma S. 10

Meine Seele, mein Empfindungsvermögen und mein Gedankengut waren anders als das der Kampfgefährten Bloks in der Epoche des russischen Symbolismus

Ljubov' Dmitrievna beschreibt genau jenes Phänomen, das sich in der Performance der symbolistischen Lebensschöpfung niederschlug und damit auch das häusliche Leben der Bloks bestimmte:

I u nas srazu že, s pervogo goda našej obščej žizni, načalas' kakaja-to igra, my dlja našich čuvstv našli "maski", okružili sebja vydumannymi, no sovsem živymi dlja nas suščestvami, naš jazyk stal sovsem uslovnyj Tak čto "konkretno" skazat' sovsem nevozmožno" [...].(S 85)

Und gleich im ersten Jahr unseres gemeinsamen Lebens begann ein bestimmtes Spiel, wir fanden für unsere Gefühle "Masken", wir umgaben uns mit ausgedachten, aber für uns vollkommen lebendigen Geschöpfen, unsere Sprache wurde vollkommen symbolisch, so daß es unmöglich war, etwas "Konkretes" zu sagen [...]

Die Beschreibung der Inszenierung des symbolistischen *žiznavorčestvo* im Eheleben der Bloks zeigt, inwieweit das Charakteristikum dieser literarischen Epoche in der endlosen Psychographie von Kunst und Leben selbst zu suchen ist. Auf diese Weise wurde die eigene Ehefrau zur Projektionsfläche symbolistischer Projektionen, die genauso ins Bild der Unbekannten umkippen konnte, wie das anfänglich idealisierte Bild, denn Blok selbst war sich ein "Unbekannter":

U Bloka bylo dve žizni - bytovaja, domašnaja, tichaja, i drugaja - bezbytnaja, uličnaja, chmel'naja V dome u Bloka byl porjadok, razmerennost' i vnešnee blagopolučie Pravda, blagopolučija podlinnogo i zdes' ne bylo, no dorožil ego vidimost'ju Pod maskoj korrektnosti i pedantizma tailsja strašnyj neznakomec (Hervorhebung von mir) - chaos.⁷⁸

nver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, hg. von Barbara Vinken, Frankfurt/ Main 1992, S. 436-477, S. 472. Menke verweist auf de Mans Spannung von kognitiver und performativer Dimension der Texte, deren Leitfigur die *Prosopopöie* ist.

78 Georgij Čulkov *Gody stranstvija Iz knigi vospominanij* (Wanderjahre Aus den Memoiren), Moskva 1930, S. 143. Auf diesen Tatbestand verweist auch Zinaida Gippius in ihren Erinnerungen über Blok. Sie bezeichnet ihn als "meinen Mondfreund" ("moj lunnyj drug"). "Čem dal'se, tem vse jas-

Blok führte zwei Leben - ein alltägliches, häusliches, stilles und ein anderes - ein nichtalltägliches, betrunkenes Leben auf der Straße. Im Hause Blok herrschte Ordnung, Gleichmäßigkeit und ein nach außen gekehrtes Glück. Wirkliches Glück gab es auch hier nicht, aber Blok hutete seinen Anschein. Unter der Maske der Korrektheit und des Pedantismus versteckte sich ein schrecklicher Unbekannter (Hervorhebung von mir, D.R.) - das Chaos.

Blok versuchte, in seiner Ehe wie in seinen *Versen von der Schönen Dame*, jene Vorstellung der höfischen Liebe zu verwirklichen, die in der mystischen Union als ideale Vereinigung der Geschlechter begründet lag:

On sečas že prinjalsja teoretizirovat' o tom, čto nam i ne nado fizičeskoj blizosti, čto eto "astartizm", "temnoe" i Bog znaet ešče čto. Kogda ja emu govorila o tom, čto ja-to ljublju ves' etot ešče nevedomyj mne mir, čto ja choču ego - opjat' teorii takie otnošenija ne mogut byt' dlitel'ny, vse ravno on neizbežno ujdet ot menja k drugim (S. 51/52)

Er fing sofort an zu theoretisieren, daß wir keine physische Nähe brauchten, daß dies "Astartismus" sei, etwas "Dunkles" und weiß Gott noch was alles. Als ich ihm erklärte, daß ich diese ganze, mir unbekannt Welt liebte, daß ich ihn will, erneut Theorien. diese Beziehungen konnten nicht von Dauer sein, trotz allem konnte er es nicht vermeiden, noch zu anderen zu gehen.

An diesem Zitat wird deutlich, daß das "Aufschub"-Problem (also die post-moderne Idee der "différence"/"différance") sowohl eine lebens- als auch eine kunsttexterzeugende Rolle spielt: Die Verbalisierung verhindert die aktuelle Realisierung des "Aktes", der "Akt" verhindert die religionskünstlerische Konzeptualisierung. Das häusliche Ehedrama der Bloks ist ein Beispiel für die Inszenierung dieses Paradoxon, denn das symbolistische *žiznetvorčestvo* basierte auf einem Geschlechtsverhältnis, in dem sich Mann und Frau ständig verfehlen. In diesem Sinne könnte man behaupten, daß das Zusammenleben der Bloks als Mann und Frau an der symbolistischen Lebensschöpfung gescheitert war:

nee prostupala dlja menja odna čerta v Bloke. - dvojnaja: ego *tragičnost'*, vo-pervych, i vo-vtorych, ego kakaja-to *nezasčiščennost'* ot čego? Da ot vsego ot samogo sebja, ot drugich ljudej, - ot žizni i ot smerti", ("Je mehr ich Blok kennenlernte, umso mehr kristallisierte sich für mich ein Zug von ihm heraus, ein zweifacher Zug: erstens seine *Tragik* und zweitens seine *Schutzlosigkeit* vor was? Nun, vor allem vor sich selbst, vor anderen Leuten, vor dem Leben und vor dem Tod"), in: *Živye lica. Vospominanija (Lebendige Personen Erinnerungen)*, [zuerst Prag 1925], München 1971, S. 7-73, S. 10

Moja žizn' s "mužem" // vesnoj 1906 goda byla uže rasšatannoj Korotkaja vspyška čuvstvennogo ego uvlečenija mnoj v zimu i leto pered svad'boj skoro, v pervye že dva mesjaca pogasla, ne uspev vyrvat' menja iz moego devičeskogo nevedenija, tak kak instinktivnaja samozaščita prinimalas' Sašej vse'ez (S.51)

Mein Leben mit dem "Ehemann" // war im Frühling schon vollkommen zerrüttet Das kurze Aufflammen seiner Gefühle für mich im Winter und Sommer vor unserer Hochzeit erlosch bald, nach den ersten zwei Monaten, ehe er mich aus meiner mädchenhaften Unkenntnis herausriß, da meine instinktive Selbstverteidigung von Saša ernst genommen wurde

Aber auch die sektantische Aufhebung der genetischen Familien- und Verwandtschaftsbande und ihre Ablösung durch ein pneumatisches Geist-Prinzip, in dem Mann und Frau wie Bruder und Schwester zusammenlebten, sowie die sektantische Ablehnung der Fortpflanzung scheint hier eine Rolle gespielt zu haben.⁷⁹ Beide Ehepartner lehnten es bekanntlich ab, Kinder zu bekommen. In seinem Notizbuch schreibt Blok noch vor der Hochzeit: "Esli u menja budet rebenok, to chuže stichov", ("Wenn ich ein Kind haben werde, so ist es schlechter als die Gedichte").⁸⁰ Auch Ljubov' Dmitrievna wollte keine Kinder. Sie hatte panische Angst vor der Mutterschaft:

S rannej, rannej junosti predel'nym užasom kazalas' mne vsegda vozmožnost' imet' rebenka. Kogda stal približat'sja srok našej svad'by s Sašej, ja tak mučilas' étoj vozmožnost'ju, tak buntovala vse moe suščestvo, što daže rešilas' skazat' vse prijamo Saše, potomu što on zametil, što ja o čem-to neponjatno terzajus'. Ja skazala, što ničego tak ne navizu na svete, kak materinstvo, i tak ego bojus', što byvajut minuty, što gotova otkazat'sja ot braka s nim pri mysli ob étoj vozmožnosti. Saša tut že uspokoil vse moi strachi detej u nego nikogda ne budet (S.64)

Von frühester Jugend an war es für mich der äußerste Schrecken, ein Kind zu haben. Als sich der Tag unserer Hochzeit näherte, habe ich mich mit dieser Möglichkeit so herumgequält, mein ganzes Wesen rebellierte so sehr dagegen, daß ich mich dazu entschloß, Saša alles direkt zu sagen, denn er bemerkte, daß ich mich mit etwas herumqualte. Ich sagte ihm, daß ich nichts mehr auf dieser Welt haßte, als die Mutterschaft und ich sie so sehr fürchtete, daß es Minuten gäbe, in denen ich bei dem Gedanken an diese Möglichkeit bereit wäre, von einer Ehe mit ihm abzusehen. Saša beruhigte sofort alle meine Ängste: er würde niemals Kinder haben.

⁷⁹ Vgl. Aage A. Hansen-Löve, 1996, op.cit., S. 206

⁸⁰ Zit. nach dem Kommentar in Ljubov' Dmitrievnas Memoiren, 1977, op.cit., S. 98

Wie aus Ljubov' Dmitrievnas Text hervorgeht, diente das Eheleben der Bloks im wesentlichen dazu, die Solov'evschen Thesen zur übermenschlichen, von allem Fleischlichen wegführende Liebe zu überprüfen: "Das Experiment zeitigte niederschmetternde Resultate. Was als philosophische Entsagung der Sexualität im Namen der *weißen Liebe* begann und von Blok praktisch so vollzogen wurde, wandelte sich mit den Jahren in eine Serie von Fehlritten auf beiden Seiten und beschwor einen Konflikt zwischen der Frau und der Mutter des Dichters herauf."⁸¹

Ljubov' Dmitrievna, die das von Blok erschaffene Frauenbild während ihrer Ehe kultiviert und verinnerlicht hatte, sich aber von ihm und dem symbolistischen *žiznetvorčestvo* befreien wollte, wechselte in ein anderes Lager. Mithilfe von Freuds Lehre glaubte sie, ihre Konflikte lösen zu können, bzw. das zu verstehen, was sich in ihrem Leben ereignet hatte.

81 Vgl. Alexander Etkind, 1996. op cit . S. 72

Kapitel III

Höfische Liebesspiele – Tödliche Inszenierungen

Kunst ist der Anfang des Leben-Schmiedens¹

¹ Andrej Belyj: "Teatr i sovremennaja drama", in: *Arabeska. Slavische Propyläen*, Nr. 63 [Moskva 1911], München 1969, S. 20: "Iskusstvo est' načalo plavlenija žizni."

Märchen und Leben

I

Marchen

Die Hexe Goderuna war wunderschön
 Wenn sie aus ihrer Laubhütte herauskam, verstummten die Vogel und seltsam schienen
 zwischen den Zweigen die Tieraugen hervor
 Goderuna war wunderschön
 Eines Nachts ging sie am Ufer des schwarzen Sees spazieren, rief ihre Schwane zusammen
 Plötzlich sah sie unter einem Baum einen Jungling sitzen Seine Kleidung war reich und
 mit Gold genäht, eine wertvolle Krone schmückte sein Haupt, aber die Brust des Junglings
 zeigte kein Atmen Das Gesicht war bleich, und in seinen Augen, die weit aufgerissen waren,
 spielten, sich widerspiegelnd, ferne Sterne
 Und Goderuna verliebte sich in den Toten
 Sie besprengte ihn mit Zauberwasser, rief ihn mit Heilkräutern ein und las drei Nächte
 Be-schworungsformeln
 In der vierten Nacht stand der Tote auf, verbeugte sich vor der Hexe Goderuna und sagte
 - Verzeih' mir, Wunderschöne, ich danke Dir
 Und Goderuna nahm ihn bei der Hand und sagte
 - Lebe mit mir, toter Prinz, und bleibe bei mir, denn ich habe mich in dich verliebt
 Und der Prinz kam mit ihr, und war immer bei ihr, aber seine Brust atmete nicht, sein Ge-
 sicht war weiß, und in seinen Augen, die weit aufgerissen waren, spielten sich widerspiegelnd
 ferne Sterne
 Niemals schaute er Goderuna an, und wenn sie sich zärtlich an ihn wandte, antwortete er
 immer nur "verzeih' mir" und "ich danke Dir"
 Und Goderuna sagte voll Trauer und Schmerz zu ihm
 - Habe ich dich nicht zum Leben erweckt, toter Prinz?
 - Ich danke dir, - antwortete der Prinz
 - Warum schaust du mich denn nicht an?
 - Verzeih' mir, antwortete der Prinz
 - Bin ich etwa nicht schon genug? Wenn ich im Mondschein tanze, scharen sich die Wolfe
 im Wald um mich herum und tanzen und die Baren jauchzen vor Freude und die Nachtblumen
 öffnen ihre Zweige vor Liebe zu mir Nur du allein schaust mich nicht an
 Und Goderuna ging zum Waldgeist und erzählte ihm über ihren toten Prinzen und ihren
 Liebeskummer
 Der Waldgeist dachte nach und fing dann an zu achzen
 - Dein Prinz ist deswegen gestorben, weil er sich am schwarzen See am Schwanengesang
 sattgeatmet hat Wenn du willst, daß er dich liebt, nimm' den goldenen Krug und weine drei
 Nächte über ihm In der ersten Nacht beweine deine Jugend, in der zweiten deine Schönheit,
 und in der dritten Nacht beweine dein Leben, sammele die Tränen im goldenen Krug und
 bringe sie deinem Toten
 Goderuna weinte drei Nächte, sammelte die Tränen im goldenen Krug und ging zum
 Prinzen
 Der Prinz saß still unter dem Baum, seine Brust atmete nicht, sein Gesicht war bleich und
 in seinen Augen, die weit aufgerissen waren, spielten, sich widerspiegelnd, ferne Sterne

Goderuna gab ihm den goldenen Krug

- Das hier ist für dich, toter Prinz, alles, was ich habe. Schönheit, Jugend und Leben
Nimm' alles, denn ich liebe dich

Und als sie ihm den Krug gab, starb Goderuna, und während sie starb, sah sie, daß seine Brust atmete und sich das Gesicht errötete und die Augen schon nicht mehr vom Sternenfeuer brannten. Und dann hörte Goderuna noch, wie er sagte.

- Ich liebe dich!

Auf geopfertem Blut wächst die Liebe.

II

Das Leben

Marja Ivanovna war überhaupt keine schlechte Frau. Als sie bei den Limonins mit dem Oberleutnant Čubukov Padespan tanzte, applaudierten alle vor Entzücken und sogar die Kartenspieler unterbrachen ihr Spiel und die Hausherren krochen aus ihren Arbeitszimmern, um sich den angenehmen Anblick anzusehen.

Eines Abends traf sie bei den Ljagunovs einen seltsamen jungen Mann. Er saß still da, trug einen Frack, seine Brust atmete nicht, das Gesicht war bleich, und in seinen Augen, die weit aufgerissen waren, spielten, sich widerspiegelnd, die Lämpchen des elektrischen Lüsters.

- Wer ist das?

- Das ist Kulikov, Ivan Ivanyč.

Sie lud ihn zu sich ein, bewirtete ihn mit Tee und Petit Fours und gab ihm zum Abendessen Hummer, spielte auf dem Klavier einen neuen Twostep, sang so laut und fröhlich, daß jemand aus der Nachbarwohnung kam und bat, ob es nicht etwas leiser ginge.

Kulikov schwieg und sagte nur "Pardon" und "Merci".

Daraufhin ging Marja Ivanovna zu ihrer Bekannten, der alten Wahrsagerin Antonina Pavlovna und erzählte ihr alles über Ivan Ivanyč und über ihren Liebeskummer.

- Was soll ich tun? Ich spiele, ich singe, ich bestelle das Abendessen, aber er sitzt da wie ein Kauz und außer "Pardon" und "Merci" kriegst du nichts aus ihm heraus.

Die Wahrsagerin dachte nach und fing an zu krachzen:

Ich kenne deinen Kulikov. Im Klub hat er ihm anvertrautes Geld verspielt, deswegen sitzt er jetzt da wie ein Kauz. Ich weiß alles. Er ist sogar schon zu Sofja Pavlovna gefahren, um sich dort etwas zu leihen, bei mir hat er auch schon Anstalten gemacht. Na ja, bei mir ist nicht viel zu holen. Aber wenn du wirklich so eine Idiotin bist, dann bringe seine Angelegenheiten in Ordnung und er wird wieder lebendig.

Marja Ivanovna bestellte Kulikov zu sich.

Kulikov saß auf dem Diwan, sein Brust atmete nicht, sein Gesicht war bleich und in seinen Augen, die weit aufgerissen waren, spielten, sich widerspiegelnd, die Lämpchen des elektrischen Lusters.

Er saß da, wie ein Kauz.

Und Marja Ivanovna sagte zu ihm:

- Heute morgen habe ich meinen Verwalter gefeuert und jetzt habe ich niemanden mehr, der mir dabei hilft, das Haus auf der Kolomnenskaja Straße zu verwalten. Wie froh wäre ich, wenn Sie das machen könnten. Man muß eigentlich nicht viel machen, ein alter Hausmeister

kümmert sich um alles. Sie brauchten eigentlich nur zwei Mal im Jahr auf die Kolomnenskaja zu fahren, um danach zu schauen, ob das Haus noch auf seinem Platz steht oder ob es schon verfällt. Als Gehalt wurden sie Dreitausend bekommen.

- Fünf? fragte Kulikov und das Licht in seinen Augen schimmerte seltsam.

- Fünf! antwortete Mar'ja Ivanovna errotend und starb.

Aber als sie starb, sah sie, wie seine Brust atmete und sein Gesicht sich rotete und die Augen nicht mehr vom elektrischen Licht leuchteten.

Und Mar'ja Petrovna horte noch, wie er sagte:

- Ich habe ganz vergessen Ihnen zu sagen: Marusja, ich liebe Dich!

Auf geopfertem Blut wächst die Liebe²

1

In dem oben zitierten Text der Schriftstellerin Teffi findet sich in nuce jenes Paradigma des symbolistischen *žiznetvorčestvo*, das sich in seiner Polarisierung von Leben und Kunst offenbart. Teffi unterteilt ihre Erzählung in *legenda* (Märchen) und *žizn'* (Leben). Beide Texte handeln von der Liebe der Heldin zu einem scheinbar toten Mann. Um ihn aus diesem Zustand zu erlösen und seine Gefühle für sich zu erwecken, muß die Heldin im Märchen und im Leben sterben. Ihr Tod ist Voraussetzung für den Text: Auf dem "geopferten Blut" der Heldin entsteht die Liebesgeschichte. Teffis Text dient hier als Paraphrase dessen, was im folgenden Kapitel behandelt wird: Die tödliche Inszenierung Nina Petrovskajas, einer der Musen des symbolistischen Zirkels, ist als Resultat der höfischen Liebesspiele zu sehen, wie sie innerhalb des symbolistischen *žiznetvorčestvo* modisch waren. An diesem Beispiel wird deutlich, daß sich die

2 Teffi (1872-1952). Pseudonym für Nadežda Alexandrovna Lochvickaja, später Bučinskaja. "Legenda i žizn'" (Märchen und Leben), in *Carica Poceluev Erotičeskie novelly i skazki russkich pisatelej* (Die Königin der Küsse. Erotische Novellen und Märchen russischer Schriftsteller), Moskva 1993, S. 278-280 (Der russische Text wurde von mir übersetzt, D.R.). Die Farben weiß und rot, die Teffi leitmotivisch verwendet, verweisen auf das himmlische Paar und die Vorstellung des Androgynen, wie sie aus der Alchemie bekannt ist. Vgl. C.G. Jung, Erlösungsvorstellungen in der Alchemie (Psychologie und Alchemie 2), Olten 1985, S. 15.

symbolische Präsenz des Mannes über die Abwesenheit der Frau, ihrem Nicht-Sein herstellt, im Text wie im Leben. Auch hier steht die Repräsentation des weiblichen Todes für die mißglückte Verdrängung des Todes, die sich an dem "unumgänglichen Körper der *Materialität-Mütterlichkeit-Mortalität*"³ niederschlägt. Der Freitod Nina Petrovskajas kann als Epilog des Romans *Der feurige Engel* von Valerij Brjusov und damit als logische Vollendung des *žiznevoročestvo* gelesen werden kann. In der Inszenierung ihres Lebens als Kunst folgte Nina Petrovskaja der Vor-Schrift dieses Textes bis zu seinem tödlichen Ende. Um diese These zu veranschaulichen, soll zunächst auf folgende Punkte eingegangen werden: 1. Auf das Mimikryverhalten der Symbolisten, das strukturelle Ähnlichkeiten mit dem Mimikryverhalten der russischen Sekten hat. Daraus ergibt sich der performative Charakter des *žiznevoročestvo*. 2. Auf die höfischen Liebesspiele als Diskursmode der Symbolisten, die die Liebe selbst unmöglich machten. 3. Auf die konkrete ménage-à-trois von Valerij Brjusov, Nina Petrovskaja und Valerij Brjusov als eine Variation in der Grundstruktur der höfischen Liebe. 4. Auf ihre Literarisierung in Brjusovs Roman *Der feurige Engel*; aus der ménage-à-trois wurde ein text-à-trois.

Elisabeth Bronfen „Vom Omphalos zum Phallus Weibliche Todesrepräsentanzen als kulturelles Symptom“, in: *Macht Geschlechter Differenz*, Hrsg. von Wolfgang Müller-Funk, Wien 1994, S.128-151, S.128, sowie *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994, S.551. Bronfen zeigt in Erweiterung von Freuds Interpretation des Oedipusmythos und Lacans Geschlechtstheorie, daß es im Oedipuskomplex als Sujetmatrix der Literatur nicht nur um die Usurpierung des väterlichen Phallus geht, um damit zur Mutter zu gelangen und daß der Phallus nicht allein als privilegiertes kulturelles Zeichen gelten kann, wenn die Überwindung des Mangels auf etwas verweist, was noch früher anzusetzen ist, nämlich auf die Überwindung des Geburtstraumas, dessen anatomisches Zeichen der Nabel ist. Auf diese Weise, so Bronfen, geht es in der Oedipassage nicht nur um den Vätermord, um die Überschreitung des Inzestverbots und der Kastrationsangst, sondern auch um den Muttermord, darum, den mütterlichen Körper zu überwinden, um die Angst vor dem Tod zu verdrängen. Analog dazu wird im symbolistischen *žiznevoročestvo* die Mutterfigur ambivalent, da ihr die Züge des Vaters übertragen werden

**10. Mimesis und Mimikry:
Das symbolistische *žiznetvorčestvo*.**

A realibus ad realiora
Vjačeslav Ivanov⁴

Die russischen Symbolisten, allen voran die älteren Symbolisten (staršie simvolisty) Zinaida Gippius und Dmitrij Merežkovskij, Vjaceslav Ivanov und Lidija Zinov'eva-Annibal, sowie die jüngeren Symbolisten (mladšie simvolisty) Aleksandr Blok und Andrej Belyj lebten und arbeiteten unter dem selbstaufgelegten Konzept des *žiznetvorčestvo*: "Aus neuen Menschengesamtheiten sollte, so hofften sie, eine neue Geistigkeit entspringen."⁵ Vjaceslav Ivanov dachte dabei an einen einheitlichen Körper, in dem die unterschiedlichsten Menschen harmonisch vereint wären.⁶ Dies implizierte auch eine neue Art, das Geschlechtsverhältnis zu leben. Die Dreierbeziehung schien den Symbolisten wie auf den Leib geschneidert:

[] sie boten [] den einzelnen Protagonisten die Möglichkeit, mit sich selbst sowohl aktiv als auch passiv in Kontakt zu treten. Daher auch V. Ivanovs markantes Interesse am opfernden bzw. geopfertem Gott Dionysos, der Agens und Patiens, Subjekt und Objekt, Mann und Frau in einem ist. Darüber hinaus ließe sich im Sinne von J. Lacans Geschlechtstheorie annehmen, daß durch die Triangularität eben jenes "Dritte" realisiert werden sollte, das im Grunde das Symbolische ausmacht, also eigentlich den Vater, genauer sein Prinzip, seinen Namen []. Die Selbst-Umbenennung des Dichters, der ein Pseudonym wahlte, wie dies im Symbolismus mehrfach zu beobachten ist (Belyj, Sologub

4 Vjačeslav Ivanov: "Dve stichii v sovremennom simvolizme" (Zwei Gedichte im zeitgenössischen Symbolismus), in *Zolotoe runo*, 1908, 3/4, S. 86-94

5 Margarita Woloschun: *Die grüne Schlange*, Stuttgart 1987, S. 184

6 Vjačeslav Ivanov: *Sobranie Sočinenij*, Bd. I, Brüssel 1971, S. 95. Ivanovs Vorstellung eines einheitlichen Körpers weist zurück auf Solov'evs Konzept der *All-Einheit* und vor auf Bachtins Konzept des Volkskörpers

etc.) ist dem Überschreiten des Inzestverbots vergleichbar, also der Ausstreichung des "Namen-des-Vaters" und der autonomen Namen-Wahl, d.h. der Ursurpierung des vaterlichen Phallus (Lacan). Das Abwesende, reale Urverdrängte ist es eigentlich, was vom Inzestverbot gewahrt werden soll [...] der Urvater, der phallische Signifikant, der nach Lacan mit "Kreation, Schrift und Gesetz" gleichgesetzt wird. Die Schrift (mehr noch die Kunst) dient der Realisierung des Vollkommenheitsphantasmas, also einer Vermeidungsstrategie, den fundamentalen Mangel nicht zu akzeptieren. Im Oedipuskomplex wird die Illusion realisiert, als wäre das Verbot des Objekts des Begehrens (die Mutter-Geliebte) außer Kraft gesetzt. Das "Theater" als permanent inszenierter Oedipuskomplex dient eigentlich der Vermeidung der Erfahrung, daß es das Objekt des Begehrens eigentlich nicht gibt [...]; das Symptom (bzw. die Symbolwelt) tritt an die Stelle des Unmöglichen.⁷

In der Projektion auf die göttliche Dreieinheit, der mystischen Verschmelzung mit der Sophia wurde das Religiöse an das Sexuelle gekoppelt. Orgiasmus und die slavophile Idee der *sobornost'* (Ökumene) sollten als Vereintes gelebt werden. Die berühmten Mittwochsgesellschaften der Ivanovs gaben dafür einen ersten Anstoß.⁸

Ziel der Symbolisten war es, das vereinzelte leere Ich zum erfüllten Selbst und das reale Leben in eine *andere Welt (mir inoj)* zu transformieren, die gleichzeitig Kunstwelt war. Gemäß diesem Streben nach der Vernetzung von Kunst und Leben trennten die Symbolisten die literarische nicht von der persönlichen Biographie, vielmehr erlebten sie die Ereignisse des Lebens als Teil ihrer inneren Welt und Teil ihres Schaffens. Umgekehrt wurden ihre Texte zu 'realen' Ereignissen für alle:

Simvolisti prežde vsego ne choteli otdelat' pisatelja ot čeloveka, literaturnuju biografiju ot ličnoj. Simvolizm ne chotel byt' tol'ko chudožestvennoj školoj, literaturnym tečeniem. Vse vremja on poryvalsja stat' *žiznenno tvorčeskim metodom* (Hervorhebung von mir, D.R.), i v tom byla ego glubočajšaja, byt' možet, nevypolnimaja pravda, i v etom postojannom stremlenii protekla, v suščnosti, vsja ego istorija. Éto byl rjad popytok, poroj

7 Aage A. Hansen-Love "Zur psychopoetischen Typologie", in: *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 31*, Wien 1992, S. 195-289, S. 224

8 Vgl. in diesem Zusammenhang Nikolaj Berdjajev "Ivanovskie sredy", in: *Russkaja Literatura XX veka*, Kn 8, S. 97-100 und Alexander Etkind *Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*, Leipzig 1996, S. 62

istinno geroičeskich, najti bezukoriznenno vernyj splav žizni i tvorčestva, svoego roda filosofskij kamen' iskusstva⁹

Die Symbolisten wollten vor allem den Schriftsteller nicht vom Menschen und die literarische nicht von der persönlichen Biographie trennen. Der Symbolismus wollte nicht nur eine künstlerische Schule oder eine literarische Strömung sein. Die ganze Zeit über bemühte er sich krampfhaft, eine **lebensschöpferische Methode** (Hervorhebung von mir, D.R.) zu sein, und darin lag seine tiefe, vielleicht seine nichterfüllbare Wahrheit, und in diesem standigen Bestreben verlief im Grunde seine ganze Geschichte. Dies war eine Reihe zeitweise wahrhaft heldenhafter Versuche, eine einwandfreie, treue Legierung von Kunst und Leben zu finden, einen spezifischen philosophischen Stein der Kunst.

Der Symbolismus sollte also die schöpferische Methode des Lebens sein. Auf diese Weise würden Kunst und Wirklichkeit gemeinsam geschaffen, als "authentischer Fall kollektiven Schaffens"¹⁰. Belyj definierte das *žiznetvorčestvo* auf folgende Weise:

Žizn' est' ličnoe tvorčestvo. Umenie žit' est' nepreryvnoe tvorčestvo. Éto mgnovenie, rastjanuvšeesja v večnost' uslovija vnešnej neobchodimosti razryvajut tvorčeskij rjad i mgnovenie. Večnost' raspadaetsja na vodopad migov, obraz žizni raspadaetsja na vodopad migov, obraz žizni raspadaetsja na tysjačy obrazov, forma žizni - na tysjačy form. Éti formy togda - formy iskusstva, t.e. oblomki edinoj formy, edinaja forma - tvorčeski prožitaja žizn'¹¹

Das Leben ist eine persönliche Schöpfung. Die Fähigkeit zu leben ist ununterbrochene Kreativität. Es ist ein Moment, der sich in die Ewigkeit ausdehnt. Die Bedingungen einer äußeren Notwendigkeit reißen den kreativen Fluß und den Augenblick auseinander. Die Ewigkeit zersplittert in einen Wasserfall von Augenblicken, das Bild des Lebens in tausende Formen. Diese Formen sind Formen der Kunst, das heißt Fragmente einer einzelnen Form, und diese einzelne Form ist das kreativ gelebte Leben.

Der literarische Text war für ihn nicht anderes als ein "weiteres Fragment des kreativ gelebten Lebens", die "Emanation des allumfassenden Lebenstextes"¹².

9 Vladislav Chodasevič "Konec Renaty" ("Renatas Ende"), (zuerst Paris 1927), zit. nach *Russkaj éros ili filosofija ljubvi v Rossii (Der russische Eros oder die Philosophie der Liebe in Rußland)*, Moskva 1991, S. 337-350, S. 338

10 Ebd. S. 338f

11 Andrej Belyj "Iskusstvo" (Die Kunst), [zuerst Moskva 1911], in *Arabeska. Slavische Propyläen*, Bd. 63, München 1969, S. 211-219, S. 216f

12 Zit. nach A.V. Lavrov "Mifotvorčestvo 'Argonavtov'" (Die Mythenschöpfung der Argonauten), in *Mif, fol'klor, literatura (Mythos, Folklore, Literatur)*, hg. von V.G. Bazanov, Leningrad 1978, S. 140

Brjusov forderte vom Dichter, "er möge seine heiligen Opfer nicht nur den Gedichten bringen, sondern jeder Stunde seines Lebens [...] Möge der Dichter nicht seine Bücher schaffen, sondern sein Leben"¹³. Michail Kuzmin schrieb: "Die Wiederholung der Gefühle und Ereignisse ist wirklich ein zielloses Spiel der Geschichte, ein Rad der Maskerade menschlichen Lebens"¹⁴. Dieser Aspekt der "Maskerade" entlarvt neben der theatralischen Inszenierung und Fiktionalisierung des Lebens den innersten Kern des *žiznetvorčestvo*: An der Maske, die die Symbolisten trugen, an dem Spiel, das sie spielten, an der Fiktion, der sie gehorchten.

Das Mimikryverhalten der russischen Symbolisten führte letztendlich auch zur Verfehlung von Mann und Frau und bewahrheitet damit genau jenen apodiktischen Satz Lacans, der lautet: "Es gibt kein Geschlechtsverhältnis."¹⁵ In diesem Zusammenhang spricht das verheerende Scheitern des *žiznetvorčestvo* auf der existentiellen Ebene Bände:

Simvolizm uporno iskal v svoeij srede genija, kotoryj sumel by slit' žizn' i tvorčestvo voedino. My znaem teper', čto genij takoj ne javilsja, formula ne byla otkryta. Delo svelos' k tomu, čto istorija simvoliztov prevratilas' v istoriju razbytich žiznej, a ich tvorčestvo kak by nedovoplotilos' ¹⁶

Der Symbolismus suchte in seiner Umgebung beharrlich nach einem Genie, das in der Lage gewesen wäre, Leben und Kunst zusammenfließen zu lassen. Heute wissen wir, daß dieses Genie nicht gefunden wurde, diese Formel nicht entdeckt wurde. Die ganze Sache führte dazu, die Geschichte des Symbolismus in die **Geschichte zerstörter Leben** (Hervorhebung von mir, D.R.) zu verwandeln, ihr Werk jedoch verwirklichte sich nicht vollständig.

13 "[...] čtoby on prinosil svoi "svjaščennye žertvy" ne tol'ko stuchamu, no každyj časom svoej žizni, každyj čuvstvom [...] Pust' poet tvorit ne svoi knigi, a svoju žizn'", zit. nach Grečiškun und Lavrov, in *Literaturnoe nasledstvo. Valerij Brjusov*, Bd. 85, Moskva 1976, S. 331.

14 Zit. nach E.E. Dmitrieva: *Russkaja Novella XX v. (Die russische Novelle)*, Moskva 1990, S. 5-14, S. 10.

15 Jacques Lacan *Radiophone Télévision*, Weinheim/Berlin 1988, S. 66.

16 Vladislav Chodasevič. [1927] 1991, op. cit., S. 338.

Diese Verwandlung der Geschichte des Symbolismus in die Verwandlung der Geschichte zerstörter Leben gibt natürlich kein Erklärungsmodell für die künstlerische Relevanz des Gesamtprojekts ab und wurde auch nicht deswegen erwähnt. Es geht hier darum, zu zeigen, daß die Polarisierung von Kunst und Leben eine ganz spezifische Semiotik des Verhaltens erzeugte. Denn für die Symbolisten war Leben im Sinne von "Wirklichkeit" und Kunst nur in ihren Wunschträumen dasselbe; praktisch unternahmen sie wenig, um den Gegensatz zu überbrücken. Ihre Unfähigkeit, diese Aufgabe zu erfüllen, äußerte sich vor allem darin, daß sie Kunst und Leben nur insofern vereinen konnten, als sie ihr Leben ganz der Kunst weihten.¹⁷ Der Literaturkritiker und Dichter Vladislav Chodasevic beschreibt im Nachruf auf den Freitod der Schriftstellerin Nina Petrovskaja (1884-1924) die Auswirkungen des symbolistischen *žiznetvorčestvo* auf das Leben der einzelnen Mitglieder folgendermaßen:

Ličnost' postepenno stanovilas' kopilkoi pereživaniij, meškom, kuda ssypalis' nakoplennye bez razbora emocij - "migi", po vyraženiju Brjusova "Berem my migi, ich gubja" [.] neprestannoje stremlenie perestraivat' mysl', žizn', otnošenija, samyj daže običhod svoj po imperativu očerednogo "pereživanija", vleklo simvolistov k neprestannomu akterstvu pered samimi soboj - krazygrivaniju sobstvennoj žizn'i kak by v teatre žgučich improvizacij (Hervorhebung von mir, D R) Znali, čto igrajut No igra stanovilas' žizn'ju Rasplaty byli ne teatral'nye "Istekaju kljukvennym sokom!" – kryčal blokovskij pajac No kljukvennyj sok inogda okazyvalsja krov'ju

Die "Person" wurde schrittweise zur Spardose für Erlebnisse, zum Sack, in den die angehäuften Emotionen kritiklos hineingeschüttet wurden, "Augenblicke", wie sie Brjusov nennt "Nehmen wir die Augenblicke und richten sie zugrunde " **Das unaufhörliche Bestreben, den Gedanken, das Leben, die Beziehungen, sogar seinen eigenen Beruf unter den Imperativ der zur Tagesordnung gehörenden Erlebnisse zu stellen, führte die Symbolisten zur unaufhörlichen Schauspielerei auch vor sich selbst - zum Durchspielen des eigenen Lebens im Theater flammender Improvisationen (Hervorhebung von mir, D R)** Man wußte, daß man spielte. Aber aus dem Spiel wurde Leben. Die Bezahlung war nicht theatralisch "Ich verblute an Beerensaft", schrie der Bloksche Hanswurst. Aber der Beerensaft erwies sich manchmal als Blut.¹⁸

17 Vgl. in diesem Zusammenhang Aleksandr Blok "O sovremennom sostojanij russkogo simvolizma" [1910], (Über die zeitgenössische Situation des russischen Symbolismus), in *Sobranie Sočinenij v vos'mi tomach*, Moskva-Leningrad 1962, Bd 5, S 425-436

18 Vladislav Chodasevič, [1927] 1991, op cit, S 341

Aus diesem Zitat geht hervor, daß sich innerhalb des symbolistischen *žiznetvorčestvo* Mimesis, verstanden als Effekt der Darstellung einer bestimmten Rhetorik, und Mimikry, verstanden als theatralische Nachahmung derselben, wechselseitig bedingen und auf diese Weise ein intertextuelles Spiel zwischen Kunst und Leben evozieren. In seiner permanenten Theatralisierung der Lebens- und der Textwelt verweist das *žiznetvorčestvo* damit auf einen vorkulturellen Ort, in dem Vollkommenheit imaginiert werden kann: auf den phallischen Signifikanten, der paradigmatisch für den Verlust des Urvaters, der ungehemmten *jouissance* steht. Auf diese Weise avancierte das *žiznetvorčestvo* zum Phantasma der *All-Einheit*, die Solov'ev als *Sinn der Liebe* einklagte.

11. Eine Tragikomödie der Heterosexualität: Die symbolistische *ménage-à-trois*

Das *žiznetvorčestvo* im *Silbernen Zeitalter* basierte auf einer (Diskurs-) Mode, mystisch-erotischer Liebesspiele, die das Verhältnis von Mann und Frau im Leben wie im Text prägten. Ihr Vorbild war die höfische Liebe. Sie erlebte im Rußland der Jahrhundertwende eine kulturelle Renaissance. Die Dreiecksbeziehungen der Symbolisten zeigen, daß in dieser Liebesökonomie einerseits das Objekt des Begehrens als stilisierte *frouwe* oder *femme fatale* unzugänglich gemacht und andererseits das Begehren endlos aufgeschoben wurde. Gleichzeitig wurde jene Geschlechtsambivalenz erzeugt, die dem Troubadurkult als Ausdrucksform der höfischen Liebe verpflichtet ist: "Die vom Troubadur durch Minne verehrte Dame nimmt (projektiv) jünglinghafte Züge an, wogegen der Minnediener leicht feminine Merkmale erhält."¹⁹

¹⁹ Aage A. Hansen-Löve, 1992, op. cit., S. 223.

Wie Slavoj Žižek gezeigt hat, kann man Logik und libidinöse Ökonomie der höfischen Liebe mit der "Heraufkunft des Masochismus, des masochistischen Paares gegen Ende des vorigen Jahrhunderts" erklären.²⁰ Žižek argumentiert mit Lacan, daß die *frouwe* in der höfischen Liebe nicht als sublimes Objekt verstanden werden kann. Sie ist zwar abstraktes Ideal, hat aber keinen realen Hintergrund und dient nicht der spirituellen Läuterung. Ihr Wesen ist es kühl, distanziert und inhuman zu sein. Dabei gestaltet sich das Verhältnis des Ritters zur *frouwe* als Diener-Herrin-Verhältnis, wobei die *frouwe* das unmenschliche Gegenüber, das Andere repräsentiert. Als abstraktes Ideal kann die *frouwe* den Wünschen des Mannes aber nicht entsprechen, denn sie ist eine "Art Automat, eine Maschine, die willkürlich sinnlose Befehle ausspuckt." Dieses Zusammenfallen von absoluter, unergründlicher Andersheit und bloßer Maschine, verleiht der *frouwe* ihren unheimlichen, monströsen Charakter: die *frouwe* ist der Andere, mit dem keine Beziehung möglich ist. Die Verkörperung der *frouwe* als männliches Ideal, dem alle Vaterfunktionen übertragen sind, ist daher ein sekundäres Phänomen, sie folgt der primären Projektion der *frouwe* als Spiegel, in den das Subjekt sein narzißtisches Ideal projiziert.

Ein weiteres Charakteristikum der höfischen Liebe ist, daß sie "durch und durch eine Sache der Courtoisie und Etikette ist, und überhaupt nichts mit einer bestimmten elementaren Leidenschaft zu tun hat", denn "wir haben es mit einer streng kodifizierten Form zu tun, mit einem Gesellschaftsspiel des "Als ob", wenn wir vorgeben, unser Liebling sei die unerreichbare *frouwe*".²¹ Dieses Gesellschaftsspiel des "Als ob" war signifikant für das symbolistische *žiznetvorčestvo*. Wie Žižek weiter mit Gilles Deleuze zeigt, kann die höfische Liebe damit in Bezug auf den Masochismus als einer spezifischen Form der Per-

20 Slavoj Žižek "Minne und Masochismus Vom höfischen Liebesspiel zur todlichen Inszenierung", in: *Lettre International*, Heft 25, II Vj /94, S 76-79, S 76

version diskutiert werden, die in den literarischen Werken und in der Lebenspraxis Sacher-Masochs artikuliert wurde.²² Der Masochismus enthält jene Merkmale, die auch das *žiznetvorcestvo* charakterisieren: die Theatralisierung bzw. Fetischisierung der Realität; das heißt, Realität wird gespielt, Fiktionen werden zum Bestandteil der Alltagsrealität und umgekehrt. Und genau wie der masochistische Held unterwirft sich der symbolistische Held bzw. der Held des *žiznetvorcestvo* einem idealisierten Weibs-Bild, das ihm in mystischer Schau Zugang zum Übersinnlichen, dem *anderen Leben (mir inoj)* gewährt. Dabei scheint es, "er (gemeint ist der masochistische Mann, D.R.) werde von der autoritären Frau erzogen und geformt, in Wahrheit aber ist sie es, die von ihm geformt und travestiert wird, und er ist es, der ihr die harten Worte eingibt, die sie an ihn richtet."²³ Analog dazu wurde die Liebe im *žiznetvorcestvo* entsexualisiert und der Diskurs über sie sexualisiert: "Die Lust selber wird verneint, indem der Masochist sie so lange hinauszögert, bis er genau im Augenblick der Lustempfindung ihre Wirklichkeit verneinen kann, um dem >neuen Menschen ohne Geschlechtsliebe< gleich zu werden."²⁴ Damit wird auch das Objekt des Begehrens, die *frouwe*, unzugänglich, da es nur auf mäandrischem Wege, nur über Hindernisse erreichbar ist. Das Objekt der Erwartung wird zum Fetisch und das Begehren nach ihm permanent aufgeschoben: "Der Masochist erlebt das >Warten im Reinzustand< [...], ebenso wie der Diabolist einem >leeren Adventismus< verfallen ist, einer Verzögerung, Aufschiebung, Spannung, die vom

21 Ebd S 76.

22 Gilles Deleuze "Sacher-Masoch und der Masochismus", in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt/Main 1980, S. 162-281, S 177

23 Ebd S 178.

24 Ebd. S 187.

25 Aage A. Hansen-Love, 1992, op.cit., S. 267

Phantasma ausgeht."²⁵ Durch den endlosen Aufschub, das Warten und die Verzögerung bilden die zahlreichen und komplizierten Dreiecksverhältnisse der Symbolisten - sei es die zwischen Andrej Belyj, Nina Petrovskaja und Valerij Brjusov, oder zwischen Andrej Belyj, Ljubov' Dmitrievna und Aleksandr Blok, oder zwischen Zinaida Hippus, Dmitrij Filosofov und Dmitrij Merežkovskij – ein Netz von Umwegen, Annäherungen und Beinah-Verfehlungen, deren Liebesobjekt nur als abwesender Bezugspartner erreichbar ist.

Neben der Geschlechtsambivalenz ist also das auffälligste Merkmal des Geschlechtsverhältnisses, das die symbolistische ménage-à-trois strukturiert, die Umleitung bzw. der endlose Aufschub des Begehrens über ein künstlich aufgebautes Hindernis, das den direkten Weg zum eigentlichen Liebesobjekt verzögert. Dabei kommt es zu einem ständigen Rollentausch bzw. doppelt verteilten Rollen, indem die beteiligten Personen damit spielen, wessen Stelle sie einnehmen, die des Liebenden, des Geliebten oder des Nebenbuhlers. Dies führte dazu, daß jeder Beteiligte innerhalb einer symbolistischen ménage-à-trois den Platz des anderen einnehmen und damit sowohl "Mann" als auch "Frau" sein konnte. Jede Szene konnte praktisch auf mehreren Ebenen zugleich gespielt werden. Die Symbolisten erzeugten damit für sich die Illusion, daß es ein reales Liebesobjekt gäbe, das ihrem aus der symbolistischen Theorie entsprungenen idealisierten Bild entspräche. Das, was die Symbolisten mit dem Wort "Liebe" einforderten, war aber eine unmögliche Liebe, denn sie konnte nur auf jener Metaebene funktionieren, die das Leben als etwas Theatralisches gestaltete. Da sie einem fingierten Schauspiel unterlag, war es eine Liebe, die niemals vollzogen werden konnte:

Ot každygo, vstupavšego v orden (a simbolizm v izvestnom smysle byl ordenom), trebaloš liš neprestannoje gorenje, dvizenie - bezrazlično, vo imja čego Vse puti byli otkryty s odnoj liš objazannost'ju - idti kak možno bystrej i kak možno dal'se. Éto byl ego edinstvennyj dogmat Možno bylo proslavljat' i Boga, i D'javola, i čto ugodno Razrešalos' byt'

25 Aage Hansen-Love, 1992, op.cit., S 267

oderžimym čem ugodno trebovalas' liš' *polnota oderživosti* Otsjuda lichoradocnaja pogonja za émocijami, opjat'-taki bezrazlično, za kakimi Vse "pereživanija" počitalis' blagom, liš' by ich bylo mnogo i oni byli sil'ny. Kačestvo ich rešitel'no vytesnjalos' količestvom. V svoju očered' otsjuda vytekalo bezrazličnoe otnošenje k ich posledovatel'nosti, k ich celesoobraznosti (celesoobraznosti i ne sprašivalos')²⁶

Von jedem, der in diesen Orden eintrat - und der Symbolismus war gewissermaßen ein Orden -, forderte man ununterbrochenes Brennen, Bewegung - egal wofür. Alle Wege waren offen, man mußte nur eine Bedingung befolgen - so schnell wie möglich und so weit wie möglich zu gehen. Das war das einzige Dogma. Man konnte Gott verherrlichen oder den Teufel oder was auch immer. Man hatte sich dazu entschlossen, besessen zu sein, egal wovon: man mußte nur *vollkommen besessen* sein. Daher rührte die fieberhafte Jagd nach Emotionen, egal nach welchen. Alle Erlebnisse sah man als Nutzen, Hauptsache es waren viele und sie waren stark. Ihre Qualität zog man entschlossen aus ihrer Quantität. Daher ruht auch die gleichgültige Beziehung zu ihren Folgen, ihrer Zweckmäßigkeit (nach der Zweckmäßigkeit wurde auch nicht gefragt).

Entsprechend diesem Schauspiel inszenierten die Symbolisten in der Maskerade ihrer eigenen Geschlechtsidentität eine Art "Tragikomödie der Heterosexualität": sie zeigten die Verfehlung von Mann und Frau, ihre Nicht-Begegnung.²⁷

Wie Judith Butler in ihrer Analyse von Lacans und Rivières Definition der Maskerade dargelegt hat, kann die Maskerade sowohl "als performative Hervorbringung einer sexuellen Ontologie verstanden werden, d.h. als reine Erscheinung, die sich selbst überzeugend als Sein darstellt, als auch als Verleugnung eines weiblichen Begehrens gelesen werden, die eine vorgängige ontologische Weiblichkeit voraussetzt, die durch die phallische Ökonomie regelmäßig nicht repräsentiert wird."²⁸ Übertragen auf die symbolistische *ménage-à-trois* bedeutet die permanente Inszenierung einer angeblich ge-

26 Vladislav Chodasevič. [1927] 1991, op.cit., S. 340f.

27 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, daß gerade Puccinis Oper "Madame Butterfly" im Rußland der Jahrhundertwende sehr populär war (sie wurde zum ersten Mal am 25. Januar 1911 im Bol'soj Teatr unter der Leitung von Zimin aufgeführt). Darauf verweist Nina Petrovskaja in ihren *Memoiren*, in: *Literaturnoe Nasledstvo Valerij Brjusov*, Bd. 85, Moskau 1976, S. 783.

28 Vgl. Judith Butlers Kapitel "Lacan, Rivière und die Strategien der Maskerade", in: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 1991, S. 75-93, S. 79f.

wünschten heterosexuellen Beziehung - zwei Männer kämpfen um eine Frau - im Grunde nichts anderes als die Theatralisierung einer heterosexuellen Matrix, die man im Grunde ablehnt, sie aber letztendlich nicht überwindet aus Angst vor der eigenen männlichen oder weiblichen Homosexualität bzw. aus dem Antrieb heraus, den Mangel im anderen zu maskieren. Da sich nach Lacan die Beziehung zwischen den Geschlechtern um ein Sein und ein Haben zentriert (den Phallus haben = Mann bzw. der Phallus sein = Frau), kommt es darin zwangsläufig zur Maskerade, die die Grenze zwischen Sein und Schein verschiebt.²⁹ Analog dazu strukturiert sich die symbolistische ménage-à-trois. Denn da die "Frau" das maskiert, was sie eigentlich nicht ist und der "Mann" das maskiert, was er eigentlich nicht hat, kann es nur zu komischen Verfehlungen kommen, die das Geschlechtsverhältnis letztendlich zum Scheitern verurteilen. Dies verweist auf jenes Paradoxon der höfischen Liebe, das Lacan als "durch und durch raffinierte Weise" charakterisiert, der Abwesenheit des Geschlechtsverhältnisses zu supplieren, in dem fingiert wird, daß wir es sind, die hier ein Hindernis aufrichten."³⁰ Es geht jedoch nicht darum, den Wert des Objekts durch ein zusätzlich eingebautes Hindernis zu erhöhen, sondern darum, die Illusion zu erzeugen, daß das Objekt ohne es erreichbar wäre. Was dadurch verschleiert wird, so Žižek, ist die Tatsache "der inneren Unmöglichkeit, zum Objekt zu gelangen, denn die Stelle der *frouwe* ist ursprünglich leer. Sie fungiert als narzißtische Projektionsfläche des Subjektes, als eine Art >schwarzes Loch<, um das herum sich das Begehren des Mannes strukturiert, sein Wunsch sich organisiert. Der Raum des Begehrens ist gekrümmt, nur indirekt ist das Objekt, die *frouwe* zu erreichen, nur auf gewundenem mäandrischen Wege. Sobald wir direkt darauf zugehen, verfehlen wir unser Ziel. Das ist es, was Lacan meint, wenn er im Kontext der höfischen Liebe auf die >Bedeutung< zu sprechen

29 Jacques Lacan "Die Bedeutung des Phallus", in *Schriften II*, Freiburg/Brg 1975, S 130

30 Ders *Encore. Das Seminar (Buch XX)*, Weinheim 1986, S 20

kommt, die wir der Absolvierung des Umweges in der psychischen Ökonomie beilegen müssen"³¹. Übertragen auf die Dreiecksbeziehungen der Symbolisten entspricht die Absolvierung des Umweges jeweils dem "Dritten", der gebraucht wird, um das Symbolische bzw. den "Namen des Vaters" zu realisieren. Nur noch in der Schrift, im Text, konnten die Symbolisten gemäß Solov'evs Vorstellung der *All-Einheit* eins mit dem Anderen sein, was natürlich in letzter Konsequenz bedeutete, eins mit sich selbst zu sein.

Nachdem die Ökonomie der höfischen Liebe als theoretische Grundlage zum Verständnis des symbolistischen *žiznetvorčestvo* erklärt wurde, wird jetzt am Beispiel der Dreiecksbeziehung von Nina Petrovskaja, Andrej Belyj und Valerij Brjusov ihre konkrete Inszenierung veranschaulicht. Zunächst werden die biographischen Hintergründe dieser verstrickten ménage-à-trois geschildert, um dann im folgenden Abschnitt ihre Literarisierung in Brjusovs Roman *Der feurige Engel* zu besprechen.

Die Beziehung zwischen Belyj und Brjusov begann ungefähr 1902. Brjusov schreibt in sein Tagebuch: "Vsech étich mel'kich interesnee, konečno, A. Blok, kotorogo ja lično ne znaju, a ešče interesnee vovse ne mel'kij, a očen' krupnyj B.N. Bugaev - interesnejšij čelovek v Rossij." ("Interessanter als alle die Kleinen ist natürlich Aleksandr Blok, den ich persönlich nicht kenne, aber noch interessanter ist der keineswegs kleine, sondern im Gegenteil sehr große B.N. Bugaev, der interessanteste Mann Rußlands").³² Boris Bugaev, der sich bald das Pseudonym Andrej Belyj (Andreas der Weiße) zulegte, war Brjusovs Schüler.³³ In seiner autobiographischen Schrift *Načalo veka (Der Beginn des*

31 Slavoj Žižek, 1994, op.cit. S. 78

32 Zit. nach Konstantin Močul'skij. *Valerij Brjusov*, Paris 1962, S. 134.

33 Vgl. den einführenden Artikel von S.S. Grečiškin und A.V. Lavrov zum Briefwechsel Brjusov Belyj, der von 1902-1912 andauerte, in: *Literaturnoe nasledstvo (Das literarische Erbe) Valerij Brjusov*, Bd 85, Moskva 1976, S. 327-348. Das Pseudonym Andrej Belyj (dt. Andreas der Weiße) betont die Farbe Weiß als Symbolfarbe der Anima-Sophia. "Das Weiße symbolisiert den "Immaculata"-Typus ebenso wie das Prophetisch-Mantische der Himmelsgestalt, ihr "Weissagen", dagegen

Jahrhunderts) schreibt Belyj über sein Verhältnis zu Brjusov: "Ja objazan emu vsej kar'eroj svoej" ("Ich habe ihm meine ganze Karriere zu verdanken").³⁴ Jeden Brief an ihn unterschrieb er mit "gluboko ljubjaščij vas Boris Bugaev" ("ihr sie tief liebender Boris Bugaev").³⁵ 1903 gründete Belyj den Kreis der *Argonauten*, der sich aus jungen Moskauer Dichtern, Philosophen und Künstlern rekrutierte. Sie standen unter dem Einfluß der Solov'evschen Religionsphilosophie und Friedrich Nietzsches philosophisch-poetischen Werken und strebten danach, dem Leben durch eine apokalyptische Weltanschauung einen neuen geistigen Sinn zu geben: "Das Pathos des *Argonautismus* bestand im wesentlichen in der Begeisterung an der Musik, im Blick und einer wilden, impulsiven Wiedergabe der emotionalen Befindlichkeit - des harmonischen Vorfühls künftiger Ereignisse."³⁶ An diesem Kreis nahm auch Nina Petrovskaja teil, "Objekt der "theurgischen" Bemühungen Belyjs [...] die Frau des Verlegers von Grif: <[...] vollends gespalten, krank, gepeinigt von einem unglücklichen Leben, ausgeprägt psychopathisch, jederzeit bereit, sich Worten, die in ihrer Nähe fielen, schier bis zum Wahnsinn auszuliefern.>"³⁷ Belyjs Liebesexperi-

symbolisiert das "Rote" die tellurisch-erotische Kehrseite des Weiblichen, das Vitale, Blutvolle - Liebe und Tod in einem. In der erotisch-mystischen Symbolik begegnet die Dualität von Weiß und Rot als Lilie und Rose - beides zentrale Motive der Marien-Minne des katholischen Mittelalters, die über die hermetisch masonische Vermittlung und die Ästhetisierung in der Romantik auch in Rußland eingedrungen war." Vgl. Aage A. Hansen-Love, 1997, op cit., S. 276/277. Mit der Farbe weiß als Farbe des Lichtes und der Reinheit betont Belyj seine sexuelle Unschuld. Der Titel des Romans *Ognennyj angel* verweist einerseits auf Belyjs "transsexuelles Wesen", andererseits verweist "ognennyj" auf das deutsche Wort Enge. Angst. Es ist anzunehmen, daß Brjusov, der gut deutsch sprach, sich bewußt dieses Wortes bediente, um auf Belyjs Gynakophobie hinzuweisen.

34 Andrej Belyj *Načalo veka (Der Beginn des Jahrhunderts)* [Moskva-Leningrad 1933] Moskva 1989, S. 159

35 "Perepiska s Andreem Belym" (Briefwechsel mit Andrej Belyj), in: *Literaturnoe nasledstvo (Das literarische Erbe)*, Bd 85, Moskva 1976, S. 349-427, S. 384

36 "Upoenie muzykoj, vzor i stichijnaja, impul'sivnaja perodača emocional'naja sostojanija - garmoničeskogo proščuvstvija grjaduščich sveršenij - v čtom po suščestvu, i zaključalsja ves' pafos 'argonavtuzma'" Zit nach S. S. Greciškin und Lavrov, 1976, op cit., S. 328f

37 Alexander Etkind *Eros des Unmöglichen Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*, Leipzig, 1996, S. 60

ment mit Nina Petrovskaja zeigt, auf welche Weise der Schriftsteller seine Maxime des *žiznetvorčestvo* in die Tat umsetzen wollte. Seine beginnende Freundschaft mit dieser Frau verwandelte er in ein Mysterium; darin nahm er selbst die Rolle des "Himmelsbräutigams" ein, während er Nina Petrovskaja die Rolle "der Auserwählten Gottes" zuschrieb. Dieses "himmlische" Verhältnis entwickelte jedoch bald "irdische" Züge, was Belyj als Sündenfall und Scheitern seiner argonautischen Ideale auffaßte: Aus der *heiligen Liebe* hatte sich eine ganz profane, sexuelle Beziehung entwickelt. Belyj zog sich zurück und Nina Petrovskaja, enttäuscht von dieser Reaktion, näherte sich Brjusov an, der wiederum seine hypnotischen Experimente an ihr ausprobiert. Es entstand eine Dreiecksbeziehung, die ungefähr ein Jahr dauerte: Im Frühjahr 1905 versuchte Nina Petrovskaja während einer Vorlesung Belyjs auf Brjusov zu schießen, "doch die Browning versagt den Dienst..."³⁸ Wie im folgenden gezeigt wird, ging es hier nicht um die Frau, sondern um die "Haßliebe" zwischen Belyj und Brjusov. Die Frau fungierte lediglich als Medium.³⁹

Nach und nach verschlechterte sich das Verhältnis zwischen beiden Schriftstellern, zum einen dadurch, daß Brjusov die religionsphilosophischen Überzeugungen des jüngeren Symbolisten Andrej Belyj fremd blieben. Nach den Prinzipien des Materialismus und Atheismus erzogen⁴⁰, fand Brjusov keinen

38 Ebd

39 "In gewissen Phasen dieser oft sehr dramatischen Dreiecksbeziehungen hatte es den Anschein, als würde der Liebende (etwa A. Belyj) die Geliebte (Ljubov' Dmitrievna) primär als Medium seines Verhältnisses zum Dritten (A. Blok) benutzen. Ähnliches konnte für das Dreieck A. Belyj, V. Brjusov und Nina Petrovskaja gelten (oder Merežkovskij, Zinaida Gippius und Filosofov)." Vgl. Hansen-Love, 1992, op. cit., S. 223

40 "Ot skazok, ot vsjakoj "čertovščiny" menja userdno oberegali. Zato ob idejach Darvina i o prinzipach materializma ja uznač ranše, čem naučiljsja umnoženiju. Nečego govorit', čto o religii v našem dome i pominu ne bylo [...]. Posle detskich knižek nastal čerez biografij velikich ljudej... čti biografii prouzveli na menja sil'nejšee vpečätlenie: ja načal močtat', čto sam nepremenno sdelažus' "velikim"..." ("Marchen, von jeglicher Teufelei hat man mich gewissenhaft ferngehalten. Stattdessen wurden mir die Ideen von Darwin, die Prinzipien des Materialismus beigebracht, noch bevor ich das Einmaleins lernte. Die Religion existierte in unserem Hause überhaupt nicht [...]. Nach den Kinderbüchern las ich Biographien großer Leute. Diese Biographien hinterließen einen großen Eindruck in mir. Ich begann

Zugang zu mystischen Erlebnissen, wie sie sich in Andrej Belyjs *Zoloto v lazuri* (*Gold in Lazur*) und Aleksandr Bloks *Stichi o Prekrasnoj Dame* (*Verse von der Schönen Dame*) artikulierten: "Die jüngeren Symbolisten besangen die Erscheinung der *Ewigen Weiblichkeit*, sahen Blicke und hörten Laute, die er nicht sah und nicht hörte. Und er versteckte seinen Haß und seine Scham."⁴¹ Die konträren Ansichten zwischen beiden - Brjusov als Vertreter des *l'art pour l'art*, Belyj als Vertreter einer symbolistischen Religionskunst - führten bald zu offenen Auseinandersetzungen. Der Streit eskalierte in einem "geistigen Duell", was der Briefwechsel aus den Jahren 1904-1905, sowie die Widmungsgedichte und Karikaturen belegen.⁴² Ausschlaggebend dafür war auch die Tatsache, daß Brjusov zu dieser Zeit mit Hypnose experimentierte und die erworbenen Fähigkeiten in seiner Selbstinszenierung als Dämon innerhalb des symbolistischen Zirkels ausprobierte. Belyj schreibt darüber: "Brjusov stal dlja menja temnym, bezvestnym drugom-vragom" ("Brjusov wurde für mich zu einem dunklen, unbekanntem Freund-Feind")⁴³. Der Konflikt zwischen beiden erreichte seinen absoluten Höhepunkt, als Brjusov Belyj das Gedicht *Bal'deru Loki* schickte und das Papier in Form eines Pfeils faltete⁴⁴:

davon zu träumen, daß auch ich irgendwann "groß" werden würde", Valerij Brjusov: *Avtobiografija*, Moskva 1914, S.102-103, zit. nach *Russkie Pisatel'i Bibliografičeskij Slovar' v dvuch tomach*, hg. von P. Nikolajev et al., Moskva 1990, S. 119-123, S.119.

41 "Mladšie simbolisty vospeli javlenu *Večnoj ženstvennosti*, videli vzory i zvuki, kotoryj on ne videl i ne slyšal. I on skryl svoju nenavist' i styd." Vgl. Konstantin Močul'skij, 1962, op.cit., S. 134.

42 Die Tatsache, daß Belyj sehr enge Kontakte mit den Merežkovskijs führte, wurde von Brjusov nicht gutgeheßen. Bei einem Besuch in deren Haus begann er, die Merežkovskijs zu beschimpfen. Belyj schickte ihm daraufhin einen Brief, in dem er ihn als "rugatel'" charakterisiert. Danach forderte Brjusov Belyj in einem Brief vom 20. Februar 1905 zum Duell auf, weil er sich von Belyj "bewußt beleidigt" fühlte. In seinen Memoiren verweist Belyj darauf, daß es keinen wirklichen Grund zu einem Duell gegeben habe: "Očevidno, čto Brjusov iskusstvenno stroit duel'" ("Es ist offensichtlich, daß Brjusov das Duell künstlich konstruiert"), in: "Perepiska s Andreem Belym" ("Briefwechsel mit Andrej Belyj"), in: *Literaturnoe Nasledstvo*, 1976, op.cit., S. 383.

43 Zit. nach Grečiškin und Lavrov, 1976, op.cit., S. 336

44 Ebd. S. 336. Balder und Loki gehören der germanischen Götterwelt an. Balder ist der Licht- und Jugendgott, der Sohn des Odins und der Frigg, charakteristisch für ihn ist seine Rolle als passives Opfer. Loki ist ein chaotischer, vielgesichtiger Todesdämon, der die anderen Götter mit Spott und

Svetlyj Bal'der! Mne navstreču
 Ty, kak solnce, vznosiš lik.
 Čem lučam tvoim otveču?
 Opalennyj ja ponik
 Ja vzbegu k snegam na kruči
 Ty smeeš'sja s vysoty!
 Ja vзнесus' bagrjanoj tučej
 Kak zvezda, sijaješ' ty!
 Pripadu na tajnom lože
 K aloj laskovosti gub
 Ty metneš' strelu, - i čto zě!
 Ja, droža, szimaju trup
 No mne javlen Nertoj mudroj
 Prizrak buduščich vremen
 Na tebja, o zlatokudryj,
 Luk volšebnyj naveden

Lichter Balder Mir entgegen
 hältst du wie die Sonne, dein Gesicht
 Antworte ich Deinen Strahlen?
 Versengt neige ich mein Haupt.
 Ich renne zum Schnee auf den Hügel!
 Du lachst aus der Höhe!
 Ich jage der purpurnen Wolke nach
 Wie ein Stern strahlst du!
 Ich gerate in die geheime Loge
 zur purpurnen Zärtlichkeit der Lippen
 Du wirfst den Pfeil, und was wohl!
 Zitternd presse ich den Leichnam
 Aber mir erscheint der weise Nertoj
 Der Schatten künftiger Zeiten
 Auf dich, oh, Goldgelockter,
 ist der Zauberpfeil gerichtet

Am 14. Dezember folgte Belyjs Antwort: Das Gedicht "Starinnomu vragu v znak ljubvi i uvaženija" ("Einem alten Feind als Zeichen der Liebe und Hochachtung"):

Ja byl v uščel'e Demon gornyj
 Vzmachnul krylom - zatmilsja svet
 On mne grozil bor'boj upornoj.
 Ja znal v bor'be poščady net

Schmähungen überschüttet Lokus unsühnbares Verbrechen ist die Tötung Balders, eine Tat, die schon auf das bevorstehende Ende der Götter hinweist Nerthus ist ein Naturgott der Zweigeschlechtlichkeit mit ihm wird der Kult der heiligen Hochzeit verbunden

I dlan' vozdel. I oblak belyj
 V lazur' menja - v lazur' unes.
 Opjat' v éfirach vol'nyj, smelyj,
 Omytyj laskovost'ju ros!

Ty nešsja vvys' so mnoju rjadom,
 Podobnyj dikomu orlu
 No oprokinut tjažkim gradom,
 Ty pal, bessil'nyj, na skalu.

Ty pyl'ju vstal, no pyl', no kopot'
 Spalit ogon', rasseet grom
 Net, ne vzletiš': bescel'no chlopat'
 Svoim rastrepannym krylom

Moja bronja gorit požarom
 Kop'e mne - moln'ja. Solnce - ščit
 Ne približajsja: v gneve jarom
 Tebja groza ispepelit

Ich war in der Schlucht Ein Bergdämon
 schlug mit seinem Flügel und versperrte die Sonne.
 Er drohte mir mit einem hartnäckigen Kampf
 Ich wußte in diesem Kampf gibt es keine Gnade

Und ich hob die Hände empor Und die weiße Wolke
 trug mich ins Lasurblau fort
 Zurück im Ather frei, mutig
 Von Zärtlichkeit umhüllt bin ich gewachsen!

Du bist mit mir in die Höhe geflogen,
 ähnlich einem wilden Adler
 Aber von einem schweren Hagel niedergedrückt,
 bist du, kraftlos, auf den Felsen gefallen
 Voll Staub bist du aufgestanden, aber Staub, Ruß
 versengen das Feuer, saen Zorn
 Nein, du fliegst nicht in die Höhe ziellos
 schlägst du mit deinem zerrissenen Flügel

Mein Panzer brennt vor Feuer
 Der Speer ist mir Blitz Die Sonne - ein Schild
 Komme nicht näher im rasenden Zorn
 legt dich der Donner in Schutt und Asche

(Interlinearübersetzung von mir, D R)

Brjusovs inszenierter Zweikampf enthält Züge dessen, was Kosofsky Sedgwick an anderer Stelle als *paranoid Gothic* bezeichnet. Damit verbindet sie ein postromantisches Phänomen, das für die "weitverbreitete, endemische männliche Angst vor Homosexualität"⁴⁵ steht. Sie versteht unter diesem Phänomen "Romane der Romantik, in denen ein Held in einer engen, gewöhnlich mörderischen Beziehung zu einer anderen männlichen Figur steht, die in mancherlei Hinsicht sein "Double", sein "Doppelgänger" ist"⁴⁶. Kosofsky Sedgwick siedelt dieses Phänomen in der Zeit an, als sich "die moderne, vom Kapitalismus gezeichnete, ödipale Familie"⁴⁷ herauskristallisierte, in der das weibliche Element ausgestoßen wird. In ihrer Studie *Between Men* verweist sie darauf, daß männliche homosoziale Beziehungen die *gesamte* Kultur strukturieren, die nach Lévi-Strauss eine globale Tauschbeziehung darstellt. Diese stellt sich nicht zwischen einem Mann und einer Frau her, sondern zwischen zwei Gruppen von Männern, wobei die Frau dabei die Rolle eines Tauschobjekts einnimmt und nicht die eines Partners, zwischen denen der Tausch stattfindet.⁴⁸ Obwohl das symbolistische *žiznetvorčestvo* für sich die Schaffung von neuen Lebenszusammenhängen in Anspruch nahm, die auch das Verhältnis zwischen Mann und Frau neu definieren sollten, konstituierte sich der Symbolismus als literarische Schule über eine Gruppe von Männern, während der Großteil der Frauen weiterhin die traditionelle Rolle der Muse übernahmen, mit Ausnahme der problematischen Zinaida Gippius.⁴⁹ Brjusovs Begehren galt nicht der Person Nina Petrovskajas, sondern den mystischen Erfahrungen, die sie mit Belyj teilte:

45 Eve Kosofsky Sedgwick: "Das Tier in der Kammer: Henry James und das Schreiben homosexueller Angst", in: *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Hg Barbara Vinken, Frankfurt/Main 1992, S. 247-278, 252.

46 Ebd. S. 275.

47 Ebd. S. 252.

48 Eve Kosofsky Sedgwick: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985, S. 83-96.

49 Siehe Kapitel I dieser Dissertation.

[Brjusov] odno vremja postavivšego sebje devizom menja "SRAŽAT"; etot sport dlilsja v epochu 1904-1906 godov, i odnako est' ukazanija ego o strannom fakte, čto on sčital sebja pobeždennym mnoju "MIFIZACIJA" 1905 godov ego romane "OGNENNYJ ANGEL", gde on menja "UDOSTOIL" roli grafa Genricha

[Brjusov] hatte es sich einmal zur Devise gemacht, mir eine "Niederlage beizubringen", diesen Spott betrieb er von 1905-1906, und doch gibt es ein Faktum, daß er sich von mir als besiegt betrachtete seine "Mythisierung" unserer Beziehung in der Zeit von 1904 bis 1905 in seinem Roman *Der feurige Engel*, wo er mich der Rolle des Grafen Heinrich für würdig erachtete⁵⁰

Nina Petrovskaja, die als Vermittlerin den Konflikt zwischen Brjusov und Belyj mit ausgetragen hatte, charakterisierte das Verhältnis als „Mythos einer provinziellen Legende über ein dämonisches Thema, das von Belyj erfunden wurde“⁵¹. In ihren *Erinnerungen* wird deutlich, daß Brjusov das gemeinsame Leben als Inspirationsquelle für seinen Roman betrachtete:

[...] grudy istoričeskich issledovanij i materialov perekovyvalis' v plastičeski-prekrasnuju plamennuju fabulu Iz etich grud listov, gde každyja krochotnaja zametka strogo sootvetstvovala istoričeskoj pravde, vstavali obrazi grafa Genricha, Ruprechta i Renaty **Emu byli nužny podlinnye zemnye podobija etich obrazov** (Hervorhebung von mir, D.R.) [] I ja nužna byla Brjusova dlja sozdanija ne fal'sivogo, ne vymyšlennogo v kabine, a podlinnogo počti obraza Renaty iz "Ognennogo angela" Potomu ljubopytstvo ego, vnačale ljubopytstvo počti čto naučnoe, vozrastalo s každydym dnev []⁵²

[...]die Massen an historischen Forschungen und Materialien verwandelte Brjusov in eine plastisch-wunderschöne feurige Fabel Aus dieser Menge von Blättern, wo jede kleinste Anmerkung der historischen Wahrheit entsprach, entstanden die Bilder des Grafen Heinrich, Ruprechts und Renatas **Brjusov brauchte dazu authentische, irdische Ebenbilder** (Hervorhebung von mir, D.R.) [] Brjusov brauchte mich für die Schaffung

50 Andrej Belyj (*Počemu ja stal simbolistom i nikogda perestal im byt' vo vsech fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija* (Warum ich ein Symbolist bin und warum ich nie aufgehört habe, einer zu sein), [handschriftliches Original von 1928], Ardis, Ann Arbor, Michigan 1982, S 23/24 Deutsche Übersetzung *Ich, ein Symbolist*, München 1987, S 42

51 "Iz vospominanij" ("Aus den Erinnerungen"), in *Literaturnoe nasledstvo* (Das literarische Erbe), Valerij Brjusov, Moskva 1976, S 789 Nina Petrovskaja versuchte 1924 in Berlin vergeblich, diesen Text in den Verlagen *Petropolis*, *Beseda* und *Russkaj Sovremennik* zu publizieren Nach ihrem Tod blieb der Text in den Händen ihrer Berliner Freundin Gallop-Rempel, die ihn 1934 dem Staatlichen Literaturarchiv der UdSSR (CGALI) übergab Dort liegt er als Autograph - allerdings nur in Fragmenten - vor Für die Untersuchung des Geschlechtsverhältnisses innerhalb des symbolistischen Zirkels ist er von besonderer Bedeutung, denn er stellt als weibliche Gegenstimme die Beziehungen zwischen den einzelnen Mitgliedern des symbolistischen Zirkels auf eindrucksvolle Weise dar

52 Ebd S 791.

seines, nicht im Arbeitszimmer ausgedachten, sondern nahezu authentischen Bildes der Renata aus dem *Feurigen Engel*. Deshalb wuchs seine Neugier, die am Anfang wissenschaftlich war, mit jedem Tag [.]

Wie Chodasevič gezeigt hat, interessierte sich Brjusov vor allem für die Hysterie Nina Petrovskajas.⁵³ Aus der "dekadenten Hysterikerin" macht er im Text eine vom Teufel besessene "Hexe", die an den Folgen der Inquisition stirbt:

Brjusov v tu poru zanimaljsja okkultizmom, spiritizmom, černoju magiej,- ne veruja, verojatno, vo vse što po suščestvu, no veruja v samye zanjatija kak v žest, vyrazajuščij opredelennoe duševnoe dviženie. Dumaju, što i Nina odnosilas' k etomu točno tak že. Vrijad li verila ona, što ee magičeskie opyty pod rukovodstvom Brjusova v samom dele vernut ej ljubov' grafa Genricha. No ona pereživala što kak podlinnyj sojuz s d'javolom. Ona chotela verit' v svoe vedovstvo. Ona byla isteričkoj, i što, byt' možet, osobenno privlekalo Brjusova: iz novejšich naučnych istočnikov (on uvažal vsegda nauku) on ved' znal, što v "velikij vek vedovstva" ved'mami počitalis' i sami sebja počitali - isterički. Esli ved'my XVI stoletija "v svete nauki" okazalis' isteričkami, to v XX veke Brjusovu stoilo popytat'sja prevratit' isteričku v ved'mu.⁵⁴

Zu dieser Zeit beschäftigte sich Brjusov mit Okkultismus, Spiritismus und schwarzer Magie, wahrscheinlich glaubte er an das alles nicht wirklich. Aber er glaubte an diese Beschäftigungen als Geste, die eine ganz bestimmte seelische Bewegung ausdrückt. Ich denke, daß Nina genau die gleiche Einstellung dazu hatte. Sie glaubte wohl kaum daran, daß ihre magischen Erfahrungen unter Brjusovs Anleitung ihr tatsächlich die Liebe des Grafen Heinrich zuruckbringen würden. Aber sie erlebte sie als authentische Verbindung mit dem Teufel. Sie wollte an ihr Hexentum glauben. Sie war eine Hysterikerin und das zog Brjusov wohl besonders an: aus neuesten wissenschaftlichen Quellen (er verehrte die Wissenschaft immer), wußte er, daß im großen Jahrhundert der Hexerei man die Hexen als Hysterikerinnen betrachtete und sie sich selbst auch als Hysterikerinnen ansahen. Wenn die Hexen des 16. Jahrhunderts im Lichte der Wissenschaft als Hysterikerinnen galten, so schien es Brjusov für lohnenswert, im 20. Jahrhundert aus einer Hysterikerin eine Hexe zu machen.

53 Aus dem Entwurf zu den autobiographischen Kapiteln des Romans *Der Feurige Engel* geht hervor, daß Brjusov Nina Petrovskaja von allem Anfang als Hysterikerin einstufte: "Ponjal, što ee ljubov' - istenja, ne ko mne, ne k B.N. (Boris Nikolaevič, gemeint ist Belyj, D.R.), a voobšče." ("Ich begriff, daß ihre Liebe eine Hysterie ist, die weder mir noch B.N. gilt"). Zit. nach Grečiškin und Lavrov, "Biografičeskie istočniki romana Brjusova *Ognennyj angel* ("Die biographischen Grundlagen des Romans *Der Feurige Engel* von Brjusov"), in *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 1, Wien 1978, Teil I, S. 79-108; Bd. 2, Wien 1979, Teil II S. 73-96, 1978, S. 79.

54 Vgl. Chodasevič [1928] 1991, S. 345. Der Literaturkritiker spielt auf die wissenschaftlichen Veröffentlichungen von Charcot an, die in Rußland rezipiert wurden.

Eine Textpassage aus dem Roman *Der Feurige Engel* weist daraufhin, daß Brjusov Charcots Texte gekannt haben muß, zeigt sie doch deutliche Parallelen zu der Art, wie Charcot die Hysterikerinnen beschrieben hat:

Nikogda to togo dnja ne videl ja takich sodroganij i ne podozreval, što čelovečeskoe telo možet izgibatsja tak neverojatno! Na moich glazach ženščina to vytjagivalas' mučitel'no i protiv vsech zakonov prirody, tak što šeja ee i grud' ostavalis' tverdymi, kak derevo, i prjamimi kak trost', to vdrug tak sgibalas' vpered, što golova i podborodok sbližalis' s pal'cami nog, i žili na šee čudoviščno naprjagalis', to, naprotiv, ona udivitel'no otkidyvalas' nazad, i zatylok ee byl vyvoročen vnutr pleč, k spine, a bedra vysoko podnjaty⁵⁵

Nie bis zu jenem Tage hatte ich solche Zuckungen gesehen, und nie hatte ich vermutet, daß der menschliche Körper zu derartigen Verrenkungen fähig sei. Gegen alle Gesetze der Natur reckte sich die Frau vor meinen Augen so, daß ihr Hals und Brust fest wie Holz und gestreckt wie ein Stecken blieben, oder sie beugte sich dermaßen weit vor, daß das Kinn die Zehen berührte, während die Adern am Halse unnatürlich anschwellen, oder daß ihr Hinterkopf zwischen den Schulterblättern auf dem Rücken lag, während die Hüftknochen weit vorragten.

Während Nina Petrovskaja das Bild der mittelalterlichen Hexe verkörperte, stand Belyj wiederum Brjusovs Modell für die Figur des Grafen Heinrich und des Engels Madiel:

[...]on, brosovij plašč na menja, zastavljal neproizvol'no menja v mesjacach emu pozirovat', stavja voprosy iz svoego romana i zastavljaja na nich otvečat', ja že, ne znaja romana, ne ponimal, začem on, za mnoju - točno gonjajas', vysmatrivaet moju podnogotnuju i ekzamenuet voprosami o sueverii, o magii, o gipnotizme, kotoryj-že on praktikuet, kogda stali pečatat'sja glavy romana "Ognennyj angel", ja ponjal "stilistiku" ego voprosov ko mne" Avtor rasskaza - Brjusov Graf Gejnrich lučšaja čast' menja, svet, kotoryj bor'-etsja s mrakom, Renata soveršennaja kopija Niny Petrovskoj⁵⁶

[...] er zwang mich, nachdem er mir den Mantel übergeworfen hatte, ihm unfreiwillig monatelang Modell zu stehen, stellte mir Fragen aus seinem Roman und ich mußte sie beantworten. Ich, der ich den Roman nicht kannte, verstand nicht, warum er buchstäblich hinter mir herjagte, mein tiefstes Inneres ausspahte und es mit Fragen über Aberglauben, Magie, Hypnose, die eigentlich er praktizierte, untersuchte. Als erste Kapitel des *Feurigen Engels* gedruckt wurden, verstand ich die "Stilistik" seiner Fragen. Der Autor der Erzählung ist Brjusov, Graf Heinrich ist der beste Teil von mir, das Licht, das mit dem Dunkel kämpft, Renata ist die vollständige Kopie von Nina Petrovskaja.

55 "Ognennyj angel", in: *Slavische Propyläen*, Bd 88, [zuerst 1909], München 1971, S. 18ff.

56 Andrej Belyj. *Načalo Veka (Der Beginn des Jahrhunderts)*, [zuerst Moskva 1932] Moskva 1989, S. 284.

Aus diesem Zitat wird deutlich, das Brjusov Lebenssituationen mythisierte und ästhetisierte, ein Faktor, der ausschlaggebend wurde für den innersymbolistischen Konflikt und zur Krise des Symbolismus im Jahre 1910 führte. Die Besonderheiten dieses Konflikts lagen im wesentlichen darin begründet, daß Brjusov aus dem Symbolismus eine literarische Schule machen wollte und den herrschenden Konflikt zwischen jüngeren und älteren Symbolisten nicht öffentlich austrug, weil er nach außen hin die Einheit des Symbolismus wahren wollte. Aus diesem Grund wurde der Konflikt mit in die Literatur getragen.⁵⁷ In einer Reihe von Briefen aus den Jahren 1906-1908, die Brjusov an Nina Petrovskaja adressiert, wird dieses Dilemma sehr deutlich. Immer wieder beklagt er seine innere Leere und die Unfähigkeit, zu schreiben. Ein Brief vom 14. Juli 1906 offenbart Brjusovs Schaffenskrise:

[...] Pomnju, verno pomnju: ja perežival togda imenno to, što i teper' iznemoženie, besilie, nesposobnost' k tvorčestvu, želanie ubežat', skryt'sja, utait'sja što-by menja ne sostavili dumat', dejstvovat', a prežde vsego *čuvstvovat'* [...] I vdrug prišla - ty, kak što-to novoe, neozidannoe, nesbytočnoe, o čem mečtalos' davno i što vdrug osuščestvilos'. Prišla ljubov', o kotoroj ja tol'ko pisal v stichach, no kotoroj ne znal nikogda; prišla ženščina o kotorych ja tol'ko čital v knigach (v tvoem Pšibyševskom), no ne vidal nikogda. Ty mne často govorila, što tot god byl voskreseniem dlja tebjja, no on byl i dlja menja voskreseniem. U menja vdrug otkrylis' glaza, sdelalis' v sto raz bolee zorkimi; v rukach ja čuvstvovala novuju silu. Ja vdrug uvidal vokrug vnov' sokroviščja, kotorych moj prežnij vzor ne razliščal, [...] No ja ošibsja Rudnik moj byl vse že uže opustošen. Skoro očen' skoro podnjaj ja poslednjuju blestku, - i vot opjat' stoju v pustote, v razorennoj, opustošennoj šachte [...] Ja ne mogu bol'se žit' izžitymi verovanijami, temi idealami, čerez kotorye ja perešagnul. Ne mogu bol'se žit' "dekadentsvom" i "ničeanstvom" [...].⁵⁸

[...] Ich erinnere mich ganz genau, damals litt ich genauso, wie ich jetzt leide: an Erschöpfung, Kraftlosigkeit, an der Unfähigkeit zum künstlerischen Schaffen, dem Wunsch wegzurennen, mich zu verstecken, zu verbergen, damit man mich nicht zwingen konnte, zu denken, zu handeln, aber vor allem, zu *fühlen* [...] Und plötzlich bist du gekommen - du als etwas völlig Neues, Unerwartetes, Unerfüllbares, von dem man lange geträumt hatte und das sich plötzlich verwirklichte. Die Liebe ist gekommen, über die ich nur in Gedichten geschrieben habe, die ich aber niemals gekannt hatte; es kam eine Frau, über

57 Zara Minc: "Graf Genrich von Ottergejm i Moskovskij Rennessans" ("Graf Heinrich von *Star'i i vospominanija*, Moskva 1989, Hgg. Stanislav Lesnevskij und Aleksej Michajlov, S. Ofterdingen und die Moskauer Renaissance"), in: *Andrej Belyj. Problema tvorčestva*, Moskau 1990, 115-240

58 *Literaturnoe nasledstvo (Das literarische Erbe)*. Valerij Brjusov, Bd. 85, Moskau 1976, S. 791.

die ich bisher nur gelesen hatte (in Deinem Pšybyševskij), aber nie gesehen hatte. Du hast mir oft erzählt, daß dieses Jahr für dich eine Auferstehung war, aber auch für mich war es eine Auferstehung. Mir wurden plötzlich die Augen geöffnet, sie wurden hundertmal wachsamer, in den Händen spürte ich eine neue Kraft. Ich sah plötzlich ringsherum wieder Schätze, die mein früherer Blick nicht wahrnahm [.] Aber ich habe mich geirrt. Mein Bergwerk war dennoch bereits vollkommen leer. Bald, schon sehr bald erhob sich der letzte Funke, - und jetzt stehe ich erneut in der Leere, in dem verwüsteten Schacht [...] Ich kann nicht länger mit toten Überzeugungen leben, mit jenen Idealen, die ich schon überschritten habe. Ich kann nicht mehr in *Dekadenz* und *Nietzschetum* leben [...]

Brjusovs Roman *Der Feurige Engel* entspricht damit Belyjs Interpretation des literarischen Textes und stellt auf seine Weise ein "Fragment des kreativ gelebten Lebens" dar, das letztendlich gescheitert ist:

Dlja menja éto byl god buri, vodovorota. Nikogda ne perežival ja takich strastej, takich mučitel'stv, takich radostej. Bol'saja čast' pereživanij voploščena v stichach moej knigi "Stephanos". Koe-čto vošlo i v roman "Ognennyj Angel". Vremenami ja vpolne iskrenno gotov byl brosit' vse preznee moej žizni i perejiti na novye, načat' vsju žizn' snova. Literatura ja počti ne suščestvoval za étot god, esli razumet' literaturu v Verlenovskom smysle. Počti ne rabotal "Zemlja" napečatana s černovyka. Počti so vsemi porval snošenija, v tom čisle s Bal'montom i Merežkovskimi. Nigde ne pojavljalsja. Svjaz' ostavalas' tolko s Belym, no skoree svjaz' dvuch vragov. Ja ego vyzyval na duél', no delo ustroilos' on izvinihsja. Vesnu 1905 goda ja provel v Finljandii, na beregu Sajmy. S oseni načalos' kak by vyzdorovlenie. Ja vnov' obrel sebja."⁵⁹

Für mich war das ein stürmisches Jahr, voller Umbrüche. Niemals vorher habe ich eine solche Leidenschaft erlebt, solche Qualen, solche Freuden. Einen großen Teil meiner Leiden habe ich in den Gedichten meines Buches "Stephanos" verewigt. Etwas davon ging in den *Feurigen Engel*. Zeitweise war ich aufrichtig bereit, alle Brücken hinter mir abzubrechen und ein neues Leben zu beginnen. In der Literatur habe ich in diesem Jahr überhaupt nicht existiert, wenn man die Literatur im Sinne Verlaines versteht. Ich habe fast nicht gearbeitet. "Die Erde" ist vom Entwurf gedruckt worden. Mit fast allen habe ich gebrochen, unter anderem mit Bal'mont und Merežkovskij. Bin nirgendwohin gegangen. In Verbindung stand ich nur mit Belyj, aber das war eher eine Verbindung zweier Feinde. Ich habe ihn zum Duell aufgefordert, daraus wurde nichts. Er hat sich entschuldigt. Den Frühling habe ich in Finnland verbracht, am Ufer der Sajma. Seit Herbst fing so etwas wie Gesunden an. Ich hatte mich wieder gefangen.

Der Roman *Ognennyj angel (Der feurige Engel)* ist ein Schlüsseltext des russischen Symbolismus, denn er spiegelt jenen "authentischen Fall kollektiven Schaffens" wieder, der von Vladislav Chodasevič als paradigmatisch für das symbolistische *žiznetvorčestvo* beschrieben wurde. Das "kollektive Schaffen"

der Symbolisten resultierte in einer spezifischen Semantik des symbolistischen Zirkels, der sogenannten *zirkulären Semantik (kružkovaja semantika)*, die für die Frage nach der Semiotik des Verhaltens zwischen Mann und Frau eine ganz eigene Dynamik offenlegt. Gleichzeitig wird deutlich, auf welche Weise sich das Konzept dieser kunstreligiösen Existenz verselbständigte und wie es sich auf Autorschaft und Textproduktion auswirkte.

12. Text-à-trois:

Valerij Brjusovs Roman *Der Feurige Engel*

Als *Ognennyj angel (Der feurige Engel)* im Jahre 1908 erscheint, gerät der Roman ins Kreuzfeuer der zeitgenössischen Kritik.⁶⁰ Brjusovs Kritiker werfen ihm "Ideenimpotenz" vor, die sie auf das "Bankrott einer einsamen Seele" zurückführen.⁶¹ Die eigentliche Bedeutung des Romans liegt aber gerade in seiner Vervielfältigungsstruktur von Kunst und Leben, die sowohl die Spielregeln des symbolistischen *žiznetvorčestvo* als auch die Matrix der höfischen Liebe entblößt.⁶² In einem intertextuellen Spiel mythisiert und ästhetisiert

59 Übersetzt nach Močul'skij, 1962, S. 102.

60 *Ognennyj angel* wurde erstmals 1908 in Moskau veröffentlicht. Alle folgenden russischen Zitate entstammen dem Nachdruck der revidierten Ausgabe von Moskau 1909, in: *Slavische Propyläen*, Band 88, München 1971. Die deutschen Zitate entstammen der Ausgabe *Der Feurige Engel*, Köln 1990.

61 Vgl. Konstantin Močul'skij, 1962, S. 133. Močul'skij selbst führt den Tatbestand der polemischen und strengen Kritik der Zeitgenossen an dem Roman darauf zurück, daß er zu keinem Genre gehöre, das in der russischen Literatur gängig war. Für einen historischen Roman sei er zu phantastisch, für einen psychologischen zu unwahrheitsgemäß, keiner schätze das Bemühen des Autors, das Genre des westeuropäischen Abenteuerromans auf russischen Boden zu verpflanzen. Man kann Močul'skij zustimmen, wenn es darum geht, eine kulturelle Leerstelle innerhalb der russischen Literatur zu füllen. Allerdings handelt es sich nicht um das fehlende Genre des Abenteuerromans, sondern um die höfische Liebe und ihre Inszenierung innerhalb des symbolistischen Zirkels.

62 Diesem Aspekt ist bisher in der slavistischen Forschung keine Rechnung getragen worden. Greciškin und Lavrov verweisen auf den biographischen Hintergrund des Romans. Vgl. S.S. Greciškin und A.V. Lavrov, op.cit. Holthusen sieht das eigentliche Thema der historischen Romane Brjusovs in

Brjusov Bloks Kult der *Schönen Dame*, sowie Belyjs Konzeption, die "Eleusinischen Mysterien" unter den *Argonauten* zu etablieren.⁶³

Als Brjusov mit der Niederschrift seines Romans begann, hatte er als Wegbereiter und Führer des Symbolismus schon uneingeschränkten Ruhm gelangt, denn er konzentrierte alle seine Fähigkeiten auf die Schaffung dieser neuen literarischen Schule, deren Führung er sich von vornherein reservierte. In seinem Tagebuch schreibt er am 04. März 1893:

Talant, daže genij, čestno dadut tol'ko medlennyj uspech, esli dadut ego. Èto malo! Mne malo Nado vybrat' inoe. Najti putevodnuju zvezdu v tumane. I ja vižu ee. èto dekadentsvo Da! Čto ni govorit', ložno ni ono, smešno li, no ono idet vpered, razvivaetsja, i buduščee budet prinadležat' emu, osobenno kogda ono najdet dostojnogo voždja. A ètim voždem budu Ja! Da, Ja!"

Talent, sogar Genialität führen nur langsam zum Erfolg, wenn überhaupt Das ist wenig! Das ist mir zu wenig. Ich muß etwas anderes auswählen. Ich suche einen gewissen wegweisenden Stern im Nebel Und ich sehe ihn das ist die Dekadenz Ja! Was man auch über die Dekadenz sagt, wie verlogen sie auch ist, wie komisch sie ist, wird sie trotzdem weiterbestehen, sich entwickeln, die Zukunft wird ihr gehören, besonders wenn sie einen würdigen Führer findet Und dieser Führer werde ich sein! Ja, ich!⁶⁴

Als Reaktion auf jene Situation, die Brjusov in seiner selbstgeschaffenen Führungsposition destabilisierte, löste der Roman *Der Feurige Engel* eine dramatische Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben aus, die sich daran zeigt, daß der Tod der Heldin als Voraussetzung des Textes zum Tod der realen Frau führte. Der Roman erzählt die Geschichte der Dreiecksbeziehung zwischen

der Bedrohung der Gesellschaft von innen, d.h. dem Auftreten von mystischen und okkulten Sekten, dem Wirken der Magie, der Verblendung und Hysterie, dem Niederreißen moralischer und sexueller Schranken. Für ihn sind sämtliche Personen in ihren Reaktionen Angehörige der dekadenten Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts. Vgl. Johannes Holthusen: *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*, Göttingen 1957, S. 70. Flickinger greift zwar den masochistischen Aspekt auf, arbeitet ihn aber nicht aus. Brigitte Flickinger: *Valerij Brjusov. Dichtung als Magie. Kritische Analyse des 'Feurigen Engels'*, München 1976.

63 Die Eleusinischen Mysterien gehören zu einem alljährlichen religiösen Ritus, die im alten Griechenland zu Ehren der Göttin Demeter gefeiert wurden und von Tänzen und Theateraufführungen begleitet waren.

64 Valerij Brjusov *Dnevnik 1890-1910 (Tagebücher)*, Moskau 1927, zit. nach *Russkie pisateli*, op. cit., S. 120.

Brjusov, Belyj und Petrovskaja, die von 1904-1905 dauerte. Die Hexe Renata (Nina Petrovskaja) ist zwischen der "heiligen" Liebe zu Graf Heinrich bzw. dem Engel Madiel (Andrej Belyj) und der "irdischen" Liebe zu Ruprecht (Valerij Brjusov) hin- und hergerissen. Folgendes Schema zeigt die grundlegenden Parallelen des Sujets zu den realen Episoden in den Beziehungen zwischen Belyj, Brjusov und Petrovskaja. Es verdeutlicht die Brüche und Verschiebungen, die sich aus der Polarisierung von Kunst und Leben ergaben⁶⁵:

1. Andrej Belyj ist das Haupt der <i>Argonauten</i> , die ihn als ihren Propheten ansehen	1. Graf Heinrich ist das Mitglied einer geheimen mystischen Gesellschaft, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, den Weg zur Wahrheit und zum Licht zu finden.
2. Nina Petrovskaja, die als "Hohe Priesterin" stilisiert wird, beginnt mit Andrej Belyj eine mystische Beziehung, die auf den Grundlagen einer Bruder-Schwester-Gemeinschaft basieren sollte.	2. Graf Heinrich nähert sich Renata, die ihn – wie den Engel Madiel – in ehrfurchtsvoller Haltung anbetet, aber nicht nur himmlische, sondern auch irdische Liebe sucht.
3. Andrej Belyj sieht, daß seine mystischen Erwartungen in Bezug auf seine <i>Elysischen Mysterien</i> gescheitert sind. Seine <i>argonautische</i> Weltanschauung gerät ins Wanken.	3. Graf Heinrich mißachtet die Regeln der geheimen Gesellschaft, seine Erwartungen vom Leben beginnen sich zu ändern. Er flüchtet vor Renata
4. Nina Petrovskaja nähert sich Brjusov.	4. Renata, von bösen Geistern befallen, trifft Ruprecht und erzählt ihm die Geschichte ihres Lebens; Ruprecht verliebt sich in Renata, hilft ihr aber bei der Suche nach Graf Heinrich
5. Andrej Belyj beendet die Beziehung mit Nina Petrovskaja und flüchtet aus Moskau.	5. Renata findet Graf Heinrich, aber ist eifrig bemüht, sich vor ihr zu verstecken.

⁶⁵ Zit. und übersetzt nach Grečiškin und Lavrov, op.cit. S. 85.

6 Brjusov fordert Belyj nach einem langen "geistigen Duell" zum "richtigen Duell".	6. Ruprecht erscheint auf Renatas Forderung bei Graf Heinrich mit der festen Absicht, ihn zu beleidigen, um ihn damit zum Duell auffordern zu können
I. Bruch 7. Andrej Belyj schickt Brjusov einen erklärenden Brief. Brjusov akzeptiert die Entschuldigung.	7. Graf Heinrich macht einen Versuch zur Versöhnung, den Ruprecht ablehnt.
8. Brjusov betrachtet Belyjs Widmungsgedicht <i>Starinnomu vragu (Einem alten Feind)</i> als eine Niederlage im "geistigen Duell", Brjusov hat einen Traum, in dem er von Belyj im Duell besiegt wird.	8. Im Duell besiegt Graf Heinrich Ruprecht mit dem Degen.
9. Brjusov und Nina Petrovskaja führen eine Liebesbeziehung.	9. Renata pflegt Ruprecht nach dem Duell, sie lieben sich. Renata flchtet vor Ruprecht, tritt in ein Kloster ein und fällt in die Hände der Inquisition. II. Bruch Ruprecht versucht Renata zu retten, aber sie stirbt.
10. Belyj und Brjusovs freundschaftliche Beziehungen sind ab 1906 wiederhergestellt.	10. Ruprecht trifft nach dem Tod von Renata Graf Heinrich und versöhnt sich mit ihm.

Das Geschehen des Romans spielt in Köln 1534/35 zwischen zwei sich ablösenden Epochen vor dem Hintergrund des mittelalterlichen Aberglaubens, Okkultismus, dem Fanatismus der Inquisition und des Klerus einerseits und dem Humanismus und dem Streben nach exaktem Wissen andererseits. Der histo-

rische Rahmen, das deutsche Mittelalter in seinem Übergang zur Renaissance, dient Brjusov als ästhetisches Verfahren, im Roman selbst hat er keine weitere Funktion. Nach dem Tod Renatas schreibt der Landjunker Ruprecht seine Erlebnisse auf. Seine Erinnerung ist geprägt von der Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich und bildet die Nahtstelle zwischen der doppelt fiktiven Welt des Romans. Dem eigentlichen Erzählkern des Romans ist ein Doppelrahmen vorangeschickt, der seinen symmetrischen Aufbau bedingt und dadurch jene Polarisierung von Kunst und Leben erzeugt, die für das symbolistische *žiznetvorčestvo* charakteristisch ist: Durch die Einführung dieser beiden Rahmen wird die Illusion der Grenze zwischen Kunst und Leben ständig aufgebaut und wieder zerstört. Der äußere Rahmen, der die als Beichte ausgegebene Erzählung Ruprechts umgibt, besteht aus dem Vorwort des fiktiven Herausgebers und seinen kritischen Anmerkungen zur Edition:

Ognennyj Angel ili pravdivaja povest', v kotoroj rasskazyvaetsja o d'javole, ne raz javljavšemsja v obraza svetlogo ducha odnoj devuške i soblaznivšem ee na raznye grechovnye postupki, o bogoprotivnyh zanjatijach magiej, astrologiej, goetejej i nekromantiej, o sude nad odnoj devuške pod predsedatel'stvom ego prepodobija archiepiskopa Trirskogo, a takže o vstrečach i besedach s rycarem i triždy doktorom Agrippuju iz Nettesgejma i doktorom Faustom, napisannaja očevidecem (O. A. S. IX).⁶⁶

Der feurige Engel oder eine wahrhaftige Erzählung, in welcher berichtet wird vom Teufel, der mehr denn einmal einer Jungfrau in Gestalt eines lichten Geistes erschien und sie zu mannigfachen sundhaften Handlungen verleitete, von der gottwidrigen Beschäftigung mit der Magie, der Astrologie, der Kabbalistik und Nekromantie, von der Verurteilung jener Jungfrau unter dem Vorsitze seiner Eminenz des Erzbischofs von Trier, gleicherweise von den Begegnungen und Gesprächen mit dem Ritter und dreifachen Doktor Agrippa von Nettesheim und mit dem Doktor Faust, verfaßt von einem Augenzeugen

Dieser Kunstgriff relativiert und verfremdet den zweiten Rahmen, die *Vorrede des Erzählers, in welcher er von seinem Leben bis zu seiner Rückkehr in*

66 Mit Agrippa von Nettesheim spielt Brjusov auf Vjačeslav Ivanov an, der in Nettesheims Schriften auf die Prophezeiung gestoßen ist, daß im Jahre 1900 ein großer historischer Umschwung stattfinden und eine neue Epoche beginnen würde. Diese Epoche werde, wie alle vorangegangenen 490 Jahre dauern und einem der sieben kosmischen Dämonen unterstehen. Vgl. Vjačeslav Ivanov: "Iz oblasti sovremennyh nastroenij" (Aus dem Gebiet zeitgenössischer Stimmungen), in: *Vesy* 1905, 6, S. 35f.

deutsche Lande berichtet (Amico lectori. Predislovie avtora, gde rasskazyvaetsja ego žizn' do vozvraščenija v nemeckie zemli):

Menja privlekaet takže možnost' - otkryt', na étič stranicach, svoe serdce, slovno v nemoj izpovedi, pred nevedomym mne sluchom, tak kak bol'se ne k komu mne obratit' svoi pečal'nye priznanija, i trudno molčat' čeloveku, ispytavšemu sliškom mnogo (S. 5).

Mich lockt nicht minder die Möglichkeit, auf diesen Seiten wie in einer stummen Beichte vor mir unbekanntem Zuhörer mein Herz zu enthüllen, denn ich weiß keinen, an den ich meine traurigen Bekenntnisse berichten konnte, und schwer fällt es jenem zu schweigen, der zuviel erleiden mußte (S. 11).

Fanatische Hexenprozesse charakterisieren die Zeit, in der die Geschichte von Renata, Graf Heinrich und Ruprecht spielt. Die Folgen des im Jahre 1486 erschienenen *Hexenhammers* der Dominikanermönche Jakob Sprenger und Heinrich Institoris stempelten Zauberei als spezifisch weibliche Form der Häresie und machte aus Frauen als "Trägerinnen von Geheimwissen, Agentinnen des Bösen, vom Satan zur Zerstörung der göttlichen Weltordnung gesandt."⁶⁷ Die hieraus entstandene Dämonenlehre mit ihren Elementen Teufelspakt, Hexensabbat, Geschlechtsverkehr sind spezifische Erfindungen des Mittelalters. Brjusov literarisiert den misogynen Diskurs dieser Epoche, der das wachsende Mißverhältnis zwischen Mensch und Natur widerspiegelt und eine Diffamierung des weiblichen Geschlechts mit sich brachte. Die tief verwurzelte Sexualangst des Klerus und die damit verbundenen Intrigen über sexuelle Ausschweifungen offenbaren ein Ritual, das durch den Frage- und Antwortkatalog des *Hexenhammers* bestimmt ist und den Prozeß der Inquisition charakterisiert:

⁶⁷ Heidemann Bennent *Galanterie und Verachtung*, Frankfurt/Main 1985, S. 34 Bennent weist daraufhin, daß die Genese des Privatbereichs und des dazugehörigen Ideals der guten Hausfrau und Mutter an eine der bluttriestigsten Massenvernichtungskampagnen innerhalb der abendländischen Geschichte gekoppelt war. Die daraus resultierenden Hexenprozesse zeigten auch, daß die Durchsetzung dieser neuen Sozialverhältnisse nicht ohne massive Widerstände und Opfer von statten ging.

Posle ètogo brat Foma dostal iz karmana knižečku, v ktoroj, po različnym priznakam uznal "Malleus Maleficarum in tres partes divisus" Sprengera i Institorisa, i, spravljajas' s ètim rukovodstvom, stal zadavat' Renate obstojatel'nye voprosy, kotorye ja, ravno kak i sledovavšie za nimi otvety, dolžen byl zapisyvat', chotja poroju sžimal zuby ot otčajanija (S. 292)

Hierauf holte Bruder Thomas aus seiner Tasche ein Buchlein hervor, das ich als das "Malleus Maleficarum in tres partes divisus" von Sprenger und Institoris erkannte, anhand dieses Werkes stellte er Renata sehr ausführliche Fragen, die ich, gleich wie aufschreiben mußte, obwohl ich von Zeit zu Zeit die Zähne vor Verzweiflung zusammenbiß (S. 357).

In der hier zitierten Anspielung auf das *chlystovstvo* integriert Brjusov auch die häretische Lebensweise, die das *žiznetvorčestvo* prägen. Dies wird deutlich in der Anspielung auf Belyjs Tänze ("Alle Bewegungen Heinrichs schienen nicht im Laufe, sondern zum Fluge zu drängen", O.A., S. 202/203), die ihn genau wie seine äußere Erscheinung ("Er pflegte sich weiß zu kleiden, seine Augen waren blau, seine Haare wie feingespinnene Goldfäden", O.A., S. 194) als *chlyst* entlarven. Aber auch die Anspielung auf Nina Petrovskajas stilisierte Rolle als "Hohe Priesterin" innerhalb des Argonautenkreises verweist auf das *chlystovstvo*. Im Roman ist Renata "Auserwählte Gottes", die durch den Engel Madiel die Gottesnachricht, das fleischgewordene Wort Gottes empfängt⁶⁸:

Bylo Renate let vosem', kogda v pervye javilsja ej v komnate v solnečnom luče, angel, ves' kak by ognennyj, v belosnežnoj odežde. Lico ego blistalo, glaza byli golubye, kak nebo, a volosy slovno iz tonkich zolotych nitok. Angel nazval sebja - Madiel [...] Kogda Renata neskol'ko podrosła, Madiel vozvestil ej, čto ona budet svjatoj, kak Lotarinskaja Amalija, i čto imenno zatem on i poslan k nej. On mnogo govoril ej o žertve Iususa Christa, o blažennoj pokornosti Devy Marii, o sokrovennych putjach k zapečatlennym vratam zemnogo raja, o svjatoj Agnesse, nerazlučnoj s krotkim agncem, svjatoj Veronike, večno predstojaščej pred obrazom Spasitelja, i o mnogich drugich licach i veščach, kotorye mogli navesti tol'ko na blagočestivye razmyšlenija (S. 21/22).

Renata muß etwa acht Jahre gewesen sein, als ihr zum ersten Mal in ihrem Zimmer in einem Sonnenstrahl ein Engel erschien. Sein Antlitz erstrahlte, seine Augen waren blau wie der Himmel, und seine Locken schienen aus lauter feingespinnenen Goldfäden zu sein. Der Engel nannte sich Madiel [] Als Renata älter geworden war, verkündete ihr Madiel, sie würde eine Heilige werden, wie Amalie von Lothringen, und deswegen sei er zu ihr entsandt worden. Er redete häufig über den Opfertod Jesu Christi, über den gebene-

68 Vgl. in diesem Zusammenhang Manfred Schneider *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*, München/Wien 1992.

deiten Gehorsam der Jungfrau Maria, über die verborgenen Wege zu den versiegelten Toren des irdischen Paradieses, er erzählte ihr von der heiligen Agnes, die sich von ihrem frommen Lammchen nicht trennt, von der heiligen Veronica, die ewig das Bild des Erlösers vor Augen trägt, und von vielen anderen Personen und Dingen, die nur zu den frommsten Betrachtungen anleiten konnten (S 35).

Brjusov zitiert hier die biblische Verkündigungsszene (Luk.1, 26-38) und das dadurch entstandene Phantasma der Verkündigung, der Szene der Schriftwerdung als Schrifterscheinung der Gottesnachricht am weiblichen Körper. Der Engel Madiel, der Renata das Gottesverlangen überträgt, zwingt sie, mit Gott zu kommunizieren. Sie muß in seiner Sprache sprechen, in der Sprache der Körperwunden:

Ona načala sobljodat' vse postnye dni, ustanovlennie svjatoj Cerkov'ju, poseščat' každyj den' messu i mnogo molit'sja naedine, v svoej komnate, pered izobraženiem Razpjatija Neredko Madiel zastavljal Renatu podvergat' sebja žestokim ispytanijam vychodit' obnažennoj na cholode, golodat' i vozderživat'sja ot pit'ja po neskol'ku sutok podrjad, bičevat' sebja uzlovatymi verevkami po bedram ili terzat' sebe grudi ostrijami. Renata provodila po celym nočam na kolenjach, a Madiel, ostavajas' podle, ukrepljal iznemogajuščuju, kak angel Spasitel'ja v sadu Gefsimanskom. Po usilenoj pros'be Renaty kosnulsja Madiel ee ruke, i u nee na ladonjach označalis' jazvy, kak by znaki Christovyč krestnyč muk, no ona eti rany skryvala ot vseč ljudej tščatel'no (S. 22).

Von nun an hielt sie alle von der heiligen Kirche festgelegten Fastentage ein, ging jeden Tag in die Messe und betete stundenlang in ihrem Zimmer vor dem Bild des Gekreuzigten. Häufig drangte Madiel sie, sich schweren Prüfungen zu unterziehen. Sie mußte nackt in die Kälte hinausgehen, hungern und einige Tage hintereinander sich jeglichen Trankes enthalten, sich mit knotigen Stricken die Oberschenkel peitschen und die Brust mit spitzen Gegenständen zerfleischen. Renata lag nächtelang auf den Knien, und Madiel, der in ihrer Nähe blieb, leistete ihr Beistand, wie der Engel des Heilands im Garten Gethsemane. Auf Renatas inständige Bitte berührte er ihre Hand, und ihre Handflächen wurden von eiternden Wunden gezeichnet, den Leidensmalen des gekreuzigten Christus gleich (S 36)

Ein weiteres häretisches Merkmal zeigt sich in der Anspielung auf den Transsexualismus. Die Velagerung der Geschlechterzugehörigkeit innerhalb der Sekten wird in der Figur des "Engels" deutlich. Engel sind transsexuelle Wesen, sie stehen zwischen den Geschlechtern. Und auch Belyj stand immer dazwischen. Nicht nur zwischen Brjusov und Petrovskaja, sondern auch zwischen Blok und Ljubov' Dmitrievna. Aber auch die Bruder-Schwester-Beziehung, die Belyj zu

Nina Petrovskaja aufbauen wollte, deutet auf ein häretisches Merkmal: die Ablösung des genetischen Blutsprinzip durch das pneumatische Geist-Prinzip. Das Scheitern einer solchen Beziehung führte zum Bruch, den Brjusov im Roman rückwirkend verfremdet:

Madiel' živo opečalilsja, kogda Renata vyskazala emu svoi strastnye poželanija ego lico - tak ona rasskazyvala - stalo pri ee slovah pepel'no-ognennym, slovno solnce, na kotoroe smotriš skvoz' zakopčennuju sljudu On tverdo vozpretil Renate daže dumat' o plotskom, napominaja ej o bezmernom blaženstve pravednyh duš v rajju, kuda ne možet' vstupit' niko, predavivšijsja plotskim soblaznam Renata, ne posmev nastajvat' otkryto, porešila dostič' svoej celi chitrost'ju. Kak v dni detstva, uprosila ona Madielja provesti s neju noč' v posteli, i tam, obnjav ego i ne vypuskaja iz ruk, vsemi putjami prinuždala soeditit'sja soboj. No angel, ispolnjas' velikim gnevom, razvilsja ognennyj stolp i isčez, opaliv Renate pleči i volosy (S.23)

Madiel wurde tieftraurig, als Renata von ihren leidenschaftlichen Wünschen sprach. Er verbot Renata aufs strengste, an die Lüste des Fleisches auch nur zu denken, er erinnerte sie an die unermessliche Glückseligkeit der gerechten Seelen im Paradiese, in welches keiner käme, der den Versuchungen nicht widerstanden hätte. Da Renata nicht wagte, offen auf ihren Wünschen zu beharren, beschloß sie, ihr Ziel durch eine List zu erreichen. Wie in den Tagen der Kindheit bat sie Madiel, eine Nacht mit ihr im Bett zu verbringen, sie umarmte ihn, ließ ihn nicht los und war mit allen Mitteln bestrebt, eine Vereinigung zu erzwingen. Aber der Engel, voller Zorn floh vor Renata, versengte ihr Schultern und Haare (S.37)

Belyj selbst betrachtete die Beziehung mit Nina Petrovskaja und damit sein mystisches Experiment als gescheitert⁶⁹:

[..] proizošlo to, čto nazrevalo uže v rjade mesjacev - moe padenie s Ninoj Ivanovnoj; vmesto grez o misterii, bratsve i sestinstve okazalsja prosto roman. Ja byl v nedoumenii: bolee togo, ja byl oščelomlen; ne mogu skazat', čto Nina Ivanovna mne ne nraivilas', ja ee ljubil bratski, no glubokoj, istinnoj ljubvi k nej ne čuvstvoval, mne bylo jasno, čto vse, proižedšee meždu nami, est' s moej storony dan' čuvstvennosti. Vot počemu roman s Ninoj Ivanovnoj ja rassmatrivaju, kak padenie, ja videl, čto u nee ko mne - glubokoe čuvstvo, u menja že - bratskoe otnošenje preobladalo; k nemu primešalas' čuvstvennost', ne srazu mne stalo jasno, počemu ne srazu vse čto mog postavit' na vid Nine Ivanovne; čuvstvovalos' nedoumenie, vopros, i glavnyj obrazom - čuvstvovalsja sryv: ja ved' tak staralsja pojasnit' Nine Ivanovne, čto meždu nami - Christos; ona - soglašalas', i potom, vdruge, - "takoe". Moi poryvanija k misterii, k "teurgii" poterpeš poraženie.⁷⁰

69 Siehe Kapitel II dieser Dissertation

70 Zit. nach Gročiškin und Lavrov, 1978, op.cit., S. 85.

[...] es passierte das, was in einer Reihe von Monaten herangereift war - mein Fall mit Nina Ivanovna, statt Träumereien über das Mysterium, über Brüderlichkeit und Schwesternlichkeit ereignete sich einfach ein Verhältnis. Ich verstand es nicht noch mehr. Ich war betäubt, ich kann nicht sagen, daß mir Nina Ivanovna nicht gefiel, ich liebte sie brüderlich, aber ich empfand keine tiefe, echte Liebe für sie; mir war klar, daß alles was zwischen uns passiert war, meinerseits Zins einer Sinnlichkeit war. Deswegen betrachte ich das Verhältnis mit Nina Ivanovna als Fall, ich sah, daß sie für mich ein tiefes Gefühl empfand, bei mir aber die brüderliche Beziehung überragte, dazu kam die Sinnlichkeit, mir war das nicht sofort klar, deswegen konnte auch Nina Petrovskaja nicht sofort alles klar sein, man spürte Unverständnis, Fragen, und in der Hauptsache spürte man einen Bruch. Ich habe mich doch so bemüht, Nina Ivanovna zu erklären, daß zwischen uns Christus steht, sie willigte ein, und danach plötzlich 'so etwas'. Mein Drang zum Mysterium, zur Theurgie waren erschüttert "

Nach diesen Ereignissen zog sich Belyj aufs Land zurück. Hier begann er mit der Niederschrift seines ersten Romans *Serebrjanyj golub'* (*Die Silberne Taube*), seine Antwort auf Brjusovs verschlüsselten Roman.

Renata und Ruprecht (bzw. Nina Petrovskaja und Valerij Brjusov) verkörpern in der Inszenierung des symbolistischen *žiznetvorčestvo* das masochistische Paar, das der Ökonomie der höfischen Liebe unterstellt ist. Ruprecht ist das Opfer, das den Launen seiner unumschränkten Herrscherin und ihren Beleidigungen scheinbar hilflos ausgeliefert ist. Gerade das Motiv der Leidenschaftslosigkeit ("besstrastie") symbolisiert die Geliebte als Verkörperung männlicher Projektionen. In ihrer Gefühlskälte und Erstarrtheit, die den Mann wiederum zum Warten, zur Reflexion zwingt, konstituiert sich sein theoretisches Ideal, in dem er sich (schriftlich) verewigen kann.⁷¹ Das Herr-Knecht-Verhältnis ist jedoch vorgetäuscht, denn der Diener inszeniert sein eigenes Sklaventum. Er ist der Regisseur, der das Drehbuch schreibt und der Frau ihr Tun diktiert: "Genau diese Logik der Fiktion erlaubt es uns, das fundamentale Paradox in der masochistischen Haltung zu erfassen. Denn wie sieht die typische masochistische Séance aus? Der Mann-Diener bestimmt kühl und business-like die Punkte des Kontrakts mit der Frau-Herrin: was sie mit ihm tun

71 Vgl. Hansen-Löve, 1992, op cit., S. 267

soll, welche Kleidung sie tragen soll, wie weit sie in Richtung realer, physischer Tortur gehen soll (wie stark sie ihn peitschen, in welcher Weise genau sie ihn in Ketten legen soll usw.). Wenn sie schließlich zum eigenen masochistischen Spiel übergehen, bewahrt der Masochist die ganze Zeit über eine Art von reflektierter Distanz, er läßt nie seinen Empfindungen wirklich freien Lauf, gibt sich nie dem Spiel vollkommen hin. Mitten im Spiel kann er plötzlich mit dem Ton eines Regisseurs präzise Anweisungen geben. [...] der innerste Kern des Seins des Masochisten tritt in dem inszenierten Spiel, dem gegenüber er die ganze Zeit Distanz wahrt, zutage."⁷² In diesem inszenierten Spiel erhält die *frouwe* ihre Rolle als Doppelgängerin. Sie ermöglicht dem Mann, seine Beziehung zum Begehren zu strukturieren. In diesem Sinne *ex-istiert* der Mann nur in der Frau, während die Frau nicht ausschließlich über den Mann *ex-istiert*, sie *in-sistiert* und entzieht sich damit der Macht des phallischen Signifikanten. Die Frau für sich genommen verkörpert folglich für den Mann den Todestrieb. Darin erhält sie nach Lacan ihre eigene ethische Position.⁷³ Dieses beschriebene Verhältnis von Ruprecht und Renate setzte sich als Lebenstext von Nina Petrovskaja fort. Als Muse des *žiznetvorčestvo* verlor sie schließlich die lebensnotwendige Distanz.

11. Der Tod der Muse:

Renatas Ende

Nina Petrovskaja führte in Sankt-Petersburg einen literarischen Salon und nahm selbst regen Anteil am künstlerischen Leben dieser Zeit. Ihre ersten Erzählungen erschienen 1903 im Almanach *Grif*, ihre Rezensionen, Feuilletons und

⁷² Vgl. Slavoj Žižek, 1994, op cit., S 77

⁷³ Jacques Lacan: *The Ethics of Psychoanalysis*, London 1992.

Erzählungen in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen, u.a. in *Vesy* (*Die Waage*), *Russkaja Mysl'* (*Der russische Gedanke*) und *Utro Rossij* (*Der Morgen Rußlands*). Brjusov selbst schätzte Petrovskajas literarisches Talent in einem Brief vom 11. (24.) Dezember 1908 folgendermaßen ein:

So vsej otkrovennost'ju i so vsem bespristrastiem mogu skazat' tebe, što zdes' v literature, est' dlja tebjja buduščee i žizn'. Ty znaeš, što ja ne očen' vysoko cenju vse, što ty sdelala do sich por. Tvoju knigu, po-gimnazičeski, ja ocenivaju "tri s plusom", tvoji recenzii - "tri s minusom". No ja bol'se drugich znaju vse suščestvujuščie dlja tebjja vozmožnosti. U tebjja duša samobytnaja, u tebjja original'nyj, svoj vzgljad na vse, u tebjja ostraja, metkaja, tonkaja nabljudatel'nost', u tebjja ponimanie stilja. Tvoj razgovor vsegda interesen, tvoji suždenija samostojatel'ny i gluboki, tvoj slog prinadležit tebe [. . .] Nado rabotat', i mnogo i očen' mnogo što ja utverždaju bezpovorotno.⁷⁴

Mit aller Offenheit und Objektivität kann ich Dir sagen, daß es hier in der Literatur tatsächlich eine Zukunft und ein Leben für dich gibt. Du weißt, daß ich nicht alles hochschätze, was du bisher gemacht hast. Dein Buch bewerte ich mit einer gymnasialen "drei plus", deine Rezensionen mit "drei minus". Aber ich kenne am besten alle deine dir offenstehenden Möglichkeiten. Du hast eine originelle Seele, deine eigene, originelle Perspektive auf alles, eine scharfe, treffende, feine Beobachtungsgabe, du hast Verstandnis für Stil. Deine Unterhaltung ist immer interessant; deine Urteile sind eigenständig und tief; du hast einen eigenen Stil [. . .] Du mußt arbeiten, viel, sehr viel arbeiten. Das betone ich unwiderruflich.⁷⁵

In den folgenden Ausführungen stütze ich mich auf die *Erinnerungen* von Petrovskaja, um aus weiblicher Perspektive die Ästhetisierung und Theatralisierung des Lebens innerhalb des symbolistischen *ziznetvorcestvo* und seine spiegelbildliche Fortsetzung im Text darzustellen. "In mir fand er (gemeint ist Brjusov, D.R.) vieles, was er für das romantische Bild von Renata brauchte", schreibt die Autorin, "Verzweiflung, eine tote Sehnsucht nach einer phantastisch-wunderschönen Vergangenheit, die Bereitschaft, meine eigene wertlose Existenz in jedes beliebige Feuer zu werfen, verrückte, religiöse Ideen (die

⁷⁴ Valerij Brjusov *Literaturnoe nasledstvo* (*Das literarische Erbe*), Band 85, Moskau 1976, S. 773

⁷⁵ Nina Petrovskaja konnte ihre Begabung nicht wirklich realisieren. Ihre Texte - der Erzählband *Sanctus Amor* und die *Erinnerungen* - gerieten in Vergessenheit. Erst in der Gorbachev-Ara wird die Erzählung *Brodjaga* (*Der Vagabund*) aus o.g. Band veröffentlicht. Vgl. *Russkaja Novella XX veka* (*Die russische Novelle des 20. Jahrhunderts*), Moskva 1990

Elysischen Mysterien!...), vergiftet von dämonischen Verirrungen, die Entfremdung vom Leben und von den Menschen, Haß gegen alles, eine organische, seelische Heimatlosigkeit, das Verlangen nach Untergang und Tod - mit einem Wort, alle seine geliebten poetischen Hyperbole und Gefühle waren in einem Wesen konzentriert, einer kleinen debütierenden Journalistin und entgegen dem gesunden Menschenverstand die Frau des erfolgreichen Verlegers S. Krecetov. Aber auf alle diese Eigenschaften bin ich nicht stolz, viele sind in den Jahren abgestorben, einige gingen vorüber, wie Kinderkrankheiten. Einige haben sich nicht nur verstärkt, sondern sind für immer organische Grundlage meiner Seele geworden. **Damals aber blühten sie in mir alle als reicher Blumenstrauß in einem wunderschönen Rahmen des müßigen Lebens, wo sogar Einzelheiten des Kummers ästhetisch umrahmt wurden** (Hervorhebung von mir, D.R.)."⁷⁶ Diese Polarisierung von Kunst und Leben – ein Gesellschaftsspiel das den Regeln des "Als ob" folgte - , hatte für Petrovskaja reale Konsequenzen. Nach der Publikation des *Feurigen Engels* im Jahre 1908 kultivierte sie ihr Leben nach dem literarischen Vorbild und machte daraus ein künstlerisches Ritual. Sie durchlebte „buchstäblich“ den Prozeß der Verwandlung der ‚realen‘ Frau in das literarische Frauenbild. In einem Brief an Brjusov schreibt sie: "Ich möchte sterben, damit du Renatas Tod von mir übernommen hast und damit ich Modell dieses letzten schönen Kapitels sein kann." ("Ja choču umeret' [...] čtoby

76 [...] vo mne on vošel mnogoe iz togo, čto trebovalos' dlja romantičeskogo oblika Renaty: oščajanie, mertvuju tosku po fantastičeski prekrasnomu prošlomu, gotovnost' svymut' svoe obeščennoe suščestvovanie v kakoj ugodno koster, vyvernutoe naiznanku, otravlennye demoničeskimi soblaznami religioznye idei i čajanija (Elevzinskie misteri!..), otovannost' ot byta i ljudej, počtu čto nenavist' k predmetnomu miru, organičeskiju duševnuju bezdomnost', žazdu gibeli i smerti, slovom, vse svoi ljubimye počtučeskie giperboli i čuvstva, skoncentrirovannye v odnom suščestve - v malen'koj načinajuščej žurnalistke i naperekor zdravomu smyslu, žene S. Krecetova, blagopolučnogo redaktora knigoizdatel'stva "Grif" Ni odnim iz etich moich kačestv ja ne goržus' Mnogie iz nich otmerli s godamu, nekotorye prošli, kak prochodjat v žizni každygo čeloveka neminuemye detskie bolezni. Nekotorye že ne tol'ko ukrepilis', no oščutilis' kak organičeskaja osnova duši navsegda. Togda že vse oni cveli vo mne pyšnym bukietom i k tomu že v prekrasnoj rame barstvennoj žizni, gde daže detali gorja obstavljalis' estetičeski, in *Literaturnoe nasledstvo (Das literarische Erbe)* 1976, op.cit., S. 782

smert' Renaty ty s menja, čtoby byt' model'ju dlja poslednej glavy.")⁷⁷ Im Jahre 1908 fährt sie von Paris aus nach Köln, um sich vollständiger als "Heldin" des Romans zu fühlen. Sie schreibt an Brjusov:

Cuvstvovala sebja odnoj vo vsem mire - zabytoj pokinutoj Renatoj. Ja ležala na polu sobora, kak ta Renata, kotoruju ty sozdal, a potom zabil i razljubil [] Na plitach Kel'nskogo sobora ja perežila vsju našu žizn' minut za minutoj [...] A v temnych svodach drožali volny organa, kak nastojaščaja pochoronnaja pesn' nad Renatoj

Ich fühlte mich so einsam in der Welt, genauso wie die vergessene und verlassene Renata. Ich legte mich auf den Boden des Doms, genau wie es Renata getan hat, die du geschaffen hast, dann aber vergessen hast und nicht mehr liebtest [...] Auf den Steinplatten des Kölner Doms erlebte ich noch einmal unser Leben, Minute für Minute [...] Und in den dunklen Gewölben erzitterten die Wellen der Orgelmusik wie das authentische Todeslied auf Renata.⁷⁸

Auch die Rolle der Renata als Mystikerin und Empfängerin der Gottesnachricht verinnerlichte Nina Petrovskaja auf derart perfekte Weise, daß sie die Romanfigur als Vorlage für das eigene Verhalten einsetzte: "[...] ona načala igrat' svoju žizn' kak akter pered zerkalom" ("sie fing an, ihr Leben wie ein Schauspieler vor dem Spiegel zu spielen").⁷⁹ Das Sujet des *Feurigen Engels* realisierte sich in dem Moment, als sie 1910 zum Katholizismus übertrat, den Namen Renata annahm und 1927 in Paris mit ihrem Freitod den Roman buchstäblich zu Ende schreibt:

Žizn' ee byla liričeskoj improvizacijej, v kotoroj, liš' primenjajas' k takim že improvizacijam drugich personažej, Nina staralas' sozdat' nečto celostnoe - "poëmu iz svoej ličnosti". Konec ličnosti, kak i konec poëmi o nej, - smert'. V suščnosti, poëma byla zakončena v 1906 godu, v tom samom, na kotorom sjužetno obryvaetsja "Ognennyj Angel". S tech por v Moskve, i v zagraničnyh stranstvijach Niny dlilsja mučitel'nyj, strašnyj, no lišennyj dviženija epilog. Dopisat' poslednuju frazu i postavit' točku Nina ne bojalas', no ne mogla

Ihr Leben war eine lyrische Improvisation. Indem sie sich nach den Improvisationen anderer Personen richtete, bemühte sich Nina Petrovskaja etwas Ganzes zu schaffen, ein "Poem aus ihrer Person". Das Ende der Person war wie das Poem über sie der Tod. Im Grunde war das Poem 1906 abgeschlossen, im gleichen Jahr, in dem die Sujetlinie des

⁷⁷ Zit. nach Gročiškin und Lavrov, 1978, S. 79.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Chodascvič [1927] 1991, op.cit., S. 343.

Feurigen Engels abbricht. Seit dieser Zeit zog sich in Moskau und in Ninas Wanderschaften im Ausland ein qualender, schrecklicher und bewegungsloser Epilog hin. Den letzten Satz zu schreiben und einen Punkt zu setzen, davor hatte Nina keine Angst, aber sie konnte es nicht tun.⁸⁰

Aus diesem Zitat geht hervor, daß Nina Petrovskaja die Distanz zum symbolistischen Gesellschaftspiel final und unwiderruflich aufgehoben hatte. Indem sie das Frauenbild, das eigentlich keine reale Substanz hatte, zu ihrem eigenen machte, erfüllte sie die Musenfunktion absolut und realisierte damit die symbolistische Lebensschöpfung auf perfekte Weise: sie setzte Brjusovs Aufforderung "Berem my migi ich gub'ja" ("Nehmen wir die Augenblicke und richten sie zugrunde") vollständig in die Tat um. Gemäß dem "Dogma" an etwas leiden zu müssen, jagte Nina Petrovskaja Diskurseemotionen nach und verkehrte ihr Leben dadurch in eine **endlose Psychographie**. Ihre Hysterie ist als Resultat dieser Psychographie zu sehen, denn die höfische Liebe, die die Symbolisten sozusagen als Pfand einsetzten, basierte, wie oben gezeigt wurde, auf einer unmöglichen Liebe, einer Liebe, die niemals vollzogen, eben nur als fingiertes Schauspiel realisiert werden konnte. Auf diese Weise machte sich Nina Petrovskaja zum Medium des symbolistischen Experiments schlechthin. Der damit offensichtlich einhergehende Realitätsverlust erscheint in dieser Konstellation als Lustgewinn an einem Ort, "wo die Arbeit mit und über ein erhaltenes Objekt es erlaubt, dessen Aufdruck und Spur selbst zu inszenieren"⁸¹. Nina Petrovskajas Selbstinszenierung als "Hohe Priesterin" im Kreise der *Argonauten* und danach als "Renata" markiert "einen Zwischenraum zwischen Körper und Sprache, wie vom Begehren gemacht"⁸². In diesen Zwischenraum gelangte durch das auferlegte Gottesverlangen das Geschriebene und schreibt sich als enteignetes Be-

80 Ebd S 348.

81 Vgl. in diesem Zusammenhang Eva Meyer "Schreiben aus Liebeswut. Mystik und Hysterie", in: *Frauensprache und Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*, Tübingen 1986, S. 1-17, S. 13.

82 Ebd S. 15

gehen in den mystifizierten Körper ein. Mit ihm ließ sich Nina Petrovskaja schreiben, indem sie selbst verstummte und sich damit dem Verschwinden entzog. Wenn die Hysterie des Mannes im *Silbernen Zeitalter* in der Selbstzensur des Begehrens zu beschreiben ist, so kann man die Hysterie der Frau, in diesem Falle der Nina Petrovskaja in der Enteignung ihres Begehrens sehen. In diesem Sinne äußert sich die symbolistische Ästhetik als eine Ästhetik der Gewalt, die sich am weiblichen Körper manifestiert und auf das Schreiben des Mannes verweist: Er wird zum Grab des männlichen Zeichens.⁸³

83 Vgl. in diesem Zusammenhang Jean Baudrillards Konzeption des "Gezeichneten Körpers", der das Grab der Zeichen und das Zeichen als das Genippe des Sexus darstellt, in *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1991, S. 155ff

Kapitel IV:

Liebesverluste.

Sankt-Peterburg - Petrograd - Leningrad

Once upon a time there was a little boy. He lived in the most unjust country in the world. Which was ruled by creatures who by all means should be considered degenerates. Which never happened. And there was a city. The most beautiful city on the face of the earth [...] which ceased to exist.

Joseph Brodsky¹

¹ Joseph Brodsky: *Less Than One. Selected Essays*, London/New York 1987, S. 32.

14. **Der Petersburger Text:** **Ein männlicher Stadtttext**

Im Jahre 1703 gründet Peter der Große die Stadt Sankt-Petersburg. Sie wird aus dem Nichts geschaffen, mit der Intention des Zaren, von allen europäischen Hauptstädten das Wesentliche zu kopieren, um gewissermaßen das Substrat der westeuropäischen Kultur nach Rußland zu transplantieren. Damit sollte ein Signal gesetzt werden, der fundamentalen Rückständigkeit des Landes ein Ende zu bereiten. Vladimir Solov'ev sieht in Peter dem Großen eine der großen Gestalten der russischen Geschichte, die als Wegbereiter der *russischen Idee* zur kollektiven religiösen und historischen Rettung Rußlands beigetragen und damit auf entscheidende Weise das nationale Bewußtsein geprägt zu haben: "Da tauchte plötzlich aus diesem Chaos der Barbarei und des Elends die kolossale und einzige Gestalt *Peters des Großen* auf. Den blinden Nationalismus von Moskau verwerfend, von einem aufgeklärten Patriotismus durchdrungen, der die wahren Bedürfnisse des Landes sieht, läßt er sich durch nichts abhalten, Rußland die Zivilisation aufzudrängen, die es verachtete, die ihm jedoch notwendig war; er ruft nicht allein die fremde Zivilisation als ein mächtiger Protektor herbei, sondern sucht sie selbst bei ihr daheim auf als ein demütiger Diener und fleißiger Lehrling; und trotz der großen Mängel seines persönlichen Charakters bietet er bis zum Schluß ein bewunderungswürdiges Beispiel der Hingebung an seine Pflichten und der bürgerlichen Tugend. Wohlan! Wenn man sich an dies alles erinnert, sagt man sich: Es muß doch sehr groß und sehr schön sein in seiner endgültigen Verwirklichung, dies nationale Werk, das solche Vorläufer gehabt hat."²

² Vladimir Solov'ev "Die russische Idee" [1889], in *Sobranie Sočinenij Vladimira Sergeeviča Solov'eva* (Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew), [erstmalig Sankt-Peterburg 1873-1900].

Das Werk Peters des Großen gelingt. Mit der Gründung von St. Petersburg schafft er eine vollkommene Kulisse westeuropäischer Kultur, die Rußlands prinzipielle Mangelposition verdeckt und auf diese Weise auch seine kulturellen Leerstellen kaschiert. Als ein solches transplantiertes Kultur-Über-Ich hält Petersburg das russische Denken in seinem Bann, "im Bann des unendlichen Zitierens einer fremden Kultur"³. Von Puškin bis Dostoevskij erscheint diese fremde Kultur als Phantom, als Ungeheuer, als Dekoration der Leiden oder in den Gedichten von Aleksandr Blok als Schauplatz für die Erscheinung der *Ewigen Weiblichkeit*, der *Schönen Dame* bzw. der *Unbekannten*.⁴ Auf diese Weise entsteht ein für die russische Kultur spezifischer Text: "Der *Petersburger Text* der russischen Literatur spiegelt die Quintessenz des Lebens an der Peripherie, am Abgrund, am Rande des Todes und es werden Wege der Rettung aufgezeigt. Gleichzeitig darf man die prophezeiende und prognostizierende Rolle dieses Textes nicht vergessen, der als Vergöttlichung und Prophezeiung der russischen Geschichte auftritt, betrachtet *sub specie* von Petersburg. Gerade in dieser Stadt hat die Schwierigkeit und Tiefe des politischen, ökonomischen, alltäglichen Lebens, die zur Entwicklung der Gefühle, der intellektuellen Möglichkeiten und Ideen im Bereich des Symbolischen gehört, jenes hohe Niveau

Nachdruck Brüssel 1966, Band XI, S. 89-118, S. 97/98: "[...] vnezapno v etom chaose varvarstva i bestvij podymaetsja kolossal'nyj i edinstvennyj v svoem rode obraz Petra Velikogo: otbrosiv slepoj nacionalizm Moskvy, proniknutyj prosveščennym patriotizm, vidjaščim istinnye potrebnosti svoego naroda, on ne ostanavlivaetsja ni pered čem, čtoby vnesti, choťja by nasil'stvenno, v Rossiju tu civilizaciju, kotoruju ona prezirala, no kotoraja byla ej neobchodimo, on ne tol'ko prizyvaet etu čužduju civilizaciju, kak mogučijj pokrovitel', no sam idet k nej, kak smirennij služitel' i priležnyj učnik, i nesmotrja na krupnye nedočety v ego karaktere, kak častnogo lica, on do konca javlajet dostojnyj udivlenija primer predannosti dolgu i graždanskoj dobresti. - i vot, vspominaja vse eto, govoriš' sebe skol' veliko i prekrasno dolžno byt' v svoem konečnom osuščestvlenija nacional'noe delo [. . .]" Die deutsche Übersetzung entstammt der *Gesamtausgabe*, Hg. Wladimir Szyilkarski, Freiburg/Brg. 1953, Band III, S. 30-91, S. 45

3 Boris Groys: "Petersburg/Petrograd/Leningrad Eine Stadt und ihre Namen", aus: *Petersburger Träume. Ein literarisches Lesebuch*, Hg. von Peter Lange, München 1992, S. 291-302, S. 294.

4 Vgl. in diesem Zusammenhang das Kapitel "Poet i gorod" (Der Dichter und die Stadt) in Vladimir Orlov: *Zdravstvujte, Aleksandr Blok*, Leningrad 1984

erreicht, wo man nur noch auf authentische Antworten auf die wichtigsten Fragen hoffen darf. Zu der Zeit, als der Petersburger Text entstand, gab es in Rußland keine zweite Stadt dieser Art."⁵

Im *Petersburger Text* als spezifischem Phänomen der russischen Literatur ist die Frage nach der Geschlechter-Differenz prinzipiell eine Frage, die der Topologie des Ortes unterliegt: "[...] geschaffen von der männlichen Hand Peters des Großen, der in einem gewaltsamen Akt der Selbstkolonialisierung die weibliche Seele Rußlands versklavte und sie der Geometrie des westlichen Denkens unterwarf"⁶, spiegelt sich "Männliches" und "Weibliches" in erster Linie in der geographischen Lage der Stadt und ihrer Architektur.⁷ Die geraden Formen dieser Architektur, im Gegensatz zu den runden Moskaus charakterisieren diesen Stadtext als männlich, der auf die weiblichen Züge seines russischen Ursprungs verweist. Auch die besonderen klimatischen Verhältnisse, die sich vor allem im Nebel, in Schnee und Eis artikulieren, fließen in die Poetik des *Petersburger Textes* und bewirken seine transparente, schleierhafte Struktur. Unter diesen Bedingungen wird das Motiv des Doppelgängers, des Phantoms, des Ungeheuren zum Leitmotiv der Schriftsteller des *Petersburger Textes*. Angefangen mit Puškin, Gogol' und Dostoevskij bis hin zu den Autoren, deren

5 V.I. Toporov. "Peterburg i Peterburgskij Tekst Russkoj Literatury" ("Petersburg und der Petersburger Text in der russischen Literatur", in: *Trudy po znakovym sistemam (Arbeiten zu Zeichensystemen)*, Nr. 18, 1984, S. 4-30, S. 30: "V P tekste russkoj literatury otrazena kvintessencija žizni na kraju, nad bezdnoj, na grani smerti i namocajutsja puti k spaseniu. Vmeste s tem nel'zja zabyvat' o prognozirujuščej i predskazujuščej roli etogo teksta, vystupajuščego kak divinacija i proročestvo na temu russkoj istorii, rassmatrivaemoj sub specie P. Imenno v etom gorode složnost' i glubina žizni - gosudarstvenno-političeskoj, chozjajstvenno-ekonomičeskoj, bytovoj, odnosjaščesja k razvitiju čuvstv, intellektual'nych sposobnostej, idej, k sfere simvoličeskogo i bytijsčennogo. - dostigla togo vyššego urovnja, kogda tol'ko i možno nadejat'sja na polučenie podlinnych otvetov na samye važnye voprosy. V to stoletie, kogda skladyvalsja P tekst, drugogo takogo goroda v Rossii ne bylo"

6 Boris Groys, 1992, op. cit., S. 294.

7 Vgl. Sigrid Weigel *Topographien der Geschlechter Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Hamburg 1990. Weigel untersucht den Zusammenhang von Schrift und Körper, Wildnis und Stadt in Bezug auf das Verhältnis von Geschlecht und Sprache, den Ort von Frauen Rolle des Weiblichen in den traditionellen Praktiken der Bedeutungskonstitution.

Texte Analysegrundlage dieser Dissertation bilden, spiegelt diese Poetik den besonderen Umgang mit der eigenen (Geschlechts)-Identität. Sie wird immer in Bezug auf die Stadt und in Bezug auf Rußland problematisiert. Auf diese Weise unterliegt sie der prinzipiellen Gespaltenheit bzw. Doppelung der russischen Kultur. Gerade der Traum vom Dritten Geschlecht in der russischen Moderne, der im Bild des *Gottmenschen* Solov'evs bzw. des androgynen Künstlertmenschen kulminierte, macht deutlich, auf welche Weise diese Autoren im Text versuchten, Rußland wieder als Ganzheit und damit sich selbst als Ganzes zu erfahren. Der Versuch, zum ursprünglichen Rußland zurückzukehren, es im Text neu zu erschaffen und damit die Gespaltenheit der eigenen Kultur und des eigenen Selbst zu überwinden, wird mit Beginn des 20. Jahrhunderts zum zentralen Stimulus der Petersburger *Intelligencija*.⁸ Sie identifizieren die russische Literatur und damit ihre eigene Identität als Zitate der westlichen Kultur, denn "Sankt-Petersburg, als außer- und posthistorisches Zitat, hatte von Anfang an gewissermaßen keine Geburt und war folglich verurteilt zu einer geisterhaften Unsterblichkeit jenseits von Leben und Tod - wie die zeitgenössische Kunst, die gleich fürs Museum gemacht wird und sich die permanente Bewahrung eben durch ihre Totgeborenheit sichert"⁹.

Im *Petersburger Text* taucht die verdrängte und "versklavte weibliche Seele Rußlands" als symbolisierter Sprachkörper wieder auf. Der Text reinszeniert Peters initiierte Zivilisationsarbeit und verweist damit auf jene Schnittstelle innerhalb der russischen Kultur, die sich in der Gegenüberstellung von *slav-*

8 Paradigmatisch für die Suche nach der eigenen Kultur und der damit einhergehenden Bewußtseinsveränderung ist der Roman *Peterburg* (Erstausgabe 1913-1914) von Andrej Belyj, in dem der Autor noch vor Joyce und Doblin den *stream of consciousness* in die Literatur einführt, sowie das lyrische Poem *Snežnaja maska* (1907) von Aleksandr Blok, dessen Sujet als Folge des sich wandelnden Bewußtseinszustandes zu verstehen ist. In beiden Werken entsprechen sich Wirklichkeit und Maskerade, hinter der sich die *andere Welt* als leere Transzendenz verbirgt. Dementsprechend leer und leblos sind auch die Figuren. Sie agieren als Marionetten bzw. leblose Puppen

9 Boris Groys: "Petersburg/Petrograd/Leningrad", op cit., S. 293

janofilstvo und *zapadničestvo* äußert. Betrachtet man das *slavjanofilstvo* als Artikulation des Semiotischen und das *zapadničestvo* als Artikulation des Symbolischen, so wiederholt der Text jenen Moment des Übergangs von Natur und Kultur, der die Überblendung zwischen Gewesenem und Heutigem aufzeigt und psychoanalytisch gesprochen den Eintritt in die symbolische Ordnung bedeutet. Das heißt der *Petersburger Text* thematisiert die Frage nach der russischen Identität, die an die Frage der Geschlechter-Differenz gekoppelt ist und damit einerseits die Sehnsucht nach der Konservierung des ursprünglichen, *heiligen Rußland* (also des pränatalen bzw. postnatalen Rußlands) offenbart, andererseits die in der fortschrittlichen westeuropäischen Entwicklung liegenden "Wiedergeburt" Rußlands, die mit einer eindeutigen Geschlechts(-Identität) verknüpft ist, problematisiert. Auf diese Weise verkörpert der *Petersburger Text* die Verdoppelung der Geschlechter-Differenz: Er ist männlich und spiegelt weibliche Züge wider, denn die Kulisse der Stadt verweist auf einen leeren Ort, das Nichts, das als weiblich assoziiert wird. Diese Erkenntnis prägt das Psycho(patho)gramm der Petersburger Autoren, deren künstlerischer Projektionsakt jene Metapoetik der Verschleierung bzw. Maskierung erzeugt, jenen Diskurs des Mangels, der den Verlust des Ursprünglichen beklagt und es durch die Textproduktion substituieren möchte.

5. Die Erotik der Autor-Stadt:

Konstantin Vaginovs *Kozlinaja pesn'*¹⁰

1

Konstantin Vaginov als Petersburger Autor und Angehöriger der alten Petersburger *Intelligencia* steht am Ende dieser langen Tradition innerhalb der russischen Literatur. Als letzte Petersburger Märchen konzipiert, schreibt Vaginov mit seinen Texten den *Petersburger Text* zu Ende und schreibt ihn gleichzeitig von seinem Ende her. Sein Schaffen beschließt das Petersburger Thema in der russischen Literatur: Petersburg existiert nicht mehr. Es existiert Petrograd und danach Leningrad.¹¹ Damit handeln Vaginovs Texte von ihrer eigenen Entstehung, deren Verfahren zum eigentlichen Thema werden und den Autor in Bezug zu seiner Autorschaft problematisieren. Der (quasi)-erotische Diskurs, wie er seit Petr Caadaev über Rußland geführt wurde, wird zum auto(r)-erotischen Diskurs als Teil von Petersburg und vice versa.

10 Alle Textzitate von *Kozlinaja Pesn'* (*Ziegenlied, Bocksgesang*) wurden von mir übersetzt. Sie entstammen der Ausgabe *Zabytaja Kniga (Das vergessene Buch)*, [Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1928], Moskva 1989. Vaginov ließ man seit seinem Tod 1934 in 'Vergessenheit' geraten. Seine Texte wurden erst in der Gorbatschov-Ara wieder publiziert. Einige von ihnen sind bereits ins Deutsche übersetzt.

* *Trudy i dni Svistonova*, [Leningrad 1929], Moskva 1989, *Werke und Tage des Svistonov*, übersetzt von Gerhard Hacker, Münster 1992.

* *Der Stern von Bethlehem. Zwei Erzählungen*, übersetzt von Peter Urban, Berlin 1992.

* *Garpagoniana* [Leningrad 1933], Moskva 1991, *Auf der Suche nach dem Gesang der Nachtigall*, übersetzt von Ulrike Zemme, Frankfurt/Main 1993.

* *Bambocciada*, [Leningrad 1931], Moskva 1989, *Bambocciade*, übersetzt von Andreas Leitner, Leipzig 1993.

11 Vaginov gilt generell als *zakryvatel'* (*Beschließer*) des *Petersburger Textes*, während Andrej Belyj und Aleksandr Blok als *zaversiteli* (*Vollender*) gelten. Vgl. in diesem Zusammenhang V.I. Toporov, 1984, op.cit., S. 15. Erst in den siebziger Jahren wird das Petersburger Thema von dem Schriftsteller Andrej Bitov in seinem Roman *Puškinskij dom (Das Puškinhaus)* erneut aufgegriffen. In jüngster Vergangenheit wurde von der Schriftstellerin Marina Palej diese Tradition fortgeführt. Auch hier steht der Text als geistiges Ideal, das Wege der Rettung aufzeigt.

Für Vaginov, der 1919 von der Sibirischen Front zurückkehrte, wurde das durch den Kriegskommunismus in Trümmer liegende, heilige, antike Petersburg zum Schlüsselerlebnis seiner Textproduktion. Vaginovs erster Gedichtband von 1921 trägt den bezeichnenden Titel *Reise ins Chaos (Putešestvie v chaos)*. Als Identifikationsfigur seines lyrischen und epischen Ichs wählte Vaginov den griechischen Sophisten und Redner Philostrat aus, der auch in den ersten beiden Erzählungen von 1922 *Der Stern von Bethlehem (Zvezda betlegema)* und *Das Kloster unseres Herrn Apoll (Monastyr' našego gospodina Apolla)* diese Rolle beibehält und später in *Kozlinaja pesn'* intratextuell verarbeitet wird. Im Rückgriff auf die Antike verfolgt Vaginov den Weg seiner eigenen Kultur bis zu ihrem Untergang. In dem er im Text das alte Petersburg und die Petersburger Intelligencija wiederauferstehen läßt, wirkt Vaginov dem Verlust kultureller Identität und der Herausbildung des geschlechtslosen *homo sovieticus* entgegen, der sich als Resultante der gerade in den zwanziger Jahren forciert betriebenen Angleichung der Geschlechter zum Aufbau der sozialistischen Gesellschaft formierte. Der Versuch, Rußland im Text wiederzugewinnen, zu seinem Ursprung zurückzukehren, vollzieht sich in seinen Texten mittels eines Projektionsaktes, der über die Erinnerung getragen wird, während er in symbolistischen Texten auf die Zukunft gerichtet war. Die Selbsterlösung des Religionskünstlers, der sich seiner eigenen selbsterschaffenen Sophia-Anima gegenüber sieht, die ihn zur Selbsterlösung erlöst, wird transformiert und mutiert zur grotesken Auto(r)-soteriologie des sich durch den Text selbst gebärenden Autors, dessen 'Wiedergeburt' sich in der 'Todgeborenheit' seiner Kultur und Identität vollzieht. Beiden künstlerischen Systemen ist der auto(r)erotische Diskurs gemeinsam, der in den vorliegenden Fällen das Psycho(patho)-gramm der abstrakten Autoren bestimmt, deren Projektionsakt das verlorene (Liebes-)Objekt - die tote bzw. wiederzugebärende russische Kultur - auto(r)-soteriologisch bzw. auto(r)-erotisch substituiert. Rußland bzw. Petersburg wird zum introjizierten Objekt,

mithilfe dessen sich die abstrakten Autoren erst im zweigeschlechtlichen Wort konstituieren.¹²

2

Kozlinaja pesn' von Konstantin Vaginov (1899-1934) gehört der späten russischen Avantgarde an (der Text wurde erstmalig in dem Leningrader Journal *Zvezda [Der Stern]* im Jahre 1927 gedruckt).¹³ Er ist damit Teil jenes Werkkorpus der russischen Moderne, der vor dem Hintergrund eines doppelten Paradigmenwechsels - als Ergebnis der sogenannten Kunstrevolution von 1910/1913 und der Oktoberrevolution von 1917 - entsteht. Der vollkommene Traditionsbruch und ganzheitliche kulturelle Systemwandel wird zum Ausgangspunkt für jene narrative Verfahren, die in der Textproduktion dieser Zeit eine Konfrontation von Symbolismus und Avantgardismus bedingte.¹⁴ Entsprechend lassen sich in KP sowohl narrative Verfahren aus dem künstlerischen System des Symbolismus finden als auch avantgardistische Verfahren, die in den Manifesten der verschiedenen Gruppierungen propagiert wurden.¹⁵ Folgt man der Einteilung von Čertkov, so entstand *Kozlinaja pesn'* in Vaginovs "dritter" Schaffensperiode, der sogenannten *oberiutisch-formalistischen* Periode, die die

12 Vgl. in diesem Zusammenhang Doring-Smurnov, 1994, S. 79

13 Tat'jana Nikol'skaja: "Konstantin Vaginov, ego vremja i knigi" ("Konstantin Vaginov, seine Zeit und seine Bücher"), in: Vaginov, K. K.: *Kozlinaja Pesn' Romany*, Moskva 1989, S. 5-18, S. 10. *Kozlinaja Pesn'* wird im folgenden KP abgekürzt. Die Anfangsbuchstaben KP spielen auf KP = Komunističeskaja Partija an. Vaginovs Text ist als Parodie auf diese zu lesen.

14 Vgl. Ingold, 1981, S. 26.

15 Vaginov nahm an vielen Gruppierungen und Zirkeln der zwanziger Jahre teil - er arbeitete mit den *Oberiuten (Obëriuty)* Charms und Vvedenskij zusammen, gehörte der Gruppe *Die Insulaner (Ostrovitjane)* und *Der Klingenden Muschel (Zvučaščaja rakovina)* an, stand mit den Leningrader *Imagisten (Imažinisty)* und Vertretern der *Formalen Schule* wie Jurij Tynjanov und Boris Ejchenbaum in Verbindung. Trotz allem Enthusiasmus, mit dem er am literarischen Leben dieser Jahre teilnahm, bleibt er, wie sein Werk, ein Außenseiter.

Jahre 1926-1930 umfassen.¹⁶ Bestimmend für die formale Struktur des Textes ist die *satira menippea*: Die gleichzeitige Verwendung von wort- und erzähl-künstlerischen Verfahren, die beliebige Verknüpfung heterogener Stilschichten und Genres bis hin zur Textcollage. KP besteht aus einer Montage von Zitaten, die die Verfahren literarischer Schulen der zehner und zwanziger Jahre zitiert und sie auf diese Weise "entblößt". Sie dienen als Masken, um die Diskursmoden dieser Schulen zu inszenieren. Die von den russischen Formalisten entwickelte Theorie der *Entblößung des Verfahrens (obnaženie priema)* wird in zahlreiche Handlungen gekleidet zum eigentlichen 'Helden' des Romans. Michail Bachtin und seine Arbeiten werden in KP als metaliterarischer Diskurs zu textinternen Verfahren integriert: "Neben Michail Bulgakov war Vaginow einer der ersten russischen Autoren die "bachtinisch" schrieben, das heißt, im Roman nicht mehr mit "Vorrang auf die Kohärenz einer erzählten Geschichte und auf die lineare Logik von Handlung, Raum und Zeit abstellte [...]"¹⁷ Unter diesen Bedingungen der Konfrontation von Symbolismus und Avantgardismus ist im künstlerischen System Vaginovs ein Eklektizismus an narrativen Verfahren und ihrer Selbstthematisierung zu konstatieren, die durch folgende Faktoren geprägt sind: 1. Der 'tabula-rasa conditio' einer postrevolutionären Apokalypse: die ehemals florierende Stadt St. Peterburg - verwüstet durch den Kriegskommunismus - gleicht jetzt einer Geisterstadt. 2. Der Erinnerung an das vorrevolutionäre Rußland und der damit verbundene Heils- und Erlösungs-

16 Leonid Čertkov "Zugige Weite und Ungemutlichkeit" Konstantin Vaginov, der Lynker, in *Schreibheft Zeitschrift für Literatur*, Nr. 40, S. 104-109

Čertkov unterscheidet vier Perioden in Vaginovs Schaffen

I Eine symbolistisch-romantische Periode von 1919-1923

II Eine antik-groteske Periode von 1922-1925, mit der er seinen Durchbruch schafft

III Eine oberflächlich-formalistische Periode von 1926-1930.

IV Eine synthetische Periode von 1931-1934.

17 Reinhard Lauer "Kauze und Kuriositäten oder Vom Sinn der Kultur Zu Konstantin Vaginovs <Bambocciade>", in: Konstantin Vaginov: *Bambocciade*, Leipzig 1993, S. 183.

wunsch, der sich mit der Frage nach dem russischen Ursprung verbindet: die Anspielung auf den Religionssymbolismus. 3. Der intertextuellen Rezeption jener Kunstverfahren, die in den zwanziger Jahren von den verschiedenen literarischen Schulen entwickelt wurden: die formale Schule.

Vaginov konserviert den Moment dieses kulturellen Paradigmenwechsels, indem er als Autor gewissermaßen den Weg des symbolistischen "Religionskünstlers" zum absurdistischen "Erinnerungskünstler" nachzeichnet, um an einer absoluten Nullstelle anzukommen, die gleichzeitig den Ausgangspunkt seiner Texte bildet: Der sich in Entstehung befindende *homo sovieticus*, dem nichts mehr bleibt, als "tote" Erinnerung zu sammeln. Als ein solcher "Schwellentext" ist KP *Poesie und Politik objektloser Liebe* zugleich, denn er beruht auf einem auto(r)erotischen Akt des Schreibens und spiegelt das Auslöschen von Geschlechter-Differenz auf zweifache Weise wider: als religionsphilosophische Utopie des *Dritten Geschlechts* der Symbolisten und als realisierte quasi-religiöse Utopie des geschlechtslosen *homo sovieticus* der Kommunisten. Auf diese Weise kommt es in KP zu einer Transformation des autosoteriologischen Modells als eine der zentralen Konzeptionen symbolistischer Textproduktion. Der künstlerische Akt beruht hier, wie im folgenden ausgeführt wird, auf einem grotesk-soteriologischen Konzept. Erinnern wird dabei zum wichtigsten Stimulus der Textproduktion des abstrakten Autors. Im Abschreiten der Stadt Leningrad als Gedächtnisraum der verlorenen Literatenwelt der zehner und zwanziger Jahre von St. Petersburg wird sie zum auto(r)erotischen Zeichen. In diesem Sinne steht KP für Auto(r)erotik als Konsequenz von Ideologien des "Postgeschlechtlichen" bzw. "Postnatalen", die jeweils kunstreligiösen Ursprung haben: "Immer erscheint eine neue Religion an der Peripherie einer Kulturwelt" ("vsegda novaja religija pojavljaetsa na periferii kul'turnogo mira", KP, S.38), sagt Teptelkin, einer der Helden von *Kozlinaja pesn'*.

Die Geschichte von KP spielt in der NEP-Zeit der zwanziger Jahre.¹⁸ Erzählt wird der Untergang der Stadt Petersburg, den der im Vorwort *erschienene Autor* (*pojavitšijsja avtor*) beklagt: "Jetzt gibt es Petersburg nicht mehr", („Teper' net Peterburga“, S.20) und der im Vorwort *erscheinende Autor* (*pojavljašuščijsja avtor*) stellt melancholisch fest: "Ich liebe Petersburg nicht, mein Traum ist zu Ende", ("Ne ljublju ja Peterburga, končilas' mečta moja", S.19). Im Mittelpunkt des Geschehens stehen der Gelehrte Teptelkin und sein Kreis - der *unbekannte Dichter* (*neizvestnyj poet*), dessen Barockgedichte nur Kennern zugänglich sind, der Dichter Trojczyn, der an den *Untergang des Abendlandes*¹⁹ glaubt, der Dichter September, Sergej K., Miša Kotikov, der

18 NEP ist die Abkürzung für Novaja ekonomičeskaja Politika (Neue Okonomische Politik), eine Politik kapitalistischer Ausrichtung, die Lenin auf dem 10. Parteikongreß durchsetzte, um das für die Wirtschaft katastrophale Experiment des Kriegskommunismus in den Griff zu bekommen

19 Oswald Spenglers umfassende Schrift *Der Untergang des Abendlandes* war im nachrevolutionären Rußland sehr populär. Vaginov zitiert diese Schrift, um sie mit dem Untergang der Petersburger Kultur zu analogisieren. Interessant in diesem Zusammenhang ist Spenglers Charakterisierung des nachrevolutionären Rußlands, das er mit dem Rest Europas vergleicht: "Hier liegen heute wie in Syrien zur Zeit Jesu zwei Wirtschaftswelten übereinander, eine obere, fremde, zivilisierte, die von Westen eingedrungen ist und zu der als Hefe der ganz abendlandische und unrusische Bolschewismus der ersten Jahre gehört, und eine stadtlose, nur unter Gütern lebende in der Tiefe, die nicht rechnet, sondern ihren unmittelbaren Bedarf eintauschen möchte. Man muß die Schlagworte der Oberfläche als eine Stimme auffassen, aus welcher der ganz mit seiner Seele beschäftigte einfache Russe den Willen Gottes heraushört. Der Marxismus unter Russen beruht auf einem inbrünstigen Mißverständnis. Man hat das höhere Wirtschaftsleben des Petrinismus ertragen, aber weder geschaffen noch anerkannt. Der Russe bekämpft das Kapital nicht, sondern er begreift es nicht. Wer Dostoevskij zu lesen versteht, wird hier eine junge Menschheit ahnen, für die es noch gar kein Geld gibt, nur Güter in Bezug auf ein Leben, dessen Gewicht nicht auf der Wirtschaftsseite liegt. Die "Angst vor dem Mehrwert", die vor dem Kriege manchen bis zum Selbstmord getrieben hat, ist eine unverstandene literarische Verkleidung der Tatsache, daß der Gelderwerb durch Geld für das stadtlose Guterdenken ein Frevel ist, aus der werdenden russischen Religion gedacht eine Sünde. So wie heute die Städte des Zarentums verfallen und der Mensch in ihnen wieder wie im Dorfe lebt, unter der Kruste des städtisch denkenden, rasch hinschwindenden Bolschewismus, so hat er sich von der westlichen Wirtschaft befreit. Der apokalyptische Haß - der auch das einfache Judentum zur Zeit Jesu gegen Rom beherrschte - richtet sich nicht nur gegen Petersburg als Stadt, als Sitz einer politischen Macht westlichen Stils, sondern auch als Mitte eines Denkens in westlichem Geld, was das ganze Leben vergiftet und in eine falsche Bahn

Material über den kürzlich verstorbenen Dichter Zaefratskij sammelt, Kostja Rotikov, der Kitsch sammelt. Sie träumen davon, ihr Leben ausschließlich der Kunst zu widmen und versammeln sich in Peterhof in einem Holzturm, um auf ihre Weise dem Untergang der Kultur zu begegnen. Der *unbekannte Dichter* (*neizvestnyj poët*) schlägt die innere Emigration vor, als einzige Möglichkeit innerhalb des totalitären Regimes zu überleben:

- Ja predpolagaju napisat' poëmu, - govoril neizvestnyj poët (kogda videnie rassejalos'): - v gorode svirepstvuet metafizičeskaja čuma, sin'ory izbirajut grečeskie imena i uchodjat v zamok Tam oni provodjat vremena v izučenij nauk, v muzyke, v sozidanii poëtičeskich, živopisnych i skul'pturnych proizvedenij No oni znajut, čto oni osuždeny, čto gotovitsja poslednyj šturm zamka Sin'jory znajut, čto im ne pobedit, oni spuskaetsja v podzemel'e, skladyvajut v nem svoi lučezarnye izobraženija dlja buduščich pokolenij i vychodjat na vernuju gibel', na osmejanie, na besslavnuju smert', ibo inoj smerti dlja nich sečas ne suščestvuet. (S 78)

Ich schlage vor ein Poem zu schreiben, sagt der unbekante Dichter (nachdem die Erscheinung sich aufgelöst hatte) in der Stadt herrscht metaphysische Pest, die Herren suchen sich griechische Namen aus und gehen ins Kloster Dort verbringen sie ihre Zeit mit dem Studium der Wissenschaften, der Musik, schaffen Poesie, Malerei und Skulpturen Aber sie wissen, daß sie verurteilt sind, daß der letzte Sturm auf das Schloß vorbereitet wird Die Herren wissen, daß sie nicht siegen werden, sie begeben sich in die Unterwelt und legen dort ihre glänzenden Darstellungen nieder für zukünftige Generationen und gehen hinaus in den sicheren Untergang, in das Belachtwerden, in den ruhmlosen Tod, denn einen anderen kann es für sie nicht geben

In diesem maskierten Rückzug bilden Teptelkin und sein Kreis, der die Hoffnung auf eine künftige Wiedergeburt Rußlands nicht aufgibt, eine *letzte Insel der Renaissance* (*poslednyj ostrov Renessansa*, S.75). Die hier implizierte Konzeption Bachtins über den Karneval als gebärenden Tod wird zum zentralen Verfahren innerhalb der dargestellten Welt von KP als Ausdruck für den fundamentalen Rettungswunsch des Autors, der Verneinung des Subjekts in

gelenkt hat Das Russentum der Tiefe läßt heute eine noch priesterlose, auf dem Johannesevangelium aufbauende dritte Art des Christentums entstehen, die der magischen unendlich viel näher steht als der faustischen, die deshalb auf einer neuen Symbolik der Taufe beruht und, weit entfernt von Rom und Wittenberg, in einer Vorahnung künftiger Kreuzzüge über Byzanz hinweg nach Jerusalem blickt Damit allein beschäftigt, wird sich die Wirtschaft des Westens wieder gefallen lassen, wie der Urchrist die römische, der gotische Christ die jüdische, aber es beteiligt sich nicht mehr an ihr", in *Der Untergang des Abendlandes Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1923, S. 617ff

der sich etablierenden totalitären Kultur entgegenzuwirken. Dabei ist die Funktion des Grotesken als Überwindung der Angst und Entfremdung für den sich durch die Erinnerung rettenden Autor paradigmatisch. Seine Autobiographie liegt in seiner Schrift, "im *Raum* des Gelebten, der den Beschreiber als die Technik seiner Beschreibung ergreift und in dem Maße ein neues Leben ergreift und in dem Maße ein neues Leben gewinnt, wie diese Technik die Autobiographie in Gang setzt"²⁰. Diese Technik ist die der Karnevalisierung, der Maskierung als Travestie der Tragödie (*Kozlinaja Pesn'* ist die direkte Übersetzung des griechischen Wortes 'Tragödie'; tragos=Bock, ode=Gesang).²¹ In ihr dient der Kult des Dionysos, Symbol göttlicher Inspiration, als Mittel zur Eliminierung der Grenzen zwischen Hellenismus und dem zeitgenössischen Sowjetrußland.²² Aber nicht nur der Kult des Dionysos, Orpheus, Philomene, Philostrat, Phönix bevölkern den Gedächtnisraum von Teptelkins Kreis, dessen unstillbare Wißbegierde die fleischliche Begierde ersetzt und auf diese Weise einen künstlerischen Produktionsvorgang in Gang setzt, in dessen Mittelpunkt die lustvolle Beziehung zwischen Text und Prätext steht. Prätexte und deren Verfahren werden vom abstrakten Autor als narrative Diskursobjekte in den hermetisch abgeschlossenen Wort-Körper einverleibt, um einen kulturellen Kontext zu bewahren, der angesichts des sich etablierenden totalitären Systems verloren geht. So besteht KP aus einer Sammlung von Zitaten, die im Rückgriff auf die Antike und den Symbolismus historisiert werden: "Vaginov setzte die "Porträthaftigkeit" - portretnost, wie die Russen sagen - bewußt und mit solcher

20 Eva Meyer: *Die Autobiographie der Schrift*, Berlin 1989, S. 9.

21 Ol'ga Šindina spricht in diesem Zusammenhang von einem "metatextuellen Modell, einem neuen Typus der Beziehungen zwischen dem Akt des künstlerischen Schaffens und den ihn beschreibenden Text auf der einen Seite, zwischen Kunst und Wirklichkeit auf der anderen Seite", von einer "Theatralisierung des Erzählens" in *Kozlinaja Pesn'*: "Teatralizacija povestvovanija v romane Vaginova *Kozlinaja pesn'*", in: *Teatr*, Nr. 11, 1991, S. 161-171.

22 Anthony Anemone *Konstantin Vaginov and the Leningrad Avant-Garde: 1921-1934*, Berkeley 1985, S. 157.

Dichte ein, daß das Buch als "Szenenroman" gelesen und verstanden werden konnte, als Roman über eine im Verschwinden begriffenen Literatenwelt, die der Autor, wie es im Vorwort heißt, gleich einem Sargmacher einsargte, um sie zu bewahren."²³

Teptelkin verkörpert den Typ des vorrevolutionären russischen Intellektuellen, der nachts an seinem Lebenswerk *Die Hierarchie der Sinngewebungen* arbeitet und kostenlos Unterricht in alten Sprachen gibt, um dem Verfall der Kultur entgegenzuwirken:

Posmotrel Teptelkin na letnee kreslo-kačalku i našel, čto ono ne menee udobno, čem vol'terovskoe kreslo, rešil prodolžat' osnovnoj trud svoej žizni, otkryl sunduk, sunduk byl vsegda pokryt zelenoj pljuševoj skatert'ju i izobražal - neizvestno čto izobražal. Dostal tetrad'

Na pervoj stranice bylo vyvedeno: "**hierarchija smyslov. Vvedenie v izučenie poetičeskich proizvedenij**" (Hervorhebung von mir, D.R.). Na vtoroj stranice v nižnem uglu (Teptelkin ljubil original'nost') pomešalos' posvjaščenie "Moej EDINSTVENNOJ" (edinstvennoj s bol'šoj bukvy) i fotografičeskaja kartočka Mečty. Na tret'ej stranice rimskaja cifra I, na četvertoj posredine vystupalo odno slovo: "predislovie", na pjatoj.

Trud byl načat solidno. Dal'se pod osnovnym tekstom šli primečanija na francuzskom jazyke iz vidnejšich sovremennyh lingvistov, bez perevoda na russkij jazyk (trud byl javno naščitan na nastojaščich učenyh, a ne na glupych studentov). Osnovnoj tekst, kazalos', tože byl napisan na inostrannom jazyke i tol'ko soglasovan russkimi okončanijami. Tut namekalos' na vozmožnost' dat' novye opredelenija ponjatiju romantičeskogo i ponjatiju klassičeskogo, tut govorilos' o poetičeskich sposobach okrašivat' nastojaščee vremja v prošedšee i buduščee i razrušalos' nelepoje predstavlenie, čto smysly gnezdjatsja v slove, i davalos' opredelenie estetičeskogo kak fantazma, kak garmonizacii prirody i istorii.

"I esli by istinnyj chudožnik, - dumal Teptelkin, - zagljanul v etu knigu, on ne smog by otorvat'sja ot nee, na nego podejstvoval by zavoracivajuščij pafos etich stranic: chudožestvennoe proizvedenie vsegda lično, principial'no lično nel'zja videt' chudožestvennoe proizvedenie bezlično, delo ne v imeni, a v tom, čto ličnost' v proizvedenii otryžaetsja" (S. 51f)

Teptelkin schaute auf den sommerlichen Schaukelstuhl und fand, daß er nicht weniger komfortabel als ein Voltairesessel sei. Er entschloß sich dazu, das Hauptwerk seines Lebens fortzuführen, öffnete die Truhe, die immer mit einer grünen Plüschschuttblende bedeckt war und stellte, - stellte wer weiß was dar. Er holte sein Heft heraus.

Auf der ersten Seite stand: "**Die Hierarchie der Sinngewebungen. Einführung in das Studium poetischer Werke**". Auf der zweiten Seite (Teptelkin liebte Originalität) stand

23 Anthony Anemone, 1985, op. cit., S. 184.

unten eine Widmung "Meiner EINZIGEN" (groß geschrieben) und eine Photographie seines TRAUMS. Auf der dritten Seite die römische Ziffer I, auf der vierten in der Mitte stand nur ein Wort: "Vorwort", auf der fünften.

Die Arbeit war solide begonnen. Unter dem Haupttext kamen Anmerkungen in französischer Sprache von den bedeutendsten zeitgenössischen Linguisten, ohne sie ins Russische zu übersetzen (die Arbeit war augenscheinlich für richtige Gelehrte bestimmt und nicht für dumme Studenten). Der Haupttext, schien es, war auch in einer Fremdsprache geschrieben und stimmte nur in den Endungen mit dem Russischen überein. Hier besprach er Möglichkeiten, den Begriff des Romantischen und den Begriff des Klassischen neu zu bestimmen, dort über das poetische Können, die Gegenwart mit der Vergangenheit und Zukunft zu verschonern und er zerstörte die absurde Vorstellung, daß der Sinn im Wort wurzelt, und definierte das Ästhetische als Phantastisches, als Harmonie zwischen Natur und Geschichte.

Und wenn ein echter Künstler in dieses Buch schauen würde, dachte Teptelkin, dann konnte er sich nicht davon losreißen, denn auf ihn wurde das verzaubernde Pathos dieser Seiten einwirken. Das künstlerische Werk ist immer persönlich, prinzipiell persönlich, man darf das künstlerische Werk nicht als unpersönlich ansehen, denn es kommt hier nicht auf den Namen an, sondern darauf, daß die Persönlichkeit sich im Werk widerspiegelt.

Die Entfaltung des Sujets schafft aber gerade einen Gedächtnisraum, in dem die *Hierarchie der Sinngebungen* aufgelöst wird. Dieser dient dem abstrakten Autor dazu, die ursprüngliche Vollkommenheit von Petersburg wiederherzustellen, denn das beabsichtigte geschlossene, vollkommene Werk soll den Objektverlust, den Untergang von Petersburg, substituieren. Die konsequente Verneinung der sowjetischen Realität innerhalb des Textes, dieses Nicht-zur-Kennntnis-Nehmen des neuen Kultur-Über-Ichs entspricht jener archaischen bzw. neoprimitivistischen Kulturverweigerung der Avantgarde und damit psychoanalytisch gesprochen der Verweigerung, durch den "Namen-des-Vaters" in die Kultur eingeführt zu werden.²⁴ Hansen-Löve bezeichnet diesen Diskurs als depressiv narzißtischen bzw. neurotischen, denn er reflektiert genau jenen psychischen Zustand, den Freud mit dem neurotischen Symptom benennt.²⁵ Nach Freud wird die Neurose durch die Versagung des Objekts herbeigeführt und impliziert den Verzicht auf das reale Objekt: "Die dem realen Objekt entzogene

24 Hansen-Löve, 1992, S. 203.

25 Ebd. S. 230.

Libido geht auf ein phantasiertes zurück (Introversion)"²⁶. Übertragen auf den Schreibakt des abstrakten Autors von *Kozlinaja pesn'* bedeutet diese Introversion eine Desexualisierung der Außenwelt. Das Künstler-Ich interpretiert alle Objekte dieser Außenwelt als Produkte seines libidinös besetzten Ichs und damit als kommunikationslos. In der Folge davon befindet sich es sich in permanenter autoreflexiver Selbstbespiegelung, die für den abstrakten Autor in KP paradigmatisch ist. Sein Projektionsakt löst sich in unendlichen Spiegelungen bzw. Masken seines Autoren-Ichs auf: Im *Bild des Autors (obraz avtora)*, im *unbekannten Dichter (neizvestnyj poet)*, im *Bild des Gestalt gewordenen Autors (ustanovivšijsja avtor)*, in seinen "Helden". Vaginovs Helden sind, wie er selbst als Autor, Sammler. Sie versammeln sich, um auf allen Ebenen kulturelles Wissen zu sammeln und es in der Erinnerung am Leben zu erhalten. Auf diese Weise wird das Sammeln libidinös besetzt und avanciert zum eigentlichen Triebobjekt, das durch den Erinnerungsvorgang vereinnahmt wird. Das Vergangene wird somit zum selbstwertigen Zeichen für Vaginovs auto(r)erotisches *žiznetvorčestvo*: Durch die Aneinanderreihung der Worte des *unbekannten Dichters* ruft er eine neue Welt hervor (vot i nikomu ne izvestnyj poet posredstvom sopostavlenija slov vyzyvaet novyj mir dlja nas, KP S.48), denn er weigert sich, das totalitäre System und dessen Implikation auf die russische Kulturpolitik wahrzunehmen. Für ihn ist Kunst ein objektiver Zustand des Seins, ein Zustand, der Begeisterung auslöst:

V estetičeskom net ni prirody, ni istorii, èto osobaja sfera. i ne logičeskaja, i ne estetičeskaja, i ne summa ich. Skol'ko by ne čital chudožnik, ne otstupno zvučal by v ego ušach lejtmotiv knigi iskusstvo est' bytie voschiščennoe, fantazija est' ob'ektivnyj fazis bytija (S 52).

Im Ästhetischen gibt es keine Natur, keine Geschichte, das ist eine besondere Sphäre weder eine logische, noch eine ästhetische, oder die Summe beider Was immer der

26 Sigmund Freud: "Zur Einführung des Narzißmus" (1914), in: *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*, Frankfurt/Main 1978, Bd I, S 29

Künstler gelesen hat, unerläßlich tönt das Leitmotiv des Buches in seinen Ohren: die Kunst ist ein Sein der Begeisterung, die Phantasie ein objektiver Zustand des Seins.

Der *unbekannte Dichter* lehnt die Revolution mit allen ihren Konsequenzen ab. Für ihn, den intelligenten Menschen kann es keine Umstürze, keine Revolutionen geben, die etwas in den Grundzügen verändern:

- Ne stoit filosofstvovat', - uklonilsja neizvestnyj poet, - my davno - ja iskusstvenno, vy literaturno - perežili gibel', i nikakaja gibel' nas ne udivit Intelligentnyj čelovek duchovno živet ne v odnoj strane, a vo mnogich, ne v odnoj époche, a vo mnogich i možet izbrat' ljubuju gibel', on ne grustit, a emu prosto skučno, kogda ego gibel' zastaet doma, on tol'ko promyčit ešče raz s tobom vstretilsja, - i emu stanet smešno (S 49)

- Es hat keinen Sinn zu philosophieren, wick der unbekante Dichter aus, - wir haben schon lange den Untergang durchlebt und kein Untergang kann uns noch verwundern Ein intelligenter Mensch lebt geistig nicht nur in einem Land, sondern in vielen, nicht nur in einer Epoche, sondern in vielen und kann sich einen beliebigen Untergang herausuchen, er wird nicht traurig, ihm ist nur langweilig, wenn ihn plötzlich der Untergang zu Hause überfällt, er brüllt nur noch einmal habe ich mich mit dir getroffen, und er findet es komisch

Dementsprechend scheitert auch der Versuch des Autors, seinen Helden Teptelkin zu retten, denn eine Rettung kann es angesichts dieser Weltauffassung nicht geben:

POSLESLOVIE

Avtor vse vremja pytalsja spasti Teptelkina, no spasti Teptelkina emu ne udalos' Sovsem ne v bednosti posle otrečenija žil Teptelkin Sovsem ne maloe mesto zanjat on v žizni, nikogda ego ne ochvatyvalo somnen'e v samom sebe, nikogda Teptelkin ne dumal, čto on ne prinadležit k vysokoj kul'ture, ne sebja, a svoju mečtu sčel on lož'ju

Sovsem ne bednym klubnym rabotnikom stal Teptelkin, a vidnym, no glupym činovnikom I nikakogo sadika vo dvore ne razvodil Teptelkin, a, naprotiv, - on kričal na bednych činovnikov i byl strašno rečist i gord dostignutym položeniem (S. 205)

NACHWORT

Der Autor versuchte die ganze Zeit, Teptelkin zu retten, aber Teptelkin zu retten, gelang ihm nicht Nach dem Verzicht lebte Teptelkin keinesweg in Armut Er nahm einen großen Platz im Leben ein, niemals hatte er Selbstzweifel, niemals dachte Teptelkin, daß er nicht zur höchsten Kultur gehört, nicht sich, sondern seinen Traum hielt er für eine Lüge Teptelkin wurde überhaupt kein armer Klubarbeiter, sondern ein angesehener aber

dummer Beamter. Und Teptelkin legte keinen Garten im Hof an sondern im Gegenteil, er schrie die armen Beamten an und war schrecklich redselig und stolz auf die Position, die er erreicht hatte

Teptelkin und sein Kreis konnten in dem neuen Regime nicht mehr lange existieren. Auch die ehemals gute Beziehung zu dem *unbekannten Dichter* zerbricht an dem totalitären System und seiner Kulturpolitik:

Kazalos' emu, razrušaetsja gosudarstvo, a čistyj junoša poët o svobode ducha, poët skrytno, kak by stydjas', a vse slušajut i chvaljat za neponjatnye metafory, za sijanie, vznikajuščee ot sopostavlenija slov. (S.39)

Es schien ihm [gemeint ist Teptelkin, D.R.], während der Staat zerstört wird, singt der reine Jungling [gemeint ist der *unbekannte Dichter*, D.R.] über die Freiheit des Geistes, singt zurückhaltend, als ob er sich schäme, und alle hören ihm zu, loben ihn für die unverständlichen Metaphern, für das Strahlen, das von der Zusammenstellung der Wörter ausgeht

Die Sorge um materielle Absicherung gewinnt Priorität über geistige Fragen. Teptelkin heiratet, läßt seine Arbeit über die *Hierarchie der Sinngebungen* im Stich und beginnt, seinen Lebensunterhalt mit Vorlesungen für das neue Regime zu bestreiten. Miša Kotikov wird Zahnarzt und heiratet die Witwe seines Idols, des verstorbenen Dichters Zaefratskij. Der *unbekannte Dichter* - unfähig Kompromisse zu machen - begeht Selbstmord. Der *Gestalt gewordene Autor* rettet seinen "Text-Körper" über die Travestie, über das *žiznetvorčestvo* als groteskes, in der Ästhetisierung bzw. Theatralisierung des Lebens, wie es für die symbolistische Lebensschöpfung signifikant war:

No pora opustit' zanaves Končilos' predstavlenie Smutno i ticho na scene Gde obeščannaja ljubov', gde obeščannyj geroizm? Gde obeščannoje iskusstvo?

I pečal'nyj trechpalyj avtor vychodit so svoimi gerojami na scenu i rasklanivaetsja

- Smotri, Mit'ka, kakie urody, - govorit zritel' - nu i nu, ekij procvost, kakuju pochabščinu zagnul

Ach, ty užas kakoj, neuželi vse takie ljudi? Znaete, Ivan Matveevič, v vas est' necto teptelkinskoe

- Uz, ja razdelajus' zavtra s nim. Už ja podvedu pod nego minu Už ja . .

Avtor mašet rukoj - tipografsčiki nacinajut nabirat' knigu

- Spasibo, spasibo, - celuetsja avtor s akterami

Snimaet perčatki, razgrimirovyvaetsja Aktery i aktrisy vypramljajutsja i tut že na scene stirajut grim.

I avtor so svoimi akterami edet v deševyj kabačok Tam oni pirujut srede butyllok i opustošaemych stakanov Avtor obsuždaet so svoimi akterami plan novoj p'esy, i oni sporjat i gorjažatsja i proiznosjat tosty za vysokoe iskusstvo, ne bojaščeessja pozora, prestuplenija i duchovnoj smerti

Uže naborščiki nabrali polovinu "Kozlinoj pesni" i avtor so svoimi nastojaščimi druž'jami vychodit iz kabačka v prelestnuju peterburgskuju vesennjuju noč, vzmatajuščuju dušu nad Nevoj, nad dvorcami, nad soborami, noč' šelestjaščuju, kak sad, pojuščuju, kak molodost', i letjaščuju, kak strela, dlja nich uže proletevšuju. (S.205/206)²⁷

Aber es ist Zeit, den Vorhang zu senken Die Vorstellung ist zu Ende. Wirr und still ist es auf der Bühne. Wo ist die versprochene Liebe, wo ist das versprochene Heldentum? Wo ist die versprochene Kunst?

Und der traurige dreifingrige Autor geht mit seinen Helden auf die Bühne und verneigt sich

- Schau, Mitja, was für Mißgeburten, sagt ein Zuschauer. Na, na, was für ein Halunke, was für eine Zote ist da hereingekommen

- Ach, was für ein Schrecken, sind das denn wirklich Leute? Wissen Sie, Ivan Matveeic, sie haben etwas teptelkinsches

- Schon Morgen werde ich mich davon trennen Morgen schon werde ich eine Mine unter ihn legen Ich

27 In der Ausgabe *Kozlinaja Pesn' Romany*, Moskau 1991 im Verlag *Sovremennik (Der Zeitgenosse)* fehlt dieses Stück am Ende von KP Der Text endet dort folgendermaßen "Bol'saja luna osveščala Dom iskusstv, uže ne suščestvovavšij Služitel' s licom poslednego imperatora gotovilsja zaperet' dveri Teptelkin i Mar'ja Petrovna spustilis' vnuz po černomu chodu i vyšli v pustoj percerožduščijsja gorod

Čert voz'mi, kak éto bylo davno!

Svet stojal nad proplevannymi zdan'jami, kogda Teptelkin i Mar'ja Petrovna šli vmeste I v predrasvetnom tomlenii szimalos' serdce, i cholidnyj veter rval, i priščelkival, i prsvistyval

Avtor smotrit v okno V uschach ego zvenit, i počt, i vočt, i opjat' počt, i opjat' zvenit i, perechodja v nejasnyj šepot, zamolkaet Kozlinaja pesn'

Avtor molod ešče Esli ego stanut slušat, on rasskažet ešče odnu peterburgskuju skazku

Itak, do sledujuščej noči, drug "

("Ein großer Mond beleuchtete das Haus der Kunst, das schon nicht mehr existierte Ein Diener mit dem Gesicht des vergangenen Herrschers schickte sich an, die Tür zu schließen Teptelkin und Marja Petrovna gingen den schwarzen Flur hinunter und heraus in die leere, sich wiedergebende Stadt

Hols der Teufel, wie ist das lange her!

Das Licht stand auf den überschwemmten Gebäuden, als Teptelkin und Marja Petrovna zusammengingen Und in der Sonnenaufgangsmudigkeit zog sich das Herz zusammen und der kalte Wind heulte, schnalzte und pfiß

Der Autor schaut ins Fenster In seinen Ohren tont es und singt und rauscht und singt wieder und tont wieder und geht über in ein unklares Flüstern und das Ziegenlied verstummt Der Autor ist noch jung Wenn man ihm zuhört, erzählt er noch ein Petersburger Märchen Und somit bis zur nächsten Nacht, Freund " KP, S 161)

Der Autor winkt mit der Hand Die Drucker beginnen das Buch zu setzen.

- Danke, danke, - der Autor küßt die Schauspieler

Zieht die Handschuhe aus und beginnt sich abzuschminken. Schauspieler und Schauspielerinnen richten sich auf und schminken sich noch auf der Bühne ab

Und der Autor fährt mit seinen Schauspielern in eine billige Kneipe. Dort feiern sie zwischen Flaschen und leer gewordenen Gläsern. Der Autor erörtert mit seinen Schauspielern den Plan für ein neues Stück, und sie streiten und regen sich auf und erheben Trinksprüche auf die hohe Kunst, die keine Blamage fürchtet, keine Verbrechen und keinen seelischen Tod.

Die Setzer hatten schon die Hälfte des Ziegenlieds gesetzt, und der Autor kommt mit seinen wirklichen Freunden aus der Kneipe heraus in die herrliche Petersburger Frühlingsnacht über der Neva, über den Palästen, über den Kathedralen, eine Nacht, die die Seele in Aufruhr bringt, rauschend wie ein Garten, singend wie die Jugend, fliegend wie ein Pfeil, für sie schon vorbeigeflogen.

4

Die Klage um das verlorene Objekt St. Petersburg und seine "Wiedergeburt" als phantasiertes bestimmen die mnemotechnischen Verfahren in KP und damit den künstlerischen Prozeß als grotesk-soteriologischen, der dem Monströsen, dem Unheimlichen entgegenwirkt:

Peterburg okrašen dlja menja s nekotorych por v zelenovatyj cvet, mercajuščij i migajuščij, cvet užasnyj, fosforičeskij I na domach, i na licach, i v dušach drožit zelenovatyj ogonek, echidnyj i podchichikivajuščij Mignet ogonek - Petr Petrovič pered toboj, a lipkij gad, vzmetnetsja ogonek - i ty sam chuže gada, i po ulicam ne ljudi chodjat: zagljaneš' pod šapku - zmejnaja golova, smotriš'sja v starušku - žaba sidit i životom dvižet. A molodye ljudi každyj s mečtoj osobennoj. inžener objazatel'no chočet gavajskuju muzyku uslyšat', student - poëffektnee povesit'sja, škol'nik rebenkom obzavestis', čtob silu mužskuju dokazat'. Zajdeš' v magazin - byvšij general za prilavkom stoit i zaučenno ulybaetsja, vojdeš' v muzej - voditel' znaet, čto lžet, i lgat' prodolžaet. Ne ljublju ja Peterburga, končilas' mečta moja (S. 19).

Petersburg ist für mich seit einiger Zeit in eine grüne Farbe getaucht, eine flackernde, blinzelnde, eine schreckliche, phosphorizierende Farbe. Auf den Häusern, auf den Gesichtern, in den Seelen zittert ein grünes Feuer, giftig und kichernd. Es blinzelt ein Feuer, und es steht nicht Petr Petrovic vor dir, sondern ein klebriges Reptil, das Feuer flackert auf und du bist noch schlimmer als das Reptil, und auf den Straßen gehen keine Leute schaust du unter die Mütze - ein Schlangenkopf, schaust du eine Alte an, sitzt da eine Kröte

und bewegt den Bauch. Und die jungen Leute, jeder von ihnen hat einen besonderen Traum: ein Ingenieur will unbedingt Musik aus Hawaii hören, ein Student sich besonders effektiv aufhängen, ein Schuljunge sich ein Kind anschaffen, um seine männliche Stärke zu zeigen. Gehst du in ein Geschäft, steht da ein ehemaliger General und lachelt wie wenn er es auswendiggelernt hatte; gehst du in ein Museum - weiß der Führer, daß er lügt und fährt fort zu lügen. Ich liebe Petersburg nicht mehr, mein Traum ist zu Ende gegangen.

Dabei resultiert die Haltung des abstrakten Autors in der Melancholie als Zeichen unbewältigter Trauer, denn er kann den Verlust seines Liebesobjektes, den Untergang der Stadt Petersburg nicht überwinden. Nur in der Groteske kann er seine Angst bannen. Hierbei greift Vaginov Bachtins Karnevalskonzeption auf, um sie noch einen Schritt weiterzuführen. Er hypertrophiert die Subjekthaftigkeit in unendlichen Spiegelungen seines Autoren-Ichs im *Bild des Autors (obraz avtora)*, im *unbekannten Dichter (neizvestnyj poet)*, um sie im monströsen Bild des *an Gestalt gewonnenen Autors (ustanovivšegosja avtora)* kulminieren zu lassen:

Ja dopisal svoj roman, podnjal ostrokonečnuju golovu s glazami, poluzakrytimi želtyymi pereponkami, posmotrel na svoi urodlivye ot roždenija ruki na pravoj ruke tri pal'ca, na levoj - četyre (S 188/189).

Ich schrieb meinen Roman zu Ende, hob den spitzen Kopf mit den von den gelben Fältchen halbgeschlossenen, schaute auf meine von Geburt an mißgestalteten Hände: auf der rechten Seite drei Finger, auf der linken – vier.

Das Monströse, das Ungeheure ist zum Subjekt selbst geworden. Damit steht Vaginovs KP im Spannungsfeld zwischen russischer Moderne und Postmoderne: "Das Ungeheure ist in der Postmoderne nicht mehr eine Möglichkeit des Menschlichen (Freud, Bachtin u.a.), etwas, das sich zurückweisen ließe (Christentum) und einem in der Verschmelzung mit dem Nicht-Ungeheuren Aufgehobenes (totalitäre Kultur). Das Subjekt ist ein Monster und nichts als das."²⁸ Das Monströse und Unheimliche assoziiert der abstrakte Autor in seinen

28 Igor Smirnov: "Die Evolution des Ungeheuren Versuch über Mamlcov", in *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Nr. 40, November 1992, S 150-155, S. 151.

Selbstbespiegelungen mit Leningrad als pervertierter Frau, der er entfliehen will und die er in einem Spektrum von gynäkophoben und misogynen Projektionen in die dargestellte Welt bannt. In seinen Masken vollzieht der abstrakte Autor den Übergriff auf das Monströse als Weibliches und Gegengeschlechtliches und sublimiert dieses durch den Prozeß des Schreibens. Auf diese Weise wird das Monströse als das kulturelle Über-Ich (die sich etablierende totalitäre Kultur) entmachtet und in den Text eingeschlossen. Der in der Maskerade vollzogene Geschlechtswechsel als *gender-shift* offenbart damit die Umverteilung von Macht, denn "mit *gender-shifts* kann ich Allmacht erlangen: wenn ich mich des Anderen be-mächtige, ihn besitze als mich selbst. Hier wird die ganze Extension der *gender-shift*-Problematik deutlich - sie ist ebenso psychologisch wie politisch bestimmt"²⁹.

Die Umverteilung der Macht im Kommunistischen System wird in KP an der Figur des *Gestalt gewordenen Autors* deutlich, der sich zu gleichen Teilen allmächtig und ohnmächtig fühlt. Seine deformierte Hand symbolisiert die Deformation seines Geschlechts, denn die Hand spielt eine signifikante Rolle bei der Herausbildung der (Geschlechts-)Identität, sie wird zum Zeichen des Geschlechts.³⁰ Die deformierten Hände des *an Gestalt gewonnenen Autors* werden auf diese Weise zum Zeichen des deformierten Gesellschaftssystems, das folglich nur ein deformiertes Geschlecht zeugen kann, den *homo sovieticus*. Paradigmatisch für Vaginovs Textproduktion ist das Verschwinden des wahren Ursprungs: "Jeder meiner Finger - eine verschwundene Stadt, die Handfläche - ein Ozean der Trauer, wahrscheinlich deshalb liebe ich so sehr Deine Hände,

29 Johanna-Renate Döring-Smimov: "Gender Shifts in der Russischen Postmoderne", in: *Psycho-poetik. Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 31*, Wien 1992, S. 557-563, S. 557.

30 Jacques Derrida: *Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz, Heideggers Hand (Geschlecht II)*, Wien 1988, S. 59.

schreibt Vaginov in den *Petersburger Nächten* und weiter heißt es dort³¹: "Ein Dichter, nicht von Hand geschaffen bin ich, ich liebe die langen Hausmeisterwohnungen, wo man Buchweizengrütze ißt und Kokain schnupft. Mich verachten sie, mein Gesicht, meinen Gang, sie errichten die neue Religion, morgens kehren sie die Höfe nicht."³² In KP hinterfragt der *Gestalt gewordene Autor* seine Identität als Schriftsteller, denn er muß sich seiner Autorposition ständig aufs Neue versichern: "Ja èto pisal ili ne ja? I vdrug podnošu svoju ruku k gubam i celuju. Dragocennaja u menja ruka. Sam sebja chvalju ja". ("Habe ich das jetzt geschrieben oder nicht. Und plötzlich führe ich meine Hand zum Mund, küsse sie. Eine wertvolle Hand habe ich", S. 192). Für ihn wird Schreiben zum körperlichen Akt der Selbstreinigung: "Ich glaube, daß Schreiben ein körperlicher Prozeß ist, eine besondere Art der Säuberung des Organismus" ("Ja polagaju, èto pisanie - neèto vrode fizilogičeskogo processa, svoeobraznogo očišćenija organizma", KP, S. 191), schreibt der *Gestalt gewordene Autor* und deutet damit die Verbindung von Körper und Schrift an, die er in Bezug auf seine (Geschlechts-)Identität problematisiert. Indem er einen Text über das verlorene (Liebes-)Objekt schafft, gewinnt er es in sich und für sich wieder zurück:

Vo mne, pod vlijaniem nebleklych cvetov i travy, snova prosnulas' ogromnaja ptica, kotoruju soznatel'no ili bessoznatel'no čuvstvovali moi geroi. Ja vižu svoich geroev stojaščimi vokrug menja v vozduche, ja idu v soprovoždenii tolpy v Novyj Petergof, sažus u morja, i, v to vremja kak moi geroi stojat nad morem v vozduche, pronizannye solncem, ja načínaju perelistyvat' rukopis' i besedovat' s nimi (S. 189).

In mir erwachte erneut, unter Einwirkung der nichtverblaßten Blumen und Gräser, der gewaltige Vogel, den meine Helden bewußt oder unbewußt fühlten. Ich sehe meine Helden um mich herum in der Luft stehen, ich gehe in Begleitung der Menge nach Neu-Peterhof.

31 Konstantin Vaginov, "Petersburger Nächte", in *Der Stern von Bethlehem Zwei Erzählungen*, Berlin 1992, S. 28. Dieser Gedichtzyklus von 1921/1922 konnte als Buch nicht erscheinen.

32 Konstantin Vaginov: *Der Stern von Bethlehem Zwei Erzählungen*, Berlin 1992, S. 5. Anspielung auf das berühmte Gedicht Aleksandr Puškins "Ein Denkmal, nicht von Menschenhand geschaffen, baut ich mir . . ."

setze mich ans Meer, und während meine Helden über dem Meer in der Luft stehen, von der Sonne durchdrungen, beginne ich das Manuskript durchzublättern und mich mit ihnen zu unterhalten.

Ähnlich dem Melancholiker will der *Gestalt gewordene Autor* das verlorene Liebesobjekt im Ich wieder aufrichten, eine Objektbesetzung durch eine Identifizierung ablösen, deren Introjektion fiktionalen Charakter hat: "Die Objektbesetzung erwies sich als wenig resistent, sie wurde aufgehoben, aber die freie Libido nicht auf ein anderes Objekt verschoben, sondern ins Ich zurückgezogen. Dort fand sie aber nicht eine beliebige Verwendung, sondern diente dazu eine *Identifizierung* des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt herzustellen."³³ Doch diese Identifizierung mit dem verlorenen Objekt macht einen erneuten Zugriff nur punktuell möglich. Immer wieder wird der *Gestalt gewordene Autor* von einem Gefühl der völligen Ohnmacht verfolgt, denn der Objektverlust geht mit dem Verlust seines Ichs einher: "Inogda ja smotrju na svoi urodlivye pal'cy i udovletvorenno smejus': - Ved' vot kakaja ja urodina! Ruki moi vlažny, izo rta pachnet malinoj." (S.190) ("Manchmal schaue ich auf meine mißgestalteten Finger und lache erstaunt: Was bin ich doch für eine Mißgeburt! Meine Hände sind immer feucht, aus meinem Mund riecht es nach Himbeeren.") Er beginnt sein soeben geschaffenes Werk zu verbrennen und entkleidet sich dabei. Da er aber nur durch sein Werk lebt, nur durch es "Gestalt" wird und auf diese Weise auch seine Identität bekommt, verliert er durch diesen Verbrennungsakt beides:

Vozvrativšis' v gorod, ja choču raspast'sja, isčeznut', i, ostanovivšis' u pečki, ja načínaju brosat' v nee listy rukopisi i podžigat' ich

Žara

Ja medlenno razdevajus', golyj podchožu k stolu, raskryvaju okno, rassmatrivaju prochožich i gorod i načínaju pisat' (S 189)

33 Sigmund Freud "Trauer und Melancholie", in: *Das Ich und das Es. Und andere metapsychologische Schriften*, op cit. S. 110.

Zurückgekehrt in die Stadt, mochte ich zerfallen, verschwinden und während ich am Ofen stehen bleibe, beginne ich, die Blätter des Manuskripts hineinzuworfen und sie zu verbrennen

Glut

Ich ziehe mich langsam aus, gehe nackt auf den Schreibtisch zu, öffne das Fenster, schaue auf die Vorübergehenden und die Stadt und beginne zu schreiben

Damit artikuliert der *Gestalt gewordene Autor* ein zirkuläres (Text-) Begehren. Indem er seine Texte immer wieder verbrennt, d.h. seine Objekte letztendlich verneint, vollzieht er auch immer wieder den Akt des auto(r)erotischen Schreibens. Die kurzfristig entstandene Triade Subjekt - Trieb - Objekt wird durch den Verbrennungsakt wieder zur Dyade von Subjekt und Trieb. Dem *Gestalt gewordenen Autor* gelingt es folglich nicht, eine eindeutige Geschlechtsidentität bzw. Machtposition zu entwickeln. Er bleibt in der Situation des "Postgeschlechtlichen" bzw. "Postnatalen" verhaftet.

Kozlnaja pesn' als logisches Ende des Petersburger Textes beginnt mit dem Ende der Petersburger Kultur, mit dem Zusammenbruch der Familie, mit dem symbolischen "Tod" von Mann und Frau. Die Geschichte entfaltet eine Möglichkeit, dieser Ideologie der Entdifferenzierung entgegenzuwirken. Sie endet im *gender-shift* der postrevolutionären Utopie, in der deformierten Hand des *Gestalt gewordenen Autors* als Symbol seines deformierten Geschlechts: Der neue Mensch, der seinen wahren Ursprung verloren hat.

Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertation stellte sich die Aufgabe, mit den Einsichten der poststrukturalistischen feministischen Literaturwissenschaft nach der Geschlechter-Differenz in Lebens- und Kunsttexten russischer Philosophen und Schriftsteller zu Beginn der Moderne zu fragen, vor allem während der sogenannten (zweiten) religionsphilosophischen Formation des Symbolismus. Die Themenstellung orientierte sich damit an einer allgemeinen kulturtheoretischen Problematik (der Stelle des weiblichen Diskurses in der Literatur) und an der spezifischen "gender"-Problematik im Silbernen Zeitalter vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der russischen Moderne. Der Untersuchungszeitraum ist doppelt gerechtfertigt: Erstens brachte die gescheiterte Revolution von 1905 ein disziplinär ganz neu formuliertes Interesse an sexuellen Triebproblemen, die die dominierenden Diskurse durch psychoanalytische und psychiatrische Erkenntnisse erweiterte.³⁴ Zweitens entwickelte sich in dieser Zeit ein reformuliertes Literaturverständnis heraus: Literatur wird zum Religionsersatz und bietet - durchaus vergleichbar mit dem psychoanalytischen Weg - soteriologische Modelle an. Hier ging es also nicht um die Evolution der Konzeptionen des Symbolismus, sondern um die Rekonstruktion einer Genealogie, d.h. das aktuell historisch rekonstruierende diskursanalytische Untersuchungsspektrum um wesentliche hochkulturelle ästhetisch funktionale und funktionierende Modelle zu erweitern.

Die russische Religionsphilosophie ausgehend von Vasilij Rozanov, aber auch von Merežkovskij und dessen Frau Zinaida Gippius verbanden die Frage

³⁴ Wie das Laura Engelstein in ihrer Studie zeigen konnte. Vgl. *The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*. Ithaca 1992.

nach dem Platz - der "Leerstelle" - des Weiblichen in der Konfiguration der Geschlechter mit der Frau nach Gott und Religion. Die uralte gnostisch-mystische Idee einer weiblichen göttlichen Hypostase in der Sophiologie vor allem bei Vladimir Solov'ev wurde in den Texten der Religionssymbolisten mit der apokalyptischen Vorstellung von einem "Dritten Reich" des Geistes verknüpft, in dem die Geschlechter-Differenz wie alle Dichotomien in der Restitution einer "All-Einheit" aufgelöst sind. Vladimir Solov'evs Ideal eines "Gottmenschen" wurde vor allem von Zinaida Gippius und Dmitrij Merežkovskij zum Konzept eines "Dritten Geschlechts" ausgeweitet, dessen Androgynität den ausweglosen Kampf der Geschlechterkampf, wie ihn Nietzsche postulierte, beenden sollte. Diesem Idealbild des neutralisierten Androgyn liegt also die Verwerfung des Geschlechter-Binarismus zugrunde. Sie führt zu einer spezifischen Geschlechter-Ethik und Geschlechter-Ästhetik, die sich in der Besessenheit nach androgyner Liebe offenbart. Gerade die Betonung der Zweigeschlechtlichkeit bei Solov'ev und bei Gippius impliziert eine Art "keusche Wollust", die sich als geschlechtliche Identitätslust des transsexuellen Phänomens konkretisiert. Die sophiologische Idealisierung der Frau in der hermetischen Tradition Rußland (wie man sie in den Texten Gogol's findet) und in der Romantik, aber auch die Überkompensation des idealisierten Weiblichen im Bruder-Schwester-Ideal beim jungen Dostoevskij haben für die Sujets der symbolistischen Kunsttexte große Bedeutung und verweisen auf ihre ödipale Ausgangssituation, die sich im Lebenstext der Schriftsteller (in den zahlreichen Dreiecksbeziehungen) fortsetzte. Gerade die Feminisierung des Männlichen und die darauffolgende Virilisierung des Weiblichen und der damit partielle Rollentausch zwischen Mann und Frau offenbart die Inkonsistenzen und die Hysterie der gesamten symbolistischen Lebensschöpfung, wie sie sich beispielsweise an Aleksandr Bloks Kult bzw. Kultivierung der *Schönen Dame* zeigen läßt. Während die Hysterie des Mannes im Silbernen Zeitalter als Maskerade der Männlichkeit zu ver-

stehen ist, läßt sich die Hysterie der Frau in der Selbstinszenierung des eigenen Lebens beschreiben, die im Falle der Nina Petrovskaja der Vor-Schrift bis zu seinem tödlichen Ende folgt.

Die "Frau", um die in den höfischen Liebesspielen der Religionssymbolisten vorgeblich rivalisiert wird, dient als ein "screen", als Projektionsfläche für die idealisierten bzw. perhorreszierten Weibs-Bilder, die spiegelverkehrt das Fremde des Eigenen und das Eigene des Fremden zeigt. Als Anderes wird die Frau damit gelöscht. Diese Poetik verweist aber auch auf den Nicht-Ort der Frau als Nichts, also die von den Symbolisten immer wieder gemachte Erfahrung der "Leere" des zu enthüllenden erotisch-mystischen "Geheimnisses", die auf das Paradigma des vielfach ver- und aufgeschobenen Frauenkultes des "Troubadurs", sowie auf die apophatische Tradition des nichtreferentiellen Diskurses zurückgreift. Für die Frau aus "Fleisch und Blut" bedeutete das, wie es die Textanalysen gezeigt haben, die Löschung des symbolistischen Frauenbildes und die Suche nach einem eigenen weiblichen Bild und Ort in der Literatur, wie es Ivanovs Frau Lydia Zinov'eva-Annibal getan hat, oder aber die absolute "Übererfüllung" des Frauenbildes, die Mortifikation der realen Frau im Falle der Petrovskaja, bzw. die Kultivierung des Frauenbildes im Falle von Bloks Ehefrau Ljubov'-Dmitrievna und die Maskerade der Weiblichkeit bzw. die Virilisierung der eigenen weiblichen Position im Falle von Zinaida Gippius. Wenn die Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik der symbolistischen Lebensschöpfung im Silbernen Zeitalter als Geschlechter-Indifferenz lesbar wurde und damit auf einen Ort verweist, in dem sich Mann und Frau verfehlen, so wird an Konstantin Vaginovs Text aus der späten Avantgarde deutlich, daß sich das Geschlechtsverhältnis als groteskes gestaltet. In beiden Fällen ist die physische Seite und damit die Prokreation ausgespart, d.h. die Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik der Kunst- und Lebenstexte propagieren eine pränatale bzw. postnatale Ein- bzw. Doppelgeschlechtlichkeit.

[The main body of the page is almost entirely obscured by heavy black noise and artifacts, rendering the text illegible.]

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

1. Andrej Belyj:

- * *Serebrjanyj golub'* (1909), in: *Slavische Propyläen* [Nachdruck der Berliner Ausgabe von 1922], Band 38, München 1967.
- * *Kotik Letaev* [Petrograd 1922], in: *Slavische Propyläen*, Band 3, München 1964.
- * *Simvolizm*, in: *Slavische Propyläen* [Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910], Band 62, München 1969.
- * *Arabeski*, in: *Slavische Propyläen*, Band 63, München 1969.
- * *Počemu ja stal simvolistom i počemu ja ne perestal im byt' vo vsech fasach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija* (handschriftliches Original von 1928). Dt. Übersetzung von Gisela Drohla, *Ich, ein Symbolist*, Frankfurt/Main 1987.
- * *Aleksandr Blok i Andrej Belyj. Perepiska*, in: *Slavische Propyläen*, Band 65, München 1969 (Nachdruck der Ausgabe Moskau 1940).
- * *Meždu dvuch revolucij* (Leningrad 1934), Moskva 1989.
- * *Načalo veka* (Moskva-Leningrad 1933), Moskva 1989.
- * *Na rubeže dvuch stoletij* (Moskva 1930, 1931), Moskva 1990.

2. Aleksandr Blok:

- * *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, Band 1, 2, 4, Moskva/Leningrad 1962.
- * *Literaturnoe nasledstvo. Aleksandr Blok. Novyje materialy i issledovanija*, tom 92, kniga pervaja, Moskva 1980, kniga vtoraja, Moskva 1981, kniga tret'ja, Moskva 1982.

3. Valerij Brjusov:

- * *Literaturnoe nasledstvo. Valerij Brjusov*, tom 85, Moskva 1976.
- * *Ognennyj angel'* in: *Slavische Propyläen* Band 88, München 1971, Nachdruck der revidierten Ausgabe Moskva 1909. Deutsche Übersetzung von Reinhold von Walter, Köln 1990.

4. Marina Cvetaeva:

- * *Mein weiblicher Bruder. Brief an eine Amazone*, München 1985.

5. Zinaida Gippius:

- * *Sobranie Stichov. Kniga Vtoraja*, Moskva 1910, in: *Slavische Propyläen*, München 1972.
- * *Literaturnyj dnevnik* (Anton Krajnij), Petersburg 1908.
- * *Živye lica*, [zuerst Prag 1925 in zwei Bänden], in: *Slavische Propyläen*, München 1972.
- * *Dmitrij Merežkovskij*, [zuerst Paris 1951], Tiflis 1991.
- * *Contes d'amour*, in: *Vozroždenie II*, Juli/August 1969.

6. Vjačeslav Ivanov:

- *Sobranie Sočinenij v trech tomach*, Brüssel 1974

7. Vladimir Solov'ev:

- * *Sobranie Sočinenij Vladimira Sergejviča Solov'eva*, Bd.III-IV, Bd, VII-VIII, Bd.IX-X, Bd. XI-XII, Sankt-Peterburg 1873-1905, Nachdruck Brüssel 1966. Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew (18 Bände), Bd. I und VII, Hg. von Wladimir Szykarski, Freiburg/i.Brg. 1953.
- * *Stichotvorenija i šutočnye p'esy*, in: *Biblioteka Poëta*, Leningrad 1974.

8. Teffi:

- * *Legenda i žizn' [1904], Carica Poceluev. Erotičeskie novelly i skazki russkich pisatelej*, Moskva 1993.

9. Konstantin Vaginov:

- * *Kozlinaja Pesn'*(Leningrad 1928), in: *Zabytaja Kniga*, Moskva 1989.
- * *Werke und Tage des Svistonov*, Dt. Übersetzung von Gerhard Hacker, Münster 1992.
- * *Der Stern von Bethlehem. Zwei Erzählungen*, Dt. Übersetzung von Peter Urban, Berlin 1992.
- * *Auf der Suche nach dem Gesang der Nachtigall*, Dt. Übersetzung von Ulrike Zemme, Frankfurt/Main 1993.
- * *Bambocciade*, Dt. Übersetzung von Andreas Tretner, Leipzig 1993.

10. Lidija Zinov'eva-Annibal:

- * "Tridcat'-tri uroda", Sankt-Peterburg 1907.

II. Sekundärliteratur

1. Forschungsliteratur zu den Autoren:

1.1. Andrej Belyj:

CARLSON, Maria: *The Conquest of Chaos*, Michigan 1983.

CASTELLANO, Charlene Ann: *Synesthesia: Imagination's Semiotic in Andrej Bely's Peterburg*, Ann Arbor, Michigan 1981.

DEPPERMAN, Maria: *Andrej Belyjs Ästhetische Theorie des Schöpferischen Bewußtseins*, München 1982.

HARRIS, Jane Gay: "Andrej Belyj's Memories of Fiction", in: *Autobiographical Statements in Twentieth Century Russian Literature*, Princeton, New Jersey 1990.

LESNEVSKIJ, Stanislav und Aleksandr MICHAJLOV (Hgg.): *Andrej Belyj. Problema tvorčestvo. Stat'i i vospominanija*, Moskva 1989.

LJUNGGREN, Magnus: *The Dream of Rebirth*, Stockholm 1982.

MALMSTAD, John E.: *Andrej Bely. Spirit of Symbolism*, Ithaca/ New York 1987.

1.2. Aleksandr Blok:

BEKETOVA, Maria, A.: *Aleksandr Blok. Biograficeskij (č)erk*, Den Haag, Paris 1969 [Nachdruck der Ausgabe Petrograd 1922].

ÉJCHENBAUM, Boris M.: *Sud'ba Bloka*, Letchworth 1979.

GROSSMAN, J.D.: "Blok, Brjusov and the 'Prekrasnaja Dama'", in: *Alexander Blok. Centennial Conference*, Hg. W. Vickery u. B. Sagatov, Columbus 1984, S. 159-177.

- KLUGE, Rolf-Dieter: *Westeuropa und Rußland im Weltbild Alexander Bloks*, München 1967.
- ders.: "Alexander Bloks 'Schneemaske' oder: Wie funktioniert ein symbolisches Gedicht", in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 42, 1982, S. 261-273.
- MAKSIMOV, D. E. : *Poezija i proza Aleksandra Bloka*, Leningrad 1981.
- MENDELEEVA-BLOK, Ljubov D.: *Byli i Nebylicy*, Bremen 1977.
- MICHAJLOV, Aleksandr und Stanislav LESNEVSKIJ (Hgg.): *V mire Bloka. Sbornik Statej*, Moskva 1981.
- MOČUL'SKIJ, Konstantin: *Alexander Blok*, Paris 1948.
- PETERS, Johanna.: *Farbe und Licht. Symbolik bei Alexander Blok*, München 1981.
- POYNTNER, Erich: *Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr Blok*, München 1988.
- ORLOV, Vladimir: *Hamayun. The Live of Alexander Blok*, Moskau 1980.

1.3. Valerij Brjusov:

- ABRAMOVIČ, S.D.: "Voprosy istorizma v romane Valerija Jakovleviča Brjusova 'Ognennyj Angel'", in: *Voprosy Russkoj Literatury* 2, 1973, S. 88-94.
- ARTHUR, D.B.: *Love, Death and World's End. Themes in Brjusov's Prose*, Texas 1976.
- BAER, J.T.: "Symbolism and Stylized Prose in Russia and Poland: Valerij Brjusov's 'Ognennyj Angel' and W. Berent's Zywie Kamenie", in: *American Contribution to the 9th International Congress of Slavists*, Kiev, September 1983, Hg. P. Debreczeny, Columbus 1983, II, S. 19-38.

- BURLAKOV N. St.: *Valerij Brjusov. Očerk tvorčestva*. Moskva 1975.
- FLICKINGER, Brigitte: *Valerij Brjusov. Dichtung als Magie. Kritische Analyse des 'Feurigen Engels'*, München 1976.
- GERASIMOV, K.S.: "Naučnaja Fantastika Brjusova", in: *Brjusovskie čtenija 1971 goda*, Erevan 1973.
- GROSSMAN, J.D.: *Valerij Brjusov and the Riddle of Russian Decadence*, Berkeley 1985.
- MINC, Zara: "Graf Genrich von Ottergeijm i "Moskovskij Renessans", in: *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva*, Hg. Al. Lesnevskij et al., Moskva 1993.
- RICE, M.P. : *Valerij Brjusov and the Rise of Russian Symbolism*, Ann Arbor, Michigan 1975.
- SETSCHKAREFF, V.: "The Narrative Prose of Brjusov", in: International Congress of Slavic Linguistics and Poetics 1/2, 1959, S. 237-265.
- ZAKRZEVSKIJ, A.: "Karamzovščina. Psychologiceskie paralleli. Dostoevskij. Brjusov. Rozanov. Arcybašev" (Kiev 1912), in: *Sobranie sočinenij*, 8 Bde., Moskva 1963-1967, Bd.1, S. 430-439.
- ZAYM, R.: *Die historischen Romane V.J. Brjusovs*, Wien 1973.

1.4. Zinaida Gippius:

- MATICH, Olga: *The Religious Poetry of Zinaida Gippius*, München 1972.
- PACHMUSS, Temira: *Zinaida Hippius. An Intellectual Profile*, London, Amsterdam 1971.

1.5. Vladimir Solov'ev:

- GEORGE, M.: *Mystische und religiöse Erfahrung im Denken Vladimir Solov'evs*, Göttingen 1988.

- GROYS, Boris: "Weisheit als weibliches Weltprinzip. Die russische Sophiologie des Wladimir Solowjew, in: Alleida Assmann (Hg.) *Weisheit*, München 1990.
- KLUM, Edith: *Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung*, München 1965.
- MOČUL'SKIJ, Konstantin: *Vladimir Solov'ev. Žizn' i učenje*, Pariž 1951.
- MÜLLER, Ludolf: *Das religionsphilosophische System Vladimir Solov'ev*, Berlin 1956.
- MUNZER, E.: *The prophet of Russian Western Unity*, London 1956.
- ŠESTOV, L.: *Umozrenie i otkrovenie: Religioznaja filosofija Vladimira Solov'eva*, Paris 1964.

1.6. Konstantin Vaginov:

- ANCIFEROV, N.P: "Tri glavy iz vospominanij", in: *Pamjat'*, 4, Paris/New York 1978.
- ANEMONE, A.: *Konstantin Vaginov and the Leningrad Avant-Garde: 1921-1934*, Berkeley 1985.
- dies.: "Konstantin Vaginov and the Death of Nikolaj Gumilev", in: *Slavic Review*, 4, 1989, S. 631-636.
- ČERTKOV, Leonid: "Zugige Weite und Ungemütlichkeit." *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Nr. 40, S. 104-109.
- ZUKOVSKIJ, N.: *Literaturnye Vospominanija*, Moskva 1989.
- ERL', V.: "Konstantin Vaginov i Aleksandr Vvedenskij v Sojuze Poetov", in: *Wiener Slawistischer Almanach* 27, 1991, S. 219-222.
- GERASIMOVA, A.: "Obėriu. Problema smešnogo", in: *Voprosy literatury* 4, 1988, S. 48-49.

dies.: "Trudy i dni Konstantina Vaginova", in: *Voprosy literatury* 12, 1989, S. 131-166.

JUDINA, M.: *Stat'i, vospominanija, materialy*, Moskva 1978.

LAUER, Reinhard: "Käuze und Kuriositäten oder Vom Sinne der Kultur. Zu Konstantin Waginows <Bambocciade>", in: Konstantin Waginow: *Bambocciade*, Leipzig 1993, S. 181-190.

LUKNICKIJ, P.: "O Vaginove", in: *Literaturnoe obozrenie* 5, 1989, S. 71-72.

MOREV, G.: "Konstantin Vaginov: Obretenie čitatelja", in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 1, 1992, S. 232-235.

NIKOL'SKAJA, T.: "K voprosu o russkom èkspressionizme", in: Tynjanovskij sbornik. Četvertyje Tynjanovskie čtenija, Riga 1990, S. 173-180.

ŠINDINA, O.: "Teatralizacija povestvovanija v romane Vaginova Kozlinaja Pesn", in: *Teatr* 11, 1991, S. 161-171.

1.7. Zinov'eva-Annibal:

GÖPFERT, F.: "Dichterinnen und Schriftstellerinnen von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Problemskizze", in: *Slavistische Beiträge*, Bd. 289, München 1992.

KUŠLINA, O.B.: *Russkie Pisateli 1800-1917. Biografičeskij Slovar'*, Moskva 1992.

LEDKOVSKY, M.: *Dictionary of Russian Women Writers*, Westport 1994.

NIKOL'SKAJA, T.L.: *Tvorčeskij Put' I.D. Zinov'evoj-Annibal*, Učenyje Zapiski Tartuvskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Vypusk. 813, 1988.

2. Slavistische Forschungsliteratur

ANDREW, Joe: "Not daring to desire: Male/Female and Desire in Narrative in Puškin's 'Bachčisarajskij Fontan'", in: *Russian Literature XXIV (III)*, 1988, S. 259-275.

ders.: *Women in Russian Literature, 1780-1863*, New York 1988.

ders.: "The Blind will see": Narrative and Gender in 'Taman', in: *Russian Literature XXXI (IV)*, 1992, S. 449-477.

AVERINCEV, S.S.: "Analitičeskaja psihologija K.G. Junga i zakonomernosti tvorčeskoj fantazii", in: *O sovremennoj buržuaznoj estetike*, Moskva 1972, S. 110-155.

BAYUK, Milla: "The submissive wife stereotype in Anton Čechov's 'Darling'", in: *College Language Association XX/2*, 1976, S. 533-538.

BARKER, Adele Marie: *The Mother Syndrome in the Russian Folk Imagination*, Columbus, Ohio 1986.

BELKNAP, Robert L.: *Russianness: an examination of Russia and the West*, Ann Arbor, Michigan 1990.

CHODASEVIČ, Vladimir: *Literaturnye stat'i i vospominanija*, New York 1954.

COSTLOW, J., SANDER, S., VOWLES, J. (Hgg.): *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford 1993.

DEPPERMAN, Maria: "Nietzsche in Rußland", in: *Nietzsche Studien* 21, 1992, S. 211-252.

DERING-SMIRNOVA, J.R.- I.P. SMIRNOV: "Poetičeskij avangard s točki zrenija évolucij chudožestvennyh system", in: *Russian Literature VIII*, 1980, S. 403-468.

- DÖRING-SMIRNOV, J.R.: "Dämonologische Vorstellungen in zwei anonymen russischen Erzählungen des XVII. Jahrhunderts", in: *IJSLP XXXI-XXXII*, 1980, S.101-112.
- dies.: "Metaphysik des Geschlechts", Nachwort in: Leo Tol'stoj, *Anna Karenina*, München 1993, S. 979-993.
- dies.: "Sektanstvo i literatura. Serebrjanyj Golub' Andreja Belogo", in: *Christianity and the Eastern Slaves (Vol.2). Russian Culture in Modern Times*, Ed. Robert P. Hughes and Irina Paperno, Berkeley, Los Angeles 1994, S. 194-200.
- EBERT, Christa: *Symbolismus in Rußland. Zur Romanprosa Sologubs, Remisows, Belys*, Berlin 1988.
- EDMONDSON, Linda Harriet: *Feminism in Russia*, London 1984.
- ENGELSTEIN, Laura: *The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*, Princeton 1992.
- ETKIND, Alexander: *Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*, Leipzig 1996.
- EVDOKIMOV, Pavel: *Die Frau und das Heil der Welt*, München 1960.
- dies.: *Der Abstieg in die Hölle. Gogol und Dostojewski*. Salzburg 1965.
- dies.: *Gotteserleben und Mönchstum*, Wien/München 1967.
- dies.: *Christus im Russischen Denken*, Trier 1977.
- GRASS, K.: *Die russischen Sekten. Die Gottesleute oder Chlüsten*, Bd. 1, Leipzig 1907.
- GREBER, Erika: "Mystifikation und Epochenschwelle. (Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus)", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 32, 1983, S. 175-207, S. 195.

HANSEN-LÖVE, Aage A: *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der Motive*, Bd.1, Wien 1985.

ders.: "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne", in: *Poetica* 23, 1991, S. 166-216.

ders.: "Pecorin als Frau und Pferd und Anderes zu Lermontovs 'Geroj našego vremeni'" (1. Teil), in: *Russian Literature XXXI (IV)*, 1992, S.491-545.

ders.: "Zur psychopoetischen Typologie", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 31, Wien 1992, S. 195-288.

ders.: "Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien 1996, S. 171-295.

ders.: "Gogol". Zur Poetik der Null- und Leerstelle, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 39, Wien 1997, S. 183-305.

HARRIS, Jane Gary: *Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature*, Princeton/New Jersey 1990.

HELDT, Barbara: *Terrible Perfection. Women and Russian Literature*, Bloomington 1987.

HOLTHUSEN, Johannes: *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*, Göttingen 1957.

HUBBS, Joanna: *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington 1988.

INGOLD, Felix Philip: "Kunst- und Lebenstext. Thesen und Beispiele zum Verhältnis zwischen Kunstwerk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus", in: *Die Welt der Slaven* 26, 1981, S. 37-61.

KONOVALOV, D.G.: *Religioznyj ékstaz v russkom mističeskom sektanstve*, Sergeev Posad 1908.

- LACHMANN, Renate: *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt/Main 1990.
- "Doppelgängerei", in: *Poetik und Hermeneutik*, München 1997, S. 421-435.
- LANGAN, Janine: "Icon versus myth: Dostoevskij, feminism and pomography", in: *Religion and Literature* 18, 1986/1, S.63-72.
- LANGE, Wolfgang (Hg.): *Petersburger Träume. Ein literarisches Lesebuch*, München 1992.
- LEDKOVSKY, Marina: *Dictionary of Russian Women Writers*, Westport 1994.
- LEVIN, Eve: *Sex and Society in the World of the Orthodox Slavs*, London 1989.
- LOTMAN, Jurij M.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie in der Literatur und Kultur*, Kronberg 1974.
- deMAEDG-SOEP, Carolina: *The Emancipation of Women in Russian Literature and Society*, Gent 1978.
- dies.: *Chekhov and Women*, Columbus, Ohio 1987.
- MAMONOVA, Tat'jana: *Women and Russia. Feminist Writings from the Soviet Union*, Boston/Mass. 1987.
- dies.: *Russian Women Studies*, New York 1988.
- MATICH, Olga: "Androgyny and the Russian Religious Renaissance", in: Anthony Mlikotin: *Western Philosophical Systems in Russian Literature*, Los Angeles, Cal., 1979, S. 379-407.
- dies.: "A Typology of Fallen Women in Nineteenth Century Russian Literature", in: *American Contributions to the ninth International Congress of Slavists*, Ohio, 1983, S. 325-345.

- dies.: "The Symbolist Meaning of Love. Theory and Practice", in: Paperno, I., Grossman, J.D. (Hgg.): *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994, S.
- MIERAU, Fritz: *Zwölf Arten die Welt zu beschreiben. Essays zur russischen Literatur*, Leipzig 1988.
- MINC, Zara: "Ponjatje teksta i simvolistskaja estetika", in: *Materialy vsesojuznogo simposiuma po vtoričnym modelirujuščim systemam 1(5)*, Tartu 1974.
- MULLER DE MOROGUES, Inès: *Le problem féminin et les portraits de femmes dans l'oeuvre de Nikolaj Leskov*, Bern, Frankfurt/Main, New York, Paris 1991.
- NIKOLAEV, P.A.: *Russkie Pisateli 1800-1917. Biografičeski slovar'*, Moskva 1992.
- PACHMUSS, Temira: *Women Writers in Russian Modernism. An Anthology*, Urbana/Illinois 1978.
- PAPERNO, Irina: *Chernyshevskij and the Age of Realism*, Stanford, Cal. 1988.
- PAPERNO, I., GROSSMAN, J.D. (HGG.): *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994.
- RANCOUR-LAFERRIÈRE, Daniel: *Russian Literature and Psychoanalysis*, Amsterdam/ Philadelphia 1989.
- SCHERRER, Jutta: *Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen*, Berlin/Wiesbaden 1973.
- ŠESTAKOV, V.P.: *Russkij èros ili filosofija ljubvi v Rossii*, Moskva 1992.
- SMIRNOV, Igor': *Na puti k teorii literatury*, Amsterdam 1987.
- ders.: "Die Evolution des Ungeheuren. Versuch über Mamleev", in: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, Nr. 40, November 1992, S. 150-155.

TOPOROV, V.N.: *Neomifologizm v russkoj literature načala XX. veka*, Trento 1990.

ders.: "Peterburg i peterburgskij tekst russkoj literatury", in: *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg. Trudy po znakovym sistemam*, 18, 1984, S. 4-19.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, *Mythos in der Slawischen Moderne* (Sonderband 20), Wien 1990.

Psychopoetik. Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur (Sonderband 31), Wien 1992.

Periodisierung und Evolution (Sonderband 32), Wien 1993.

Orthodoxien und Häresien in den Slavischen Literaturen (Sonderband 41), Wien 1996.

3. Forschungsliteratur zur Geschlechter-Differenz

ALLEN, Virginia: *The Femme Fatale. Erotic Icon*, New York 1983.

ALTHOFF, Gabriela: *Weiblichkeit als Kunst*, Stuttgart 1991.

APPELT, Hedwig: *Die leibhaftige Literatur. Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift*, Weinheim/Berlin 1989.

ARIES, Philippe, BEJIN, André: *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*, Frankfurt/Main 1984.

BADINTER, Elisabeth: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*, München 1981.

dies.: *Ich bin du. Die neue Beziehung zwischen Mann und Frau oder Die androgyne Revolution*, München 1987.

- BAJBURIN, A.K., KON, I.S.: *Étničeskije stereotipy mužskogo i ženskogo povernenija*, Sankt-Peterburg 1991.
- BASSEIN, Beth: *Woman and Death: Linkages in Western Thought and Literature*, Westport, Conn. 1984.
- BECKER-CANTARINO, Barbara: "Frau Welt und Femme Fatale. Die Geburt eines Frauenbildes aus dem Geiste des Mittelalters", in: Poag, James F. und Scholz-Williams, Gerhild (Hg.), Königstein 1983.
- BENHABIB, Seyla/ BUTLER, Judith/ CORNELL, Drucilla/ FRASER, Nancy: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt/Main 1993.
- BENJAMIN, Jessica: *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*, Frankfurt/Main 1993.
- BENNENT, Heidemarie: *Galanterie und Verachtung. Eine philosophiegeschichtliche Untersuchung zur Stellung der Frau in Gesellschaft und Kultur*, Frankfurt/New York 1985.
- BOVENSCHEN, Sylvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/Main 1980.
- BRAUN, Christina von: *Logik, Liebe, Libido*, Frankfurt/Main 1985.
- dies.: "Ceci n'est pas une femme. Betrachten, Begehren, Berühren - von der Macht des Blicks, in: *Lettre International*, Nr. 25, 1994, S. 80-84.
- BRONFEN, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.
- dies.: "Vom Omphalos zum Phallus", in: *Macht Geschlechter Differenz*, Hg. Wolfgang Müller-Funk, Wien 1994.

- BUSCH/RUGE/WITTSTOCK: "Den Körper neu denken/Gender Studies",
Neue Rundschau 4, 1983.
- BUTLER, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 1991.
dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin
1995.
- CAVARERO, Adriana: *Der Mensch ist zwei: Das Denken der Geschlechter-
differenz*, Wien 1989.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine: *Psychoanalyse der weiblichen Sexualität*,
Frankfurt/Main, 1976.
- CHODOROW, Nancy: *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and
the Sociology of Gender*, Berkeley, Cal. 1978.
dies.: *Feminism and Psychoanalytic Theory*, New Haven/London 1989.
- DERRIDA, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main 1989.
ders.: *Geschlecht*, Wien 1988.
- DIJKSTRA, Bram: *Idols of Perversity: Fantasies of feminine evil in fin-de-
siècle culture*, New York 1986.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Erfindung der Hysterie*, München 1997.
- ERHART, Walter und Britta HERRMANN: "Feministische Zugänge -
>Gender Studies<", in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, Hgg. von
Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1996.
- FELMAN, Shoshana: *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading
Otherwise*, Baltimore, London 1982.
dies.: "Woman and Madness: The Critical Phallacy", in: *Diacritics* 5/2 (1975),
S. 2-10.
- FOUCAULT, Michel: *Sexualität und Wahrheit*, Frankfurt/Main 1989.

- GARBER, Marjorie: *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York 1993.
- GILBERT, M./ GUBAR, S.: *No Man's Land. The Place of the Women Writer in the Twentieth Century*, New Haven 1988.
- GUTHKE, Karl S.: *Die Herkunft des weltliterarischen Typus der femme fatale aus der deutschen Volkssage*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge 6, 1956.
- HAHN, Barbara: "Feministische Literaturwissenschaft - Vom Mittelweg der Frauen in der Theorie", in: *Neue Literaturtheorien*, Opladen 1990, S.218-234.
- HERDT, Gilbert (Hg.): *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York 1994.
- HILMES, Carola: *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990.
- HENICZ, Heidi: *Die weibliche Geschlechtlichkeit im männlichen Bild von der Frau*, Oldenburg 1988.
- HORNEY, Karen: *Psychologie der Frau*, Frankfurt/Main 1985.
- HUBER, Jörg (Hg.): *Interventionen 2*, Basel/Frankfurt/Main 1993.
- IRIGARAY, Luce: *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin 1979.
- dies.: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/Main 1980.
- dies.: *Genealogie der Geschlechter*, Freiburg (Breisgau) 1989.
- dies.: *Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt/Main 1991.
- dies.: *Zur Geschlechterdifferenz. Interviews und Vorträge*, Wien 1987.
- JOHNSON, Barbara: *The Critical Difference: BarteS Bal Zac*, Baltimore 1980.
- KRISTEVA, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt 1978.
- dies.: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt 1989.

dies.: *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt 1990.

LAQUEUR, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt/Main/New York 1992.

LINK-HEER, Ulla: "Wird Androgynie normal? Zur Entfaltung imaginiertes Geschlechtlichkeit zwischen zwei fins de siècle", in: *KultuRRevolution*, Nr. 27, 1992, S. 46-49.

dies.: "Geschlechts-Palimpseste. Die >Hommes-Femmes< bei Marcel Proust", in: *KultuRRevolution* 9, 1985, S. 63-66.

MEYER, Eva: "Schreiben aus Liebeswut. Mystik und Hysterie", in: *Frauensprache und Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*, Tübingen 1986.

dies.: *Die Autobiographie der Schrift*, Berlin 1989.

OPITZ, Claudia: *Weiblichkeit oder Feminismus*, Weingarten 1984.

dies.: *Evatöchter und Bräute Christi. Weiblicher Lebenszusammenhang und Frauenkultur im Mittelalter*, Weinheim 1990.

PRAZ, Mario: *Liebe, Tod, Teufel. Die schwarze Romantik*, München 1970.

ROHDE-DACHSER, Christa: "Unbewußte Phantasie und Mythenbildung in psychoanalytischen und psychoanalytischen Theorien über die Differenz der Geschlechter", in: *Psyche* 3, 1989, S. 193-219.

ROEBLING, Irmgard: *Lulu, Lilith, Mona Lisa...Frauenbilder der Jahrhundertwende*, Pfaffenweiler 1989.

RUNTE, Annette: "Das Geschlecht der Engel. Zur Theorie des Transsexualismus in der Lacan-Schule", in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 9, 1985, S. 830-862.

diess.: "Die Reise ins andere Geschlecht. Männlichkeits- und Weiblichkeitsmuster in autobiographischen Diskursen Transsexueller", in: *KultuR-Revo-lution*, 9, 1985, S. 11-14.

diess.: ">Das Selbe im Anderen (Geschlecht). Über Diskurse zum transsexuellen *gender breakdown*", in: Hans-Ulrich Gumbrecht, Pfeiffer, K. Ludwig (Hgg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Stationen offener Epistemologie*, Frankfurt/Main 1991.

diess.: *Biographische Operationen. Diskurse der Transsexualität*, München 1996.

SCHABERT, Ina/ SCHAFF, Barbara: *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*, Berlin 1994.

SCHAPS, Regina: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt 1982.

SCHLESIER, Renate: *Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie*, Frankfurt/Main 1990.

SEIFFERT, Edith: *"Was will das Weib?" Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan*, Weinheim/Berlin 1987.

STEPHAN, Inge u. C. PIETZKER: *Frauensprache - Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*, Tübingen 1986.

STEPHAN, Inge, WEIGEL, Sigrid: *Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983*, Berlin 1984.

dies.: *Weiblichkeit und Avantgarde*, Berlin/Hamburg 1987.

dies.: *Die verborgene Frau*, Berlin 1988.

TAEGER, Annemarie: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Jahrhundertwende*, Bielefeld 1987.

- THEWELEIT, Klaus: *Männerphantasien*, Frankfurt/Main 1977.
- VINKEN, Barbara (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/Main 1992.
- WARNER, Marina: *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, Hamburg 1989.
- WEIGEL, Sigrid: *Topographien der Geschlechter*, Hamburg 1990.
- ZIZEK, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, London 1991.
- ders.: "Roberto Rossellini: Die Frau als Symptom des Mannes", in: *Lettre International* 12, 1991.
- ders.: "Minne und Masochismus. Vom höfischen Liebesspiel zur tödlichen Inszenierung", in: *Lettre International. Europas Kulturzeitung* 25, 1994, S. 76-79.

4. Forschungsliteratur zu Psychoanalyse und Literatur

- BATAILLE, Georges: *Der heilige Eros*, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1974.
- DELEUZE, Gilles: "Sacher-Masoch und der Masochismus", in: SACHER-MASOCH, Leopold von: *Venus im Pelz*, Frankfurt/Main 1980, S. 163-281.
- FREUD, Sigmund: Studienausgabe Band I-X, (Frankfurt 1969-1979), Frankfurt/Main 1982.
- JUNG, Carl Gustav: *Erlösungsvorstellungen in der Alchemie. (Psychologie und Alchemie 2, Bd.6)*, Olten 1985.
- LACAN, Jacques: *Schriften I-III*, Weinheim/Berlin 1986.
- ders.: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim/Berlin 1987.

ders.: *Freuds technische Schriften. Das Seminar Buch I*, Weinheim/Berlin 1990.

LANG, Hermann: "Freud - ein Strukturalist?", in: *Psyche* 10, 1980, S. 865-884.

RUHS, August: "Die Schrift der Seele. Einführung in die Psychoanalyse nach Jacques Lacan", in: *Psyche* 10, 1980, S. 885-909.

SCHÖNAU, Walter: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1991.

WEBER, Samuel: *Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse*, (Frankfurt, Main, Berlin, Wien 1978) Wien 1990.

WIDMER, Peter: *Die Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution des Begehrens*, Frankfurt/Main 1990.

5. Texte zu Literatur- und Kulturwissenschaft

AUSTIN, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, (Stuttgart 1972), Stuttgart 1979.

BARTHES, Roland: *S/Z*, Frankfurt/Main 1976.

ders.: *Die Lust am Text*, Frankfurt/Main 1977.

ders.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/Main 1988.

BAUDRILLARD, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1991.

ders.: *Die fatalen Strategien*, München 1991.

BOHRER, Karl Heinz: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/Main 1983.

ders.: *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*, Frankfurt/Main 1993.

- CULLER, Jonathan: *On Deconstruction: Theory after Structuralism*, Ithaca, New York 1982.
- DERRIDA, Jacques: *Eperons. Les Styles de Nietzsche*, Venedig 1976.
- GREENBLATT, Stephen: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, New York 1991.
- MAN, Paul de : *Allegorien des Lesen*, Frankfurt/Main 1988.
- RORTY, Richard: *Eine Kultur ohne Zentrum. Vier philosophische Essays*, Stuttgart 1993.
- SCHNEIDER, Manfred: *Erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München/Wien 1986.
- ders.: *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*, München/Wien 1992.
- SENNETT, Richard: *Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Frankfurt/Main 1991.
- SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1923.
- VOGL, Joseph (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/Main 1993.
- WÜNSCH, Marianne: *Regeln erotischer Beziehungen in Erzähltexten der Frühen Moderne und ihr theoretischer Status*, in: *Spiel* Jg.9, 1990, S.131-172.