universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

A Room of One's Own – Raum und Subjekt in Texten von Virginia Woolf und Anna Achmatova

verfasst von / submitted by
Andrea Travnik, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 14.09.2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 870
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung....1

1.1 Virginia Woolfs *A Room of One's Own*....4
1.2 Virginia Woolf: Leben und Werk....6
1.3 Woolf und die viktorianische Ästhetik....9
1.4 Inhaltlicher Überblick....12

2. Eine systematische Analyse der Raumbedeutung in *A Room of One's Own*....14

2.1 Der eingeschriebene Raum....14
2.1.1 Die Funktion der Tropen....11
2.1.2 Lefebvres Raumkonzept: Der ideologische Raum in A Room of One's Own....17
2.1.3 Umgehungen in einen alternativen Raum....18
2.1.4 Das Kreieren von Subjektivität....21
2.1.5 Der Körper – Raum der Subjektivität....24
2.1.6 Wandern im Sinne Certeaus....27

2.2 Der Innenraum als Spiegel des weiblichen Subjekts....29
2.2.1 Ein Raum aufgeladen mit weiblicher Kreativität....29
2.2.2 Der faktische und der symbolische Raum....34
2.2.3 Weibliche Kraft des Raumes....36
2.2.4 Ironie als alternativer Raum für Weiblichkeit....37
2.2.5 Raum als fiktionale Existenz....38

3. Anna Achmatova und der politische Raum....42

3.1 Der häusliche Bereich und die Situation der Frauen nach der sozialistischen Revolution....43
3.2 Die Geschlechternormen des sozialistischen Realismus....49
3.3 Anna Achmatova: Leben und Werk....54
3.4 Anna Achmatovas Bildungsweg....57

4. A Room of One's Own: Subjekt und Raum in ausgewählten Gedichten Anna Achmatovas....59

4.1 Räumliche Tropen in Achmatovas Werk: *Меня, как реку, суровая эпоха повернула*....63
4.2 Der ideologische Raum: *Когда приневская столица, забыв величие своё*....68
4.3 Das Kreieren von Subjektivität: *Еже писахъ — писахъ*....79

4.4 Der Körper – Raum der Subjektivität: *Земля хотя и не родная, но памятная навсегда* 82
4.5 Wandern im Sinne Certeaus: *И когда, обезумев от муки, шли уже осужденных полки*..... 88
4.6 Ein Raum aufgeladen mit weiblicher Kreativität: *Крошится мрамор – к смерти все готово*..... 95
4.7 Der faktische und der symbolische Raum: *Когда улыбался только мертвый, спокойствию рад*..... 98
4.8 Weibliche Kraft des Raumes: *Видит желтый месяц тень*..... 100
4.9 Ironie als alternativer Raum für das weibliche Subjekt: *Я пью за разоренный дом*..... 104
4.10 Raum als fiktionale Existenz..... 110

5. Schlussbetrachtung..... 114

6 Die Gedichte..... 119

7. Bibliographie..... 130

7.1 Primärliteratur..... 130
7.2 Sekundärliteratur..... 131
7.3 Internetquellen..... 134

Abstract..... 136

1. Einleitung

„Не город Рим живет среди веков,
А место человека во вселенной.“[1]

Mit dem *spatial turn*[2] in den 1980er Jahren, in dem sich „eine zunehmende Verräumlichung des Denkens ereignete“[3], wurde unter anderem ein Bewusstsein dafür geschaffen, dass viele unterschiedliche Raumkonzepte existieren. Es zeigt sich, wie Anna Beck in ihrer Dissertation *Raum und Subjektivität in Londonromanen der Gegenwart* darlegt, dass der narratologischen Auseinandersetzung mit Raum in der Literatur zu einem großen Teil das Raumkonzept des Behälters zugrunde liegt. Jenem Konzept soll in dieser Arbeit ein kritisches Raumverständnis entgegengestellt werden, in dem der Raum nicht mehr als Behälter oder Territorium konzipiert wird, sondern das den Fokus auf die soziale Produktion von Raum als gesellschaftlichen Prozess legt.[4] Wenn man Raum auf diese Art versteht, sind kulturelle Praktiken essenzielle Aspekte seiner Konstitution, wodurch Raum als bedeutungsstiftende kollektive und individuelle Bezugsgröße ins Blickfeld rückt. Was den meisten im Zuge des *spatial turn* entstandenen Raumkonzepten gemeinsam ist, ist das Subjekt, welches den Raum konstituiert bzw. durch den Raum konstituiert wird. Es scheint mir durchaus passend, den Raumkonzepten, die ich aus *A Room of One's Own*

---

1 Osip Mandelštam zitiert nach http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_1/01versus/01versus/1_140.htm.

2 Die Proklamation eines transdisziplinären *spatial turn*, eine oft affirmative, ja normative Rhetorik einer „Wende“ hin zum Raum, hat die Konjunktur unterschiedlicher Raumkonzepte zusätzlich befördert. Für Edward Soja, US-amerikanischer Stadtplaner und Namensgeber des *spatial turn*, fordert der jener vor allem eine Rekonzeptualisierung von Raum selbst ein. Als Signatur sozialer und symbolischer Praktiken ist Raum kulturell produziert und kulturell produktiv. Der Raum spiegelt Machverhältnisse wider und verfestigt diese. (Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Transcript, Bielefeld 2009, S. 11)

3 Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld 2009, S. 53.

4 Vgl. Bachmann-Medick, Doris. Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 289.

ableite und später auf Anna Achmatovas Dichtung beziehen werde, mit „relationalem und dynamischem Raumverständnis“ zu begegnen.[5]

Der Forschungsschwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt in der Untersuchung der Raumkonzepte, die eine Subjektkonstitution ermöglichen. Das Subjekt in Virginia Woolfs *A Room of One's Own* ist ein facettenreiches, welches sich durch verschiedene räumliche Praktiken immer wieder neu konstituiert und sich durch Handlungsfähigkeit und das Verlangen nach Autonomie und Sichtbarmachung auszeichnet. Judith Butler scheint mir dahingehend eine geeignete Definition zur Verfügung zu stellen:

> Das Subjekt ist die sprachliche Gelegenheit des Individuums, Verständlichkeit zu gewinnen und zu reproduzieren, also die sprachliche Bedingung seiner Existenz und Handlungsfähigkeit.[6]

Paula Irene Villa resümiert, dass nach Butler die Konstitution des Subjekts immer unabgeschlossen bleibe, der Variantenreichtum – was ein Subjekt alles sein kann – sei niemals vollendet.[7] Die Pluralisation des Subjekts beschäftigte auch Virginia Woolf in hohem Maße. Als sie die Arbeit an ihrem Roman *The Waves* beendete, schrieb sie in einem Brief an G. L. Dickinson[8]: „I'm getting old myself … and I come to feel more and more how difficult it is to collect oneself in one Virginia.“[9]

Ich werde die Subjektentwürfe in *A Room of One's Own* systematisch herausarbeiten und die räumlichen Praktiken vorstellen, die die Konstitution von weiblicher Subjektivität hervorbringt. „For women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force […]“[10]

Als theoretische Basis der Analyse der unterschiedlichen textuellen Raumkonzeptionen wählte ich für Kapitel 2.1. vor allem Thesen aus der

[5] Vgl. Beck, Anna: Raum und Subjektivität in Londonromanen der Gegenwart. Justus-Liebig-Universität, Gießen 2013, S. 2.

[6] Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Suhrkamp, Frankfurt/Main 2001, S. 15.

[7] Vgl. Villa, Paula Irene: Judith Butler. Campus, Frankfurt/Main 2003, S. 44.

[8] Vgl. Geyer,Paul/Schmitz-Emans, Monika: Proteus im Spiegel: kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert. Königshause & Neumann, Würzburg 2003, S. 384.

[9] Woolf zitiert nach Geyer,Paul/Schmitz-Emans,Monika. S. 384.

[10] Woolf, 1992. S. 114

Sekundärliteratur, welche die narrativen Raumbeschreibungen und -konzeptionen mit kulturwissenschaftlichen, kulturpolitischen und literaturtheoretischen Anknüpfungspunkten in Korrelation setzen. Besonders berücksichtigt habe ich vor diesem Hintergrund die Theorien von Michel de Certeau[11], Henri Lefebvre[12] sowie von Victoria Rosner[13] und Mark Wigley[14], die sich beide mit Genderaspekten und Raum beschäftigen, im Speziellen mit dem Subjektentwurf im viktorianischen Studierzimmer in *A Room of One's Own*.

Ich stelle zudem den Versuch an, die räumlichen Praktiken in *A Room of One's Own* zu untersuchen, um hervorzuheben, in welcher Wechselbeziehung Raum mit dem weiblichen Subjekt steht. Vorab werde ich die Tropen in dem Essay untersuchen, die Bewegungsabläufe suggerieren. In diesem Zusammenhang werde ich in Kapitel 2.2. Tracy Seeleys Analysen aus „Flights of Fancy" heranziehen, in dem sie räumliche Exkurse und das Erzählen in *A Room of One's Own* untersucht.

Des Weiteren stellt Virginia Woolf literarische und theoretische Begrifflichkeiten von Raum als Ort, der untrennbar mit dem weiblichen Subjekt verbunden ist, vor, wie Christina Stevenson in ihrem Aufsatz „Here Was One Room, There Another" argumentiert und auf dessen Erkenntnisse ich mich stützen werde.
Im analytischen Teil meiner Arbeit sollen die durch räumliche Praktiken produzierten Konstruktionen von Subjektivität, die ich aus dem Essay *A Room of One's Own* herausgearbeitet habe, auf ausgewählte Beispiele von Gedichten der russischen Dichterin Anna Achmatova angewendet werden. Gedichte, die ich in Auszügen vorstelle, findet man am Ende der Arbeit (Kapitel 6) vollständig zum Nachlesen. Ich möchte an dieser Stelle festhalten, dass aufgrund des enormen Schaffens von Anna Achmatova jede Arbeit, die sich auf ihr umfangreiches Werk bezieht, nur ein Versuch bleibt, raumtheoretische Charakteristika festzuhalten.

---

[11] Certeau, de Michel: The Practice of Everyday Life. Trans. Steven Rendall. University of California Press, Berkeley 1992.
[12] Lefebvre, Henri: The Production of Space. Blackwell, Oxford 1991.
[13] Rosner, Victoria: Modernism and the Architecture of Private Life: Gender and Culture. Columbia UP, New York 2005
[14] Wigley, Mark: Untitled: The Unhousing of Gender. In: Sexuality and Space. Beatriz Colomina (Hrsg.). Princeton Architectural P, New York 1992.

Bevor ich meine Untersuchungen über Achmatovas Dichtung in Bezug auf Räumlichkeit und Subjektivität beginne, widme ich mich ihrer Biographie vor und setze mich mit den räumlichen Verhältnissen der Dichterin zu Lebzeiten auseinander, da jene entscheidende Einflüsse auf ihr Werk ausübten und die Wechselwirkung von Raum und Subjektivität förderten. Ich ziehe hierzu in Kapitel 3 die Analysen aus Beth Holmgrens *Women's Works in Stalin's Time* heran, um die räumlichen Gegebenheiten, in denen Frauen während der Stalinzeit lebten und die Achmatova in vielen ihrer Gedichte behandelte, vorzustellen.

Achmatovas poetisches Werk ist dominiert von verschiedensten Entwürfen der Stadt Petersburg, ihrer Architektur und Natur.. Sie transformierte das Erbe der „unrealen", dunklen Stadt von Puškin, Gogol, Dostojevski und Blok aus einer einzigartigen Perspektive: Sie schreibt als Frau und als Flüchtling des 19. Jahrhunderts ins 20. Jahrhundert („not the calendar, but the True Twentieth Century"[15]). Ihre Gedichte sind durchzogen von räumlichen Praktiken, die eine Subjektkonstitution ermöglichen. In Kapitel 4 werde ich die theoretischen Fundamente, die ich im zweiten Kapitel in der Auseinandersetzung mit Virginia Woolfs *A Room of One's Own* herausgearbeitet habe, auf die Dichtung Achmatovas anwenden. Auf diese Weise erhoffe ich mir, Erkenntnisse über die Bedeutung des Raumes für das Subjekt in Achmatovas Dichtung zu erlangen.

1.1 Virginia Woolfs *A Room of One's Own*

„[A] woman must have money and a room of her own if she is to write fiction."[16] Virginia Woolfs Essay *A Room of One's Own* basiert auf zwei Vorträgen – gehalten in der Art Society am Newnham College und in Odtaa am Girton College im Oktober 1928. Der Essay erscheint 1929 erstmals in London in der Hogarth Press, dem von Virginia Woolf und ihrem Mann Leonard 1917 gegründeten Verlag.

Woolf entwickelt in ihrem Essay *A Room of One's Own* eine bahnbrechende und anspruchsvolle Analyse von Ursachen und Folgen der Exklusion von Frauen in den

[15] Achmatova zitiert nach Leiter, Preface vii.
[16] Woolf, Virginia: A Room of One's Own. Penguin Books Ltd., London 2000, S. 6.

Bereichen Kultur, Politik und Ökonomie in Großbritannien. Der Aufschwung der Frauenforschung in den 1970er-Jahren führte zu einem erheblichen Interesse an dem Text, der für viele KritikerInnen als der erste nachhaltige Essay in der feministischen Literaturtheorie gilt.[17]

Woolf beginnt *A Room* mit Überlegungen, die um die Kernfrage „women and fiction“[18] kreisen und dies führt sie dazu, die Bedeutung der historischen Beziehungen zwischen „women“ und „fiction“ zu untersuchen. Im Laufe ihres Gedankenexperiments widmet sie sich den folgenden Problemen: „women and what they are like“, „women and the fiction that they write“ und „women and the fiction that is written about them“[19]. Mit der Untersuchung jener Fragen entwickelt sie eine komplexe Theorie zum Verhältnis von Geschlecht und Schreiben. Woolf beleuchtet anfänglich den Ausschluss der Frauen aus Bildungsinstitutionen und in weiterer Folge die Zusammenhänge jenes Ausschlusses mit der ungerechten Verteilung von Vermögen. Daher platziert sie die Protagonistin an Orte, die ihre Gedanken zu Frauen und Fiktion unweigerlich widerspiegeln.

Im Oktober 1928, in dem Woolfs Roman *Orlando* erschienen ist, hielt sie eine Rede in den Frauen-Universitäten Newnham und Girton in Cambridge, die als Inspiration für *A Room of One's Own* dienten. In dem Werk wird unter anderem die fiktive Lebensgeschichte von Judith Shakespeare, die reale Schwester von William Shakespeare, erzählt. Die begrenzten Möglichkeiten für Frauen ihrer Zeit, ihr kreatives Potenzial auszuschöpfen und selbstständig zu wirken, führten dazu, dass sie ihr Genie niemals richtig ausleben konnte und sich schlussendlich für den Freitod entschied, so die Fiktion Woolfs. Woolf schlägt in *A Room* zudem einen Bogen in die Zukunft, wo weibliche Schriftstellerinnen „will put on the body which she [Judith Shakespeare] has so often laid down“[20]. Dies tut sie im Lichte der Verbesserungen, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts für englische Frauen ergaben. Das Recht für Frauen auf Eigentum wurde 1880 festgesetzt, 1918 wurde

[17] Vgl. Shiach, Morag: Introduction in: A Room of One's Own. Three Guineas. Oxford University Press, Oxford/New York 1992, S. xii.
[18] Woolf, 1992. S. 3.
[19] Ebd.
[20] Woolf, 2004. S. 132.

ihnen das Wahlrecht zugesprochen und Frauen wurden zudem dazu angehalten, weniger Kinder zu bekommen, da die Geburtenrate niedriger gehalten werden sollte. Wenn also, wie Woolf behauptet, „Intellectual freedom depends upon material things“ und „Poetry depends upon intellectual freedom“, dann konnten Frauen im Jahr 1928 fünfhundert Pfund jährlich durch ihren Verstand verdienen, ein Zimmer für sich allein beanspruchen und, wie Orlando aus dem gleichnamigen Roman, der Poesie, dem „original“ und „supreme“ literarischen Genre, nachgehen.[21]

1.2 Virginia Woolf: Leben und Werk

Virginia Woolf wird am 25. Jänner 1882 in London als Virginia Stephen geboren. Zeitlebens bestand sie auf den Umstand, dass sie „uneducated“ sei, da sie nie eine Schule besuchte und ihr das Studium in Cambridge von ihrem Vater untersagt wurde. Leslie Stephen, Philosoph, Autor und Herausgeber des „Dictionary of National Biography“, unterrichtete Woolf zu Hause, brachte ihr Geschichte näher, organisierte Griechisch-Stunden und sagte voraus, dass sie Schriftstellerin werden würde. Christine Froula schreibt in ihrem Buch *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avante-Garde*: „His tyrannical temper outraged her, but his powerful uncompromising, truth-seeking intellect helped to form hers.“[22] Leslie Stephen, der generell gegen die Idee von gebildeten Frauen war, trug einen wesentlich Teil dazu bei, dass sie einen radikaleren Skeptizismus entwickelt hatte, der ihr in der Universität Cambridge, die zu der Zeit noch eine sehr intensive Verbindung zur Kirche pflegte, wahrscheinlich verwehrt geblieben wäre. Während die junge Virginia Woolf die Bücher der Bibliothek ihres Vaters verschlang, knüpfte ihr Bruder Thoby Stephen während seiner College-Zeit jene ersten freundschaftlichen Kontakte, die sich später zur Bloomsbury Group entwickeln würden.[23]

Um die Jahrhundertwende fanden sich Studenten, hauptsächlich vom Trinity College und dem King’s College, zusammen, um die Freude an der freien Diskussion über

[21] Vgl. Froula. S. 190.

[22] Froula, Christine: Virginia Woolf And The Bloomsbury Avante-Garde. War – Civilization – Modernity. Columbia University Press, New York 2005, S. 16.

[23] Vgl. Froula. S. 16f.

Kunst und Literatur zu teilen. Unter den ersten Mitgliedern der Bloomsbury Group waren u. a. Keynes, Lytton Strachey, Leonard Woolf, Clive Bell, E. M. Forster (bekannt als Morgan für die Bloomsburys), Thoby Stephen, Desmond McCarthy und Saxon Sydney-Turner. Sie waren zu der Zeit von zwei jungen Akademikern beeinflusst: dem Philosophen G. E. Moore und dem vielfältigen Wissenschaftler Goldsworthy Lowes Dickinson. Obwohl sich die Freunde für eine wissenschaftliche Karriere entschieden hatten, wurde keinem ein „fellowship“ nach ihrem Abschluss angeboten. So begaben sich die meisten nach London, um dort ihr Glück in der akademischen Welt zu versuchen. Bald darauf trafen sie sich immer wieder in den verschiedensten Wohnungen, aber ihr Haupttreffpunkt war im Zentrum von London – Bloomsbury –, wo sich die Wohnung der Kinder von Leslie Stephen befand. Die jungen Cambridge-Männer trafen dort auch auf die Stephens-Schwestern Virginia und Vanessa. Es dauerte nicht lange und Künstler wie Duncan Grant und Roger Fry, der auch Kunsthistoriker war, wurden regelmäßige Mitglieder der Gruppe von Intellektuellen. Der Philosoph Bertrand Russell und die Dichter Rupert Brooke und T. S. Eliot statteten der Gruppe in unregelmäßigen Abständen immer wieder Besuche ab.[24]

Es gab keine offizielle Organisation, keine registrierten Mitglieder, Vorsitzende oder Regeln. Clive Bell behauptete sogar, dass die Gruppe nie existierte und dass sie eine Erfindung von Kritikern gewesen sei, damit sie ein sichtbares Ziel attackieren konnten.[25]

An Donnerstagen – „Thursday evenings“ – trafen sich die Intellektuellen auf Thobys Einladung hin in der Wohnung in der Nähe des British Museum. Vanessa bezweifelte, dass ihr Bruder erfreut über die Anwesenheit der Schwestern war, aber „still there they were“[26]. Die Schwestern brachten die männlichen Besucher mit ihrem Intellekt und ihrer Argumentation regelmäßig zum Staunen. Die häuslichen Pflichten, denen sich die Frauen im Hyde Park Gate noch widmen mussten, ließen sie hinter sich. Sie konnten sich nun ihren Talenten widmen: Vanessa fokussierte

[24] Vgl. Goodwin, Craufurd D.: The Bloomsbury Group as Creative Community. In: History of Political Economy. Volume 43, Number 1: 59-82. Duke University Press 2011, S. 59f.
[25] Vgl. Goodwin. S. 60.
[26] Thoby Stephens zitiert nach Froula. S. 19.

sich auf das Malen, Virginia entschied sich für das Schreiben. Für Frauen ihrer Zeit hatten sie ein hohes Maß an Freiheiten und Möglichkeiten, was sich nicht zuletzt durch ihre finanzielle Unabhängigkeit erklären lässt.
Nach Thobys Tod im Jahr 1907 heiratete Vanessa Clive Bell, worauf Virginia mit ihrem Bruder Adrian aus der Wohnung am Gordon Square in eine nahegelegene am Fitzroy Square zog[27]. Um diese vier Personen formte sich nun eine eine Gruppe von Intellektuellen, die alle der Kunst und Literatur nahestanden und am freien Austausch darüber interessiert waren. Über Virginia Woolf und ihre Rolle in der Bloomsbury Group äußerte sich Duncan Grant folgend:

> It was certainly not a ‚salon'. Virginia Stephen in those days was not at all the sort of hostess required for such a thing. She appeared very shy and probably was so, and never addressed the company. […] I do not think that her new existence had ‚become alive' to Virginia's imagination in those first years. […] time was necessary to give it a meaning as a whole.[28]

Woolfs literarische Karriere fand ihre Anfänge jedoch noch im Hyde Park Gate, wo sie Buchrezensionen für *The Time Literary Supplement* verfasste. Ihren ersten Roman, *The Voyage Out* aber verfasste sie in den ersten Jahren in der ruhigen und vor Intellekt sprühenden Umgebung von Bloomsbury. Mit ihrem Ehemann Leonard Woolf, den sie 1911 heiratete, gründete sie 1918 den Verlag Hogarth Press, in dem sie alle bis auf zwei ihrer Bücher, darunter *The Voyage Out,* veröffentlichte. Auf diese Weise konnte sie in dem Kampf für die Zivilisation, dem sie sich verschrieben hat, publizieren und die Redefreiheit hochhalten.[29]
Zu den bedeutendsten Romanen Woolfs gehören *Mrs. Dalloway* (1925), *To The Lighthouse* (1927) und *The Waves* (1931), dem Realismus verpflichtet waren die frühen Romane *The Voyage Out* (1915) und *Night and Day* (1919), beachtliche

[27] Vgl. Froula. S. 21.
[28] Johnstone, J. K.: The Bloomsbury Group. A Study of E. M. Forster, Lytton, Strachey, Virginia Woolf and their Circle. Secker & Warburg. London 1954, S. 5ff.
[29] Vgl. Froula. S. 10.

Aufmerksamkeit erlangte sie mit den experimentellen Romanen *Jacob's Room* (1922), *Orlando* (1928) und *The Years* (1936). Die Schriftstellerin verfasste aber auch Kurzgeschichten und Essays, die lange im Schatten ihres Romanschaffens standen. Zu den bekannteren Essays gehören *Three Guineas* (1938), *Moments of Being* (1940) und *A Room of One's Own* (1929).[30] Nach dem Erscheinen ihres letzten Romans *Between the Acts* fiel Woolf in eine schwere Depression und nahm sich 1941 in Sussex das Leben.[31]

1.3 Woolf und die viktorianische Ästhetik

In *A Room of One's Own* parodiert Virginia Woolf mehrmals viktorianische Konventionen, um so auf die Entwürfe weiblicher Subjektivität aus der Vergangenheit hinzuweisen, die größtenteils aus der Perspektive von männlichen Autoren geschaffen wurden. Woolf wuchs im viktorianischen Zeitalter auf, das in der britischen Geschichte allgemein den Zeitabschnitt der Herrschaft Königin Victorias (1837–1901) bezeichnet und das sich auf moralischer und ästhetischer Ebene dem Erhalt weiblicher Werte wie Keuschheit und Bescheidenheit verschrieb. Die Umgebung, in der sie aufwuchs und die Geschlechterdifferenzen – auch im räumlichen Bereich –, beeinflussten Woolfs Literatur. In *A Room* setzt sie sich zudem kritisch mit den Gewohnheiten und den materiellen Gegebenheiten aus ihrer Vergangenheit auseinander. Die Beziehung zu der viktorianischen Ästhetik ihrer Vorväter ist eine komplexe, wie man folgendem Zitat von Woolf aus dem Essay *How It Strikes a Contemporary* aus dem Jahr 1927 entnehmen kann[32]:

> We are sharply cut off from our predecessors. A shift in the scale – the sudden slip of masses held in positions for ages – has shaken the fabric

[30] Vgl. Gneuss/Helmut (Hrsg.): Virginia Woolfs „An Unwritten Novel": Realistische Erzählkonventionen und innovative Ästhetik. In: Anglia. Niemeyer. Tübingen 1987, S. 398.
[31] Vgl. Woolf, Virginia: The Voyage Out. Oxford University Press, Oxford/New York 1992, Chronology xl.
[32] Vgl. Flint, Kate: Virginia Woolf and the Victorian Aesthetics. In: The Edinburgh Companion To Virginia Woolf and The Arts. Humm, Maggie (Hrsg.). Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, S. 9.

> from top to bottom, alienated us from the past and made us perhaps too vividly conscious of the present. […] No age can have been more rich than ours in writers determined to give expression to the differences which separate them from the past and not to resemblance which connect them with it.[33]

Dies ist ein Bruch, dem man in ihren kritischen Auseinandersetzungen, die sie in ihrer Literatur in der Nachkriegszeit verarbeitet, begegnet. Sie verarbeitet das Ablassen von alten Handlungs-Gewohnheiten, alte Konventionen des Melodramas und Liebesbeziehungen, die alten Herangehensweisen an künstlerische Strukturen, um Bewusstseinsbewegungen darzustellen sowie übergreifende Eindrücke von der Welt – und ihre eigene wahrnehmbare Umgebung. Verschwunden ist nun das viktorianische dunkle und überladene Interieur. Das Verlangen, sich von der viktorianischen Vergangenheit abzugrenzen, wächst, wie man in der ersten Ausgabe von Leonard Woolfs Autobiographie aus dem Jahre 1960, im Bezug auf seine Studentenzeit in Cambridge, nachlesen kann[34]:

> We found ourselves living in the springtime of a conscious revolt against the social, political, religious, moral, intellectual, and artistic institutions, beliefs, and standards of our fathers and grandfathers.[35]

Und doch ist die viktorianische Hinterlassenschaft nicht etwas, was Woolf so leicht abstreifen konnte oder – wie Kate Flint in ihrem Aufsatz *Virginia Woolf and Victorian Aesthetics* behauptet – wollte. In *A Sketch of The Past*, einem von Woolfs letzten autobiographischen Werken, schrieb sie mit einem größeren Sinn von Verinnerlichung als Leonard Woolf über das Doppelbewusstsein der Zeit, in der sie aufwuchs. „Two different ages confronted each other in the drawing room at Hyde Park Gate: the Victorian age; and the Edwardian age.“ Ihr Vater und ihre zwei Halbbrüder waren noch mehr im Viktorianismus verhaftet, während sie und Vanessa

33 Woolf, Virginia: Collected Essays. Vol. 2. London: Hogarth Press 1967, S. 157f.
34 Vgl. Flint. S. 19f.
35 Leonard Woolf zitiert nach Flint. S. 20.

„looked into the future, we were completely under the power of the past […] We were living say in 1910: they were living in 1860“[36]. Vermutlich schreibt Woolf an dieser Stelle über das Gewicht patriarchalischer Autorität und sozialer Konventionen. Für sie aber sind Beschreibungen des moralischen und materiellen Umfeldes miteinander verflochten und in ihren Romanen wie auch in ihren autobiographischen Werken steht das schwere, überladene, überornamentierte, geschäftige und pompöse viktorianische Interieur als eine Synekdoche für die familiäre Atmosphäre, welche das Leben sanft, aber verderblich einengt. Das traf vor allem auf Frauen, im Besonderen die Stephen-Schwestern zu, die von dem starken Gefühl der Verpflichtung und Tradition in ihrem häuslichen Umfeld beeinflusst wurden.[37]

Als Woolf im Memoir Club im Jahr 1920 oder 1921 über die Gesellschaftsräume des Hauses in Hyde Park Gate sprach, zeichnete sie ein Bild, das sehr dunkel, schwer und beklemmend wirkte. Eine der ersten Eindrücke, die sie offenlegte, war der von der Schwere der Vergangenheit, die sich bis in eine klaustrophobische Dunkelheit steigerte.[38] Über den „drawing room“ schrieb sie:

> [It] was divided by black folding doors picked out with thin lines of raspberry red. We were still much under the influence of Titian. Mounds of plush Watt's portraits, busts shrined in crimson velvet, enriched the gloom of a room naturally dark and thickly shaded in summer by showers of Virginia Creeper.[39]

Die viktorianische Ästhetik hatte für Woolf eine symbolische Funktion, in dem Sinne, dass sie Werte aufrufen konnten, für die sie kein Verständnis aufbrachte. Im Zusammenhang mit Woolfs Auseinandersetzung mit der Vergangenheit merkt Flint jedoch an: „Yet nonetheless, with her belief that the present was richer, when one

[36] Woolf, Virginia: Moments of Being. New York: Harcourt Brace Edition Jovanovich 1985, S. 147.
[37] Vgl. Flint. S. 20.
[38] Vgl. Flint. S. 22.
[39] Woolf, Virginia: Moments of Being. S. 164.

recognised the layers of the past that sustained it, they continued to underpin her perception.“[40]

1.4 Inhaltlicher Überblick

Virginia Woolf hält zu Beginn in *A Room of One's Own* fest, dass gewisse Wahrheiten inmitten („some truth mixed up“[41]) ihrer Ausführungen zur Frage nach „women and fiction“[42] zu finden. Nach jener kurzen Einführung einer separaten Erzählerfigur, in der sie die Komplexität des Themas betont, gibt sich die Ich-Erzählerin Mary auf einen Spaziergang durch den Universitätshof von Oxbridge – dies ist ein Kofferwort der beiden Universitäten Oxford und Cambridge – und Fernham, dem Frauen-College, das auf dem Newnham College basiert, welches 1871 gegründet wurde und das erste College ausschließlich für Frauen war. Die Erzählerin schwenkt nach einer kurzen Einführung über ihre Absichten zu der Ich-Erzählerin um, die keinen Anspruch auf Identität stellt: „ ‚I‘ is only a convenient term for somebody who has no real being.“[43] Die Protagonistin Mary findet sich nun im Universitätshof von Oxbridge wieder und erlebt eine Reihe von Situationen, die Woolf als Tropen für eine Annäherung an das Problem „women“ und „fiction“ verwendet. Die Heldin, die sich ganz ihren Gedanken widmen will, wird durch Ablenkungen von außen, zum Beispiel durch einen Universitätspedell, der sie des Universitätsrasens verweist, abgelenkt. Die Wege, die sie von sich aus gerne einschlagen möchte, werden ihr immer wieder versperrt und der Grund dafür liegt in den Gesetzen und Gepflogenheiten, die Frauen von vielen, für Männer selbstverständlichen Tätigkeiten, und in diesem Zusammenhang auch *Räumlichkeiten,* ausschließen:

> […] and I thought how unpleasent it is to be locked out; and how unpleasent it is to be locked in, and thinking of the safety and prosperity of the one sex and the poverty and insecurity of the other and of the

[40] Flint. S. 32.
[41] Woolf, 1992. S. 5.
[42] Woolf, 1992. S. 3.
[43] Ebd.

> effect of tradition and of the lack of tradition upon the mind of a writer […][44]

Entgegen dem Mangel an Vermögen und Tradition besteht Woolf auf eine Wichtigkeit von Raum und einem Maß an finanzieller Unabhängigkeit. Dieses Argument stützt sie durch Schilderungen, Anekdoten und scheinbar zufällige Beobachtungen.

Der nächste Abschnitt führt die Protagonistin ins British Museum und zu der Erkenntnis, dass unzählige Texte über Frauen fast ausschließlich von Männern verfasst wurden. Ein Maß an Wut gegenüber Frauen, die sie in diesen Texten herausliest, lässt sie schlussfolgern, dass Männer ein starkes emotionales wie auch politisches Interesse an der Unterlegenheit von Frauen gehabt haben bzw. noch immer haben. Woolf schreibt, dass Frauen den Männern über Jahrhunderte als „looking glasses" gedient haben, „possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size."[45]

Woolf holt nun die Frauen auf den Plan und stellt Überlegungen an: Was wäre, wenn Shakespeare eine Schwester gehabt hätte, deren Wunsch es gewesen wäre, Schriftstellerin zu werden? Sie erzählt die fiktive Geschichte von Judith Shakespeare, die körperliche und geistige Unterdrückung erlebte, von der sie sich schlussendlich durch den Selbstmord befreite:

> [I]f we have the habit of freedom and the courage to write exactly what we think; if we escape a little from the common sitting-room and see human beings not always in their relation to each other but in relation to reality; […] if we face the fact […] that our relation is to the world of reality and not only to the world of men and women, then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare's sister will put on the body which she has so often laid down.[46]

---

44 Woolf, 1992. S. 31.
45 Woolf, 1992. S. 45.
46 Woolf, 1192. S. 149.

Im Laufe des Textes legt Woolf den Fokus auf weibliche Schriftstellerinnen aus der Vergangenheit, in deren Texten sie Spuren des Ausschlusses und der Unterdrückung findet – auch wenn diese Frauen Zugriff zu finanziellen und sozialen Quellen hatten. Woolf schreibt über den Mangel an weiblichen Sichtweisen in Texten, der sich durch den Mangel an weiblicher literarischer Tradition erklären lässt.

Ein weiterer zentraler Gegenstand in *A Room of One's Own* ist die Darstellung von Beziehungen zwischen Frauen. Dazu dient Woolf der fiktive Text *Life's Adventure*, verfasst von Mary Carmichael, in dem eine fiktive Freundschaft – „Chloe liked Olivia“[47] – als starkes Symbol einer Überschreitung repräsentiert wird. Dem Text wird so eine Art von Schreiben erlaubt, die nicht von Widerstand oder Wut geprägt ist, sondern von weiblicher Identität, die nicht im Zusammenhang mit dem männlichen Subjekt steht und auf ironische Weise auf die ungleiche Behandlung von Männern und Frauen hinweist.

2. Eine systematische Analyse der Raumbedeutung in *A Room Of One's Own*

2.1 Der eingeschriebene Raum

In Tracy Seeleys Auseinandersetzung mit Raum und *A Room of One's Own* werden unterschiedliche literarische Raumpraktiken vorgeschlagen, wie beispielsweise räumliche Abschweifungen oder Wanderungen und ihre literarischen Funktionen. Zudem werden der ideologische Raum in der Literatur und die Subjektbeziehung zum Raum sowie der Körper, der als Raum fungiert, beleuchtet. Die Literatur spiegelt so einerseits räumliche Praktiken und ihre Auswirkungen auf das weibliche Subjekt wider. Andererseits wird durch die literarische Verarbeitung alltäglicher Tätigkeiten und Erfahrungen ein alternativer Raum für Frauen in der Literatur eröffnet, in dem sie eigenständige Subjekte sind und sich aus ihrer Perspektive in den Raum einschreiben bzw. mit ihren Körpern den Raum umschreiben.

[47] Woolf, 1992. S. 106.

2.1.1 Die Funktion der Tropen

Vorab möchte ich den Begriff der Trope vorstellen, um ihn später mit Tracy Seeleys räumlicher Auseinandersetzung in *A Room of One's Own* in Verbindung zu bringen. Im konventionellen Sinne sind Tropen rhetorische Stilmittel oder andere bildliche Redewendungen der Sprache. Unter dem Begriff „Tropen" versteht man uneigentliche Redeweisen. Die Trope ersetzt einen Ausdruck durch einen anderen, einen umschreibenden.[48] Seeley hält fest, dass in der Etymologie des Wortes vielfache Bedeutungen miteingeschlossen sind. Sogenannte „tropes-as-movement" und „tropes-as-direction" sind für das Lesen von Woolfs Texten nützlich. In diesem Zusammenhang rät Seeley zu einer Revision der Aussagen Harold Blooms über Tropen in *A Map of Misreading*. Hier argumentiert er, dass Tropen mit dem psychischen Widerstandsmechanismus verwandt sind und in der Beschäftigung mit Woolfs *A Room of One's Own* als ein Widerstand gegen die wörtliche Bedeutung gelesen werden können. Wenn man aber Blooms Modell des psychologischen Widerstands erweitert, um die politischen und sozialen Faktoren zu bedenken, die möglicherweise eine Vielzahl von Widerständen bedingen, dann werden seine Ansichten zu Tropen für eine Raumtheorie von *A Room of One's Own* nützlich. Spinnt man diesen Gedanken weiter, dann kann man argumentieren, dass das metaphorische Ausweichen „from literal, conventional or 'proper language use'"[49] ein Ausweichen in eine Richtung sein kann, die zur Wahrheit führen kann, wie Hayden White es in seinem Werk *Tropics of Discourse* beschreibt. Seeley hält fest, dass Tropen nicht lediglich „a defensive sidewise move"[50] erzeugen, sondern einen positiven Entwicklungsverlauf, der zu wörtlicher Bedeutung und Logik führt. Das ständige Ausweichen und die Umgehungen der Hauptfigur sind also Tropen, die das Umgehen von wörtlichem und konventionellem Gebrauch von Sprache bezeichnet. Woolf verwendet in *A Room of One's Own* das Umherwandern und die Fiktion für beide Arten der bereits oben erwähnten Varianten von Tropen: tropes-as-movement

[48] Vgl. Becker/Sabina, Hummel/Christine, Sander/Gabriele(Hrsg,): Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 2006, S. 69.

[49] White, Hayden: Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. John Hopkins University Press, Baltimore 1978, S. 2.

[50] Seeley, Tracy In: Snaith, Anna/Whitworth H., Michael(Hrsg.): Locating Woolf. The Politics of Space and Place. Palgrave MacMillan, Houndsmills, Basingstoke, Hampshire, New York, S. 32.

(etwas ausweichen) und tropes-as-direction (etwas ansteuern). Sie sind eine Form von Verirrung, von Abweichung vom Weg, eine Art Umherirren, was zwei Enden bewirkt: Einerseits spürt sie durch das Abweichen von der Linearität des logischen Arguments einen alternativen Raum für Frauen auf. Andererseits stellt sie durch die Vermeidung allgemeiner Abstraktionen des logischen Arguments die weibliche Subjektivität als vielfältig dar. Woolf etabliert eine gemeinschaftliche Vorstellung von Frauen, die auf Körper und der stofflichen Besonderheit echter Leben basiert.[51] Innerhalb der Rahmenerzählung eines vermeintlichen Vortrages vor einem Frauenpublikum in einer Universität, beginnt das erste Kapitel mit einer immer wieder abschweifenden Geschichte, die über hundert Seiten später mit der Verlautbarung, wie der erste Satz ihres Vortrages lauten *würde*, endet:

> Even so, the very first sentence that I would write here, I said, crossing over to the writing-table and taking up the page headed Women and Fiction, is that it is fatal for anyone who writes to think of their sex.[52]

Seeley argumentiert, dass es natürlich Woolfs Absicht ist, nicht auf direktem Weg zu ihren Schlussfolgerungen zu kommen. Auf ihrem ersten Streifzug, der zwei Tage vor dem Vortrag beginnt, und in seinen abschweifenden Stopps, die die Geschichte unterbrechen, artikuliert Woolf die zwei Arten von den Tropen-Bewegungen: nicht-lineare und nicht-wörtliche – sie weicht aus und steuert gleichzeitig etwas an. Auf der Bank am Fluss, beim Betreten des Rasens von Oxbridge, bei der für Frauen geschlossenen Bibliothek – die Analogie zwischen physischer Bewegung und dem Abschweifen der Gedanken unterstreicht die Notwendigkeit und das Begehrenswerte der Verwendung von Tropen. Durch das abrupte Abbrechen der Gedanken- und Bewegungsstreifzüge durch den Pedell oder die geschlossene Bibliothekstür, muss die Protagonistin ihre Richtung ändern; Ihre Idee, der Fisch, wurde aus den Tiefen ihres Hirns herausgezogen und wieder verscheucht. Seeley betont, dass diese erzwungenen Abschweifungen – Bewegungen ausgelöst durch

[51] Vgl. Seeley. S. 31f.
[52] Woolf, 1992. S. 136.

Hindernisse – auf die sozialen und politischen Bedeutungen von Raum und auf die wirkende Kraft der räumlichen Gegebenheiten auf Frauen hinweisen.

2.1.2 Lefebvres Raumkonzept: Der ideologische Raum in *A Room of One's Own*

Henri Lefebvre startete seine räumliche Auseinandersetzung mit einer Reihe von Gedankenexperimenten. Behauptend, dass Raum niemals nur „leer" , also eine Abwesenheit a priori ist, die mit sozialen Handlungen gefüllt werden muss, argumentiert Lefebvre, dass der gesellschaftliche Raum abgesondert ist von der räumlichen Auseinandersetzung, und dass der dadurch entstehende Raum „serves as a tool of thought and action"[53]. Der natürliche Raum wird zum bloßen Hintergrundbild, an das sich Mitwirkende zwar erinnern, das sie in ihrer kontinuierlichen Praxis aber nicht mehr vorfinden. Gemäß den marxistischen Analysen Lefebvres sind „the social relations of reproduction […] and the relations of production"[54] verdeutlicht durch räumliche Strukturen und Gegebenheiten. Folglich sind beispielsweise familiäre Strukturen, sexuelle Beziehungen und Fortpflanzung, Aufteilungen von Arbeit bzw. Klassenhierarchie ertragreich, kodiert und erzwungen durch Raum. Denkt man an das private Zuhause mit seinen internen und externen Begrenzungen, an Vorstadt und Innenstadt oder Klassenunterschiede zwischen den Nachbarn, so erkennt man, dass Ideologie und Gewohnheit die Räumlichkeiten produzieren, die sie stärken. Seeley schlägt in diesem Zusammenhang vor, dass man die gleiche Theorie aus *A Room of One's Own* ableiten könnte, da Woolf den Fokus auf das Patriarchat legt, das als System von Ansichten und Gebräuchen seine Macht räumlich inszeniert. In dieser Inszenierung wird Oxbridge als ein Ort von Macht und Privilegien dargestellt und dieser Zustand soll durch Regeln und Ausschließungen aufrechterhalten werden. Somit bestärkt der Raum die patriarchalische Dominanz.[55]

---

[53] Lefebvre. S. 26.
[54] Lefebvre. S. 32.
[55] Vgl. Seeley. S. 32.

Woolfs Arbeit ist voller Bewusstsein über räumliche Auseinandersetzung und die Beziehung zwischen Raum und Frau, vor allem in Bezug auf Privilegien: die Trennung von Plätzen und Rollen im Hyde Park Gate oder in der Kapelle in Cambridge, die plötzliche Störung der Gedankengänge, während sie die Whitehall entlanggeht. Sie beschreibt die Art von Ruhm, „the kind of glory“[56], die Männern in der patriarchalischen Gesellschaft zusteht, als sie durch den Admiralty Arch geht. Dies macht sie auf ironische Weise, denn sie hebt auch hervor, dass jene Lebensweisen ebenso auf Bildungslücken und Ausschlüssen von wertvollen Erfahrungen basieren. Diese und unzählige andere Beispiele deuten auf ihr außerordentliches Bewusstsein von patriarchalischen räumlichen Regeln hin. Als sie sich mit den Vorzügen von Oxbridge und Fernham auseinandersetzt, überdenkt die Protagonistin Mary die „urbanity, the genialtity, the dignity which are the offspring of luxury and privacy and space“[57]. Woolf erkannte, dass Raum ideologisch behaftet ist und schließt daraus, dass auch die mentalen und physischen Bewegungen historisch analog dazu verlaufen. Die Ausweich-Bewegungen stellen Woolfs Verhältnis zu solchen räumlichen Praktiken dar, die die Bewegungen von Mary physisch und mental einschränken und sie an materielle und geistige Grenzen stoßen lässt. Als der Pedell die Protagonistin auf den Kiesweg verweist oder der Gentleman, der „guardian angel“[58], sie von der Bibliothek ausschließt, führt es sie nicht lediglich physisch in eine andere Richtung; ihr Gedankenfluss wird unterbrochen und nimmt einen anderen Kurs.[59]

2.1.3 Umgehungen in einen alternativen Raum

Seeley hebt hervor, dass in *A Room of One's Own* aber nicht ausschließlich erzwungene Abschweifungen stattfinden – jene sind relativ rar. Woolfs Tropen deuten weitaus öfter alternative Raumgegebenheiten an. „There may be, after all, more desirable goals than getting inside the walls at Oxbridge“[60], schreibt Seeley und weist auf die Textstelle hin, wo die Protagonistin vor der Kapelle steht und „had

[56] Woolf, 1992. S. 50.
[57] Woolf, 1992. S. 30.
[58] Woolf, 1992. S. 9.
[59] Vgl. Seeley. S. 32f.
[60] Seeley. S. 33.

no wish to enter, had [she] the right“[61]. Diese Vorgehensweise lässt Gedanken, Text und physische Bewegung zu einer Gedankenwanderung zusammenschmelzen, die an die abweisenden Schwellen einer Vielzahl von patriarchalischen Räumen führt. So schweift die Ich-Erzählerin ab.

Durch die immer wiederkehrenden Abschweifungen vermeidet Woolf Deklarationen. Mehrmals zieht sie einen Fisch – eine Idee oder einen Einfall – an Land, will aber den Zuhörenden klare Aufschlüsse verwehren: „I will not trouble you with that thought now“[62]. Woolf signalisiert auf rhetorischer Ebene, dass sie zu einer Schlussfolgerung gekommen ist, während sie an die Unmengen an Gold dachte, die über Jahrhunderte in den Bau von Universitätsgebäuden, Labors, Bibliotheken und in Wein investiert wurde: „It was impossible not to reflect.“ Aber eine finale Einsicht kommt nicht, denn „the reflection whatever it may have been was cut short. The clock struck. It was time to one’s way to luncheon.“[63] Seeley erklärt, dass das Verwenden von Tropen zum Teil eine Vermeidungsstrategie gegen erwartete Kritik gegenüber Schlussfolgerungen ist. So schreibt Woolf schon auf den ersten Seiten: „At any rate, when a subject is highly controversial […] one cannot hope to tell the truth“[64]. Man muss die Wahrheit also verzerrt aussprechen. Durch das Ausweichen des Hindernisses einer potenziell feindlich eingestellten Hörerschaft, vermeidet sie eine Kollision. Jene Herangehensweise wurde von einigen KritikerInnen negativ aufgenommen.

Die rhetorischen Umgehungen in *A Room of One’s Own*, der Mangel an Konfrontation und Wut wie auch seine schwankenden und auch widersprüchlichen Positionen, haben KritikerInnen laut werden lassen, die behaupteten, dass Woolfs Methode ihre ideologische Wirkung schwäche. Julie Robin Solomon, Autorin von *Staking Ground*, argumentiert, dass „metaphorics of trespass“ in *A Room of One’s Own* eigentlich nicht auftauchen. *A Room* verteidigt einen Machtgewinn, der ebenso das Patriarchat definiert: durch den Erwerb von Besitz und Kapital. In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass Solomon den Gehorsam der Protagonistin

61 Woolf, 1992. S. 10.
62 Woof, 1992. S. 6.
63 Woolf, 1992. S. 12.
64 Woolf, 2004. S. 26.

gegenüber dem Pedell als eine „metaphor for her willingness to acquiesce, at least publicly, in the institutional structures of patriarchy“[65] liest. Zudem ist sie der Ansicht, dass der fiktionale Erzählrahmen, den Seeley als eine weitere Art von Trope ansieht, folkloristisch und „a ruse“[66], ein Trick, ist, was den Essay weniger fundiert macht.

Gewiss sind Woolfs Methoden in *A Room of One's Own* indirekt. Aber die rhetorische Intelligenz des Textes ist nicht zu unterschätzen, die historische Situation nicht geringzuschätzen. Woolfs Originalvorträge waren schnörkellos; sie beinhalteten keinen Erzähler oder Rahmenerzählung, keine Schwester Shakespeares oder Mary Carmichael, kein Aufkommen von Wut. Nach der Überarbeitung von *Women and Fiction,* die Manuskriptversion von *A Room of One's Own*, entstand knapp ein halbes Jahr später der Essay, dem Woolf viele der Teile hinzufügte, die das „troping“ ausmachen, welche kritische Stimmen hervorrief. Zumindest teilweise muss man sich eine Hörerschaft vorstellen, um solche Veränderungen und Hinzufügungen zu erklären. Hinsichtlich dessen schreibt Seeley:

> In *A Room* [Woolf] was hardly preaching to a choir. She had to anticipate a non-believer's response, even a hostile one, and write persuasively without losing a chance to convert them.[67]

Die Fiktion und die Abschweifungen waren teilweise das Ergebnis dieser Überzeugungsstrategien. Die Nutzung von effektiven rhetorischen Strategien zur Überzeugung einer Hörerschaft, die bestimmte Ansichten und Vorurteile vertrat, kann also kaum als Kapitulation bezeichnet werden. Sie verteilt die Autorität argumentativer Behauptungen in Schichten von Persönlichkeiten, eingebetteten Schilderungen und fiktiven Vorstellungen, um etwas Gewagtes zu sagen.

Dennoch, wo polemische Schlüsse scheinbar nach polemischen Bedeutungen verlangen, dürften die Ellipsen, Fragmente, Brüche und das Nachsinnen noch immer

---

65 Solomon, Julie Robin: Staking Ground: The Politics of Space in Virginia Woolf's *A Room of One's Own and Three Guineas*. Women's Studies 16.3 –4, 1989, S. 335.

66 Solomon. S. 337.

67 Seeley. S. 35.

kritisches Unbehagen auslösen, wenn sie in *A Room of One's Own* auftauchen. Wenn wir von diesen Strategien als Teil des argumentativen Ziels des Textes sprechen, erscheinen die Tropen und Abschweifungen jedoch in einem anderen Licht. Der Text ist kein Roman, jedoch zerlegt der Gebrauch von Fiktionalität die üblichen allgemeinen Grenzen zwischen Argument und Fiktion. Seeley argumentiert, dass die Verwendung von Tropen eine Art von Entgleisung sein kann, eine Absage an den Wahrheitsanspruch, der als patriarchalisch und konventionell definiertes Argument angesehen wird.

Woolfs Tropen in *A Room of One's Own*, die mit symbolischen und textlichen Ellipsen markiert sind, konstituieren eine Abwendung, eine Absage an das konventionelle, rhetorische Argument, in welchem die „Wahrheit" als eine absolute Kategorie und untrennbar von der Fiktion angesehen werden muss. Unter diesen Bedingungen ist die Ablehnung „to hit back"[68] mehr als eine Duldung des „No Trespassing"-Zeichens. Sie wendet sich nicht von der Wahrheit ab, sondern von der absoluten Kategorie der „Wahrheit".

2.1.4 Das Kreieren von Subjektivität

Seeley hält fest, dass Woolf selbst nicht die Suchende in *A Room of One's Own* ist, sondern ein zerstreutes Subjekt, dessen Name „is not a matter of importance"[69]. Die Ablehnung der fiktiven Erzählerin eines „Ichs" wirkte für viele KritikerInnen eher störend als andere Aspekte des Textes. Wieder kann diese Strategie angesichts der rhetorischen Situation erklärt werden. In diesem Zusammenhang schrieb Woolf ihrer Schriftstellerkollegin Ethel Smyth:[70]

> I forced myself to keep my own figure fictitious; legendary. If I had said, Look here am I uneducated, because my brothers used all the family fonds which is the fact – Well, they'd have said; she has an axe to grind; and no one would have taken me seriously […] [I should have had

[68] Siehe Low, Lisa, „Refusing to Hit Back: Virginia Woolf and the Impressionality Quesition", Virginia Woolf and the Essay. Rosenberg,Beth Carol/ Dubino, Jeanne (Hg.), New York: St. Martin's 1997.
[69] Vgl. Woolf, 2004. S. 5.
[70] Vgl. Seeley. S. 34ff.

> readers] who will read you and go away and rejoice in the personalities, not because they are lively and easy reading; but because they prove once more how vain, how personal […] women always are; I can hear them as I write.[71]

Woolfs Grundbedürfnis, ernst genommen zu werden, unterlag der Voraussetzung von Unpersönlichkeit, und da Woolf ihr Lese-Publikum kannte, schrieb sie auf diese Weise, um sich selbst die beste Chance zu geben. Jedoch bleibt im Rahmen der kritischen Einwendungen das Argument, dass das identitätslose „Ich" nicht nur die Argumentation scheut, sondern der modernen Umwandlung des schreibenden Ich in ein formloses Kollektiv gleichkommt. Herbert Marder, Autor von *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf*, wendet im Zusammenhang mit dem Aspekt der Unpersönlichkeit in *A Room of One's Own* ein, dass Woolf selbst eine gespaltene Person ist: Auf der einen Seite steht die reformfreudige Polemikerin, auf der anderen Seite die Künstlerin, die behauptet, „that there is a higher reality, a realm which practical politics cannot enter".[72] Lisa Low schreibt in ihrem Buch *Refusing to Hit Back* über die Position der Unpersönlichkeit, die auf den Identitätsfeminismus zurückgeht. Sie weist in diesem Zusammenhang auf eine feministische Politik, die jegliche Unpersönlichkeit von Frauen in der Kunst mit schicklicher Unsichtbarkeit in einem Patriarchat gleichsetzt. Im Gegensatz dazu stehen postmoderne feministische Ansichten, die festhalten, dass diese Sichtweise „the very ideals of a masculine culture it strives to overthrow"[73] bestärkt, um bestehende Geschlechterkategorien aufrechtzuerhalten. Low argumentiert, dass Woolf schreibt, um so ein dualistisches Denken zu untergraben und dass für Woolf unpersönliches Schreiben „empathic and democratic"[74] ist. Sie äußert weiter, dass für Woolf keine höhere Ebene existiert, in der persönliche Details, Leben und Körper überwunden werden können.[75] Seeley aber behauptet, dass *A Room of One's Own* mit seinem

[71] Nicolson N./ Trautmann Banks, J.: The Letters of Virginia Woolf. 6 vols, Londons: Snowbooks 2004, S. 194–195.
[72] Low. S. 266.
[73] Low. S. 258.
[74] Low. S. 259.
[75] Vgl. Low. S. 266.

Anspruch auf Unpersönlichkeit und seinem „glühendem Geist“, sehr wohl im Körper verankert ist. In diese Richtung wird man gelenkt, wenn man auf die Natur des „legendären“ Erzählers verweist, der in keinster Weise die Weglassung von Persönlichkeit oder die totale Eliminierung des „Ichs“ bedeutet. Es ist vielleicht die Eliminierung von dem „Ich“, aber nicht von Subjektivität. Woolfs Erzählerfigur sollte in der Reihe der anderen fiktiven Gestalten und Bildern, die als Tropen in *A Room of One's Own* funktionieren, gesehen werden. Diese Tropen kreieren alternative Räume für weibliche Subjektivität, die im Gegensatz zum patriarchalischen Subjekt steht. Mary Beton/Seton/Carmichael oder „any name you please“[76] wird, wie Shakespeares Schwester, zu einer Trope bzw. einer Wendung, die den Leser/die Leserin in einen anderen, neuen Raum führt.

Woolf ersetzt logische rhetorische Schachzüge durch Bilder und Fiktionen und diese Verfahrensweise begründet, wie Seeley schreibt, „the single most powerful strategy of Woolf's argument.“[77] Shakespeares Schwester und Mary Carmichael werden so zu ihren überzeugendsten Synekdochen.[78]

Für kritische Stimmen scheinen die Unpersönlichkeit und die Entwicklung zu einem androgynen Geist hin einen Widerspruch zu Woolfs materialistischer Argumentation und der Behauptung, dass Frauen durch ihre Mütter zurückdenken – „we think back through our mothers“[79] – darzustellen. Woolfs Gebrauch eines „Hindernisses“ sollte jedoch besonders hinterfragt werden. Hindernisse wie der Pedell und das Bibliothekstor erzwingen das Abschweifen durch die Konfrontation von Frauen mit dem patriarchalischen Beharren auf die Definition von weiblicher Subjektivität. Nach dieser Logik werden Frauen kontinuierlich an deren Platz in der universalen Kategorie „Frau“, wie sie von Männern begriffen wurde, erinnert. Als Antwort darauf schreiben Frauen aus Protest und mit Zorn, abgelenkt durch das Gefühl blinder Wut, wie es anders sein könnte. „It was a thousand pities that the woman who could write like that, whose mind was tuned to nature and reflection, should

[76] Woolf, 1992, S. 6.
[77] Seeley. S. 38.
[78] Vgl. Seeley. S. 36ff.
[79] Woolf, 1992. S. 99.

have been forced to anger and bitterness.“[80] Wie schön, sich eine Zeit vorzustellen scheint Woolf dann zu erörtern, in der sich Frauen ihre eigene Definition von Subjektivität schaffen und frei wandern werden, wohin auch immer sie wollen – anstatt vor verschlossenen Bibliothekstoren zu stehen und mit Pedellen zu debattieren. Wenn diese Zeit kommt, dann kann Shakespeares Schwester zurückkehren und ihre Existenz in Bezug zu anderen Frauen geschaffen werden. Seeley hält fest, dass dies nicht bedeuten würde, dass Frauen aufhören würden als Frauen zu denken; sie werden aber nicht länger vom patriarchalischen Standpunkt aus über sich denken. Sie werden auch nicht den weiblichen Körper in all seiner Materialität zurücklassen, denn nur wenn Shakespeares Schwester zu Fleisch und Blut wird, wird die idealisierte Zukunft zur Realität: „[…] Shakespeare’s sister will put on the body which she has so often laid down. Drawing her life from the lives of the unknown who were her forerunners, her, she will be born.“[81] Woolf erinnert daran, dass Shakespeares Schwester nicht nur das intellektuelle Leben verwehrt wird, sondern dass sie von ihrem gewalttätigen Vater massiv misshandelt wurde. Sie wird im Laufe des Lebensberichts verführt, stirbt und wird in einem geheimen Grab begraben. All dies ist dem gesellschaftlichen Streben nach Keuschheit geschuldet, „the greatest of human disasters“[82].

2.1.5 Der Körper – Raum der Subjektivität

Wenn man den Körper als primären Raum, als Ort von Subjektivität, betrachtet, wie zahlreiche feministische Analysen vorschlagen, dann kann, laut Seeley, *A Room of One’s Own* nicht lediglich eine Ästhetik bieten, sondern geschlechtliche Autonomie. Laura Mulvey, feministische Filmtheoretikerin, untersucht den Körper als ein Zeichen in Bezug auf Raum, besonders im Film. In diesem Zusammenhang erklärt sie: „[…] the body as topography, [is] a phantasmagoric projection which attempts to conceal, but in fact reproduces, the relation of signifier 'the female body' to

[80] Woolf, Virginia: A Room of One’s Own. Penguin Books. London 2004, S. 69.
[81] Woolf, 1992. S. 149.
[82] Woof, 1992. S. 139.

psychic structures“[83]. Anders formuliert: Das patriarchalische System konstruiert den Raum des weiblichen Körpers und während er auf den Bildschirm projiziert wird, reproduziert er Mythen und Frauenfeindlichkeit, die dem Körper Bedeutung verleihen. Seeley weist darauf hin, dass man problemlos eine Analogie zu anderen räumlichen Praktiken herstellen kann, in denen der projizierte bzw. erschaffene Raum die Macht und die Praxis der erzeugenden Instanz stärkt. Mulveys Ansicht nach ist die Bedeutung des Körpers räumlich konstruiert und projiziert „female beauty as […] an exterior, alluring, and seductive surface that conceals an interior space containing danger and deception[84]. Diese räumliche Darstellung des weiblichen Körpers mit seinem ansprechenden Äußeren und der verborgenen Gefährlichkeit des Inneren hat entscheidende Auswirkungen auf die Verbannung der Frau von bestimmten sozialen Plätzen und Räumen. Im Fall von Shakespeares Schwester hat Woolf patriarchalische räumliche Praktiken aufgezeigt und deren Auswirkungen auf den weiblichen Körper. Seeley folgert daraus: „[R]ules of chastity enforce both the secrecy and danger of women's sexuality, as much as that 'privacy' seems an invitation to discovery and even violation.“[85] In vollkommener Freiheit, so scheint Woolf anzudeuten, kann der Ort des Körpers neu geschrieben werden von Frauen, beginnend mit Shakespeares Schwester. „Her revival, body and spirit, depends on the spatial practices of women.“[86]

Mit der gleichermaßen fiktiven wie auch synekdochischen Mary Carmichael, deren Romane neue Wege für Literatur von Frauen öffnen, ist ein Schritt in Richtung Wiederbelebung der toten Dichterin getan. Doch schließt die Protagonistin, nachdem sie die Texte Carmichaels gelesen hatte, mit den Worten: „She will be a poet […] in another hundred years' time.“[87] Seeley bemerkt, dass Mary Carmichael nicht *eine* „Sie“, sondern viele zukünftige Schriftstellerinnen, ist. Woolf legt ihr diese Vielheit

[83] Mulvey, Laura: Pandora. Topographies ot the Mask and Curiosity“ In: Sexuality & Space. Princeton Papers on Architecture. Colomina/Beatriz (Hrsg.). Princeton Architectural Press 1996, S. 57.
[84] Mulvey. S. 58f.
[85] Seeley. S. 40.
[86] Ebd.
[87] Woolf, 1992. S. 123.

auf die fiktiven Schultern. Mary Carmichael wird über verschiedenste Frauengestalten schreiben:

> All these infinitely obscure lives remain to be recorded, I said, addressing Mary Carmichael as if she were present; […] whether from the women at the street corners with their arms akimbo, and the rings embedded in their fat swollen fingers, talking with a gesticulation like the swing of Shakespeare's words; […][88]

Die Ich-Erzählerin stellt sich diese Gastgeberin für die vielen Frauengestalten vor, als sie durch die Straßen Londons wandert und, wie Seeley festhält, „handing over to Mary Carmichael the freedom to wander, too."[89]

Mary Carmichael ist eine der letzten Tropen in *A Room of One's Own* und eine von vielen Absagen an das „Öl der Wahrheit" – „the essential oil"[90]. Wie Shakespeares Schwester kreiert Woolfs Protagonistin Mary durch, wie Seeley es formuliert, „a cirtuitous route"[91] einen Raum, in dem Frauen sich einfinden können und dessen Gemeinsamkeiten ihre spezifischen und vielfältigen Identitäten nicht vermindert. Für Woolf sind zwei Geschlechter nicht genug, „considering the vastness and variety of the world"[92]. Durch das Einsetzen der Tropen von Judith Shakespeare und Mary Carmichael versammelt Woolf alle Frauen, lehnt aber die universale „Frau", die allzu leicht als Angriffsziel für Professoren und Patriarchen dienen könnte, ab. Mit wem sollen sie sich nun vergleichen, wenn nun *die* Frau *viele* Frauen ist? Eine, die ihren eigenen Raum entwirft und ihrer eigenen Route nachspürt?

Da die Kategorie „Frau" vielfach ist und nicht absolut, wird das Selbstbewusstsein, das Woolf sich für die Zukunft vorstellt, aus dem „Ich" entspringen. Was versteckt sich hinter dem „Ich"? „Is it a tree? No, it is a woman. But... she has not a bone in her body […] For Alan had views and Phoebe was quenched in the flood of his

88 Woolf, 1992. S. 116f.
89 Seeley. S. 41.
90 Woolf, 1992. S. 32.
91 Seeley. S. 41.
92 Woolf, 1992. S. 114.

views“.[93] Es sind nicht lediglich Ansichten und Worte von Frauen, die Woolf bewegen – es sind auch die Körper von Frauen und die Freiheit, ihnen Fleisch und Leben zu verleihen. Die Freiheit von Körper und Gedanken in einem Raum, der nicht patriarchalisch definiert ist, könnte das Bedürfnis nach bestimmten Formen der Abschweifung, die Umlenkung von Energie in einen Kampf, eliminieren. Seeley betont aber, dass man sich ein Ende der Wanderung Woolfs noch nicht erwarten darf.

2.1.6 Wandern im Sinne Certeaus

Das Wandern ist für Woolf im Grunde immer eine räumliche Praktik von Körper und Geist. Man kennt Woolfs Wanderungen am besten in Zusammenhang mit London, dem Ort, der gleichzeitig Freiheit und Gefahr bedeutet. Im Zusammenhang mit der Bedeutung des Wanderns in Städten schlägt Seeley vor, sich die räumliche Theorie von Michel de Certeau zu vergegenwärtigen. In dem Kapitel „Walking in the City“ aus dem Werk *The Practice of the Everyday Life* vergleicht de Certeau die panoptische Aussicht New Yorks von der Spitze des World Trade Centers auf die auf den Straßen entlanggehenden „ordinary practitioners of the city“[94]. Während das Auge von oben einen totalen Ausblick über die Stadt bekommt, schreiben die Gehenden mit ihren Körpern einen „Text“.[95] Ihre Wege sind „intertwining, unrecognized poems in which each body is an element signed by many others.“[96]. Jene Zeichen nennt Certeau „surreptitious creativities“[97]. Die alltäglichen Praktiken und Schöpfungen eignen sich den städtischen Raum wieder an, schreiben ihn um und untergraben die panoptische Sicht vom Tower aus, die analog ist zu den disziplinarischen Mechanismen der Stadtplaner und den „ministers of knowledge“[98]. Die wandernden Körper kreieren durch ihre Ausdrucksweise der „walking rhetorics“[99] eine andere Stadt, viele Städte. In *A Room of One's Own* steht nicht lediglich das Wandern der Protagonistin durch die Stadt im Vordergrund. Seeley legt

[93] Woolf, 1992. 130f.
[94] Certeau. S. 93.
[95] Vgl. Certeau. Seite 93.
[96] Ebd.
[97] Certeau. S. 96
[98] Certeau. S. 95.
[99] Certeau, S. 100.

dar, dass die vielen Szenen in *A Room*, in denen die Protagonistin in den Straßen oder Parks umherwandert, Certeaus Idee in hohem Maße veranschaulicht.[100]

Woolf überdenkt im städtischen Umfeld die Sachverhalte, die sie beschäftigen und wandert, um Recherchen anzustellen. Sie stellt, fast scherzhaft, fest, dass die britische Bibliothek sicherlich der Platz sein wird, um die Wahrheit über Frauen zu erfahren. Denn hier werden Wahrheiten produziert von „the learned and the unprejudiced, who have removed themselves above the strife of tongue and the confusion of the body.“[101]. Um indes unverzüglich zu jener Wahrheit zu gelangen, durchwandert sie die düsteren Straßen Londons, vorbei an Kohleschächten, Droschken, die schweizerische oder italienische Familien transportieren, die sich Glück oder Zuflucht erhoffen. Das ist die Welt des Körpers, der „intertwining, unrecognized poems“, von dem de Certeau spricht. Die Welt, in der ihr eigener Körper die Stadt umschreibt und ihre Subjektivität einschreibt. Ihr individueller Blick kreiert einen Raum, während sie durch eine Welt von sich ständig verändernden Perspektiven und Szenen wandert. Im Gegensatz dazu steht ihr Eintreten in das Britische Museum, wo sie zu einem Gedanken in der riesigen kahlen Stirn wird – „a thought in the huge bald forehead“[102], der schillernd von männlichen Schriftstellern umgeben ist. Als sie sich des angesammelten Materials über Frauen widmete, wird sie inzwischen zu einem „single but by now somewhat harrased thought“[103] innerhalb des Gebäudes.

A Room of One's Own schafft Binnenräume, in denen Frauen nicht lediglich Gedanken in einem patriarchalischen Gehirn sind. Wie Woolf in *A Room* suggeriert, wird Raum durch den bewegten Geist und Körper geschrieben. Auch wird Raum vom bewegten Blick, den unzähligen individuellen Ansichten geschaffen. Woolf schlägt in *A Room of One's Own* vor, dass Raum geschrieben wird von dem bewegten Körper und Geist. Er wird auch von den verschiedenen beweglichen Blickwinkeln geschaffen, die Räume aus der panoptischen oder objektiven Sicht umschreiben und herausfordern. Seeley sieht die unzähligen einzelnen Blickpunkte

[100] Vgl. Seeley. S. 39ff.
[101] Woolf, 1992. S. 32.
[102] Woolf, 2004. S. 19.
[103] Woolf, 2004. S. 34.

und „the many varieties of error“[104], durch die Raum geschrieben wird als Weg zur Wahrheit. Somit werden Räume des panoptischen bzw. objektivierenden Auges neu geschrieben und gleichzeitig infrage gestellt.

2.2 Der Innenraum als Spiegel des weiblichen Subjekts

Im Folgenden möchte ich Christina Stevensons Untersuchungen in dem Artikel „Here Was One Room, There Another“ vorstellen. Sie untersucht in ihrem Aufsatz den Raum in *A Room of One's Own*, der sich einerseits als materieller Raum erweist, der ideologisch behaftet ist, wie es bereits in Kapitel 2.1.1. erläutert wurde. Raum ist zudem ein Ort, der den Unterschied zwischen Fakt und Fiktion nicht klar erfasst. Stevenson schlägt außerdem vor, dass Raum ein materieller Ort ist, der die Funktion hat, auf ideologische und phantastische Weise Weiblichkeit einzuführen. Woolf benutzt jene Unbestimmtheit von Fakt und Fiktion, um die Möglichkeiten der Repräsentation von weiblichem Verlangen und Subjektivität zu untersuchen. Stevensons Raumanalysen scheinen mir eine passende Ergänzung zu den Untersuchungen von Tracy Seeley zu sein, da sie sich spezifisch mit Räumen wie dem Studierzimmer oder dem Gemeinschaftsraum im viktorianischen Zeitalter auseinandersetzt, die beide auf unterschiedliche Art mit Weiblichkeit durchsetzt sind.[105]

2.2.1 Ein Raum aufgeladen mit weiblicher Kreativität

Wenn Woolf in *A Room of One's Own* schreibt: „For women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force […]“[106] – dann bekräftigt sie die in der englischen Literatur bekannte Trope, die Frauen mit Raum bzw. mit Räumlichkeit („space of the room“[107])

[104] Woolf, 1992. S. 137.

[105] Vgl. Stevenson, Christina: Here Was One Room, There Another: The Room, Authorship, and Feminine Desire in *A Room of One's Own and Mrs. Dalloway*. Vol. 49, No.1, Pacific Coast Philology 2014, S. 112.

[106] Woolf, 1992. S. 114

[107] Stevenson. S. 112.

assoziiert. Stevenson hält fest, dass für Woolf diese Assoziierung eine mögliche Zukunft für weibliche Autorschaft bedeutet:

> [T]he very walls are permeated by their creative force, which has, indeed, so overcharged the capacity of bricks and mortar that it must needs harness itself to pens and brushes and business and politics.[108]

Der Raum ist also aufgeladen mit weiblichem Potenzial. Christopher Reed schreibt in *Bloomsbury Rooms* über die Ästhetik und die soziopolitische Bedeutung des Raumes im Zusammenhang mit der Bloomsbury Group, deren Mitglied Virginia Woolf war:

> Bloomsbury made the conditions of domesticity its standard for modernity, projecting the values of home life outward onto the public realm in both its aesthetic and socio-political initiatives.[109]

Die Grenzen zwischen dem privaten und öffentlichen sowie dem häuslichen und politischen Raum dürfen also keineswegs als „natürlich“ und somit undurchdringlich vorausgesetzt werden. Durch das Umdenken der Ästhetik des Innenraums hat Woolf konventionelle Vorstellungen des Heimes hinterfragt und so wird der Raum zu einer Vorlage für ideologische Transformationen.[110]
Stevenson behauptet in ihrem Essay, dass Woolfs Modell des Raumes – im Besonderen der Ort des Studierzimmers – eine Rückforderung von Raum für weibliche Kreativität durch die Umgestaltung der Beziehung zwischen dem Raum und dem Autor bzw. der Autorin bewirkt. Dadurch entsteht die Vorstellung eines Autors/einer Autorin, die nicht eine Besetzung des Raumes suggeriert, sondern vom Raum nicht zu trennen ist. In dem Zusammenhang mit der „Besetzung“ des Raumes schreibt Stevenson:

---

[108] Woolf, 1992. S. 114.
[109] Reed, Christopher. Bloomsbury Rooms. Modernism, Subculture, and the Domesticity. Yale UP, New Haven 2004 S. 112.
[110] Vgl. Stevenson. S. 112f.

> If „occupation“ relies upon a fantasy of individual autonomy that Woolf associates with authorial egotism, Woolf positions herself in an ironic relation to the room, speaking as room rather than from within it.[111]

Der Raum in *A Room* ist auf physischer und metaphorischer Ebene an die weibliche Form gebunden. Der Text schafft es jedoch durch die Verschiebung der Perspektive von einer männlichen Stimme *innerhalb* des Raumes zu einer weiblichen Stimme *des* Raumes – und die daraus resultierende Wandlung von der Betonung der versteckten Tiefen des Innenraumes zu einem Fokus auf die Oberflächen, um so den Unterschied zwischen Innen und Außen, zwischen Fakt und Fiktion zu untergraben und so neue Möglichkeiten der Darstellung weiblicher Anliegen vorzuschlagen.
Der Raum als Eigentum, das Frauen besitzen müssen, um sich Gehör zu verschaffen, war in den 1970er Jahren Diskussionsthema, als der Text eine Wiederbelebung durch die Aufnahme in den feministischen Kanon fand. Elaine Showalter argumentiert, Woolf „was advocating a strategic retreat, and not a victory; a denial of feeling, and not a mastery of it.“[112] Showalter behauptet, dass Woolf sich von der politischen Debatte zurückzieht, um sich in einem Raum zu verstecken, was den Verlust ihrer feministischen Stimme nach sich zieht. Für Julie Robin Solomon ist es jedoch die Betonung des „Besitzes“ von Raum, welche Woolfs feministische Politik schwächt. Der Woolfsche Raum ist ihrer Ansicht nach Produkt des kapitalistischen Eigentums und ein Bestreben desselben und zwingt Woolf dazu, sich dem ideologischen Druck zu beugen.[113] Dieser Beurteilung nach ist Woolfs Zelebrierung des Raumes – obgleich Raum einen Vorteil für Frauen bedeutet – unterstützt durch ein System, das weiblicher Autorität entgegengesetzt ist. Obwohl der Besitz von Raum einen erheblichen Gewinn für Frauen bedeuten könnte, existiert und resultiert er in einer patriarchalischen Struktur.[114]
Ein feministischer Wandel in den 1980er Jahren, der dekonstruktivistische Theorien von Sprache und psychoanalytische Kritik von Subjektivität hervorbrachte,

[111] Stevenson,.S. 113.
[112] Showalter, Elaine: A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing. Princeton UP 2005, S. 284.
[113] Vgl. Solomon, Julie Robin. S. 334.
[114] Vgl. Stevenson. S. 113.

versuchte Woolf von dem Vorwurf des politischen Rückzugs bzw. der Zusammenarbeit mit patriarchalischen Strukturen zu bewahren. Toril Moi versucht Woolfs Text in Hinblick auf Showalters Kritik, welche sie im „traditional humanism“[115] verhaftet sieht, aufzuarbeiten. Moi feiert Woolfs diskursive Ausflüchte und ihre Enthüllungen der immanenten Instabilität von Sprache, die die Wiederherstellung von weiblicher „Erfahrung“, wie sie durch „a whole and self-present consciousness“[116], gelebt wird, in Zweifel stellt. Die Skepsis gegenüber der Möglichkeit von akkurater Kommunikation menschlicher Erfahrung schwächt Showalters und Solomons Kritik, welche einerseits abhängig ist von dem Glauben an eine Autonomie des Individuums und andererseits an die Ablehnung von textlicher Duplizität und des Unbewussten. Wie schon in Kapitel 2.1.2. hervorgehoben, ist die Kategorie „Wahrheit“ eine patriarchalische und muss somit auf alternative Weise aufgespürt werden, um sie für ihren Text gültig zu machen.[117]
Obwohl sich die dekonstruktivistische Argumentation im politischen und theoretischen Sinne verlockend liest, macht es Woolf dem Leser/der Leserin nicht leicht, sich davon überzeugen zu lassen. Wie schon Tracy Seeley in ihren Untersuchungen festhält, betont auch Stevenson, dass *A Room of One's Own* auf die Priorität des Materiellen gegenüber dem Textuellen besteht und unterstreicht diese Unwiderlegbarkeit:

> Fiction is like a spider's web […] [but] one remembers that these webs are not spun in mid-air by incorporal creatures, but are the work of suffering human beings and are attached to grossly material things, like health and money and the houses we live in.[118]

Obgleich Sprache die geografischen Besonderheiten in Symbolbezogenheit umwandeln kann, legt Woolf die Betonung auf die Materialität als die essenzielle

[115] Moi, Toril: Sexual/Textual Politics: Feministe Literary Theory. London: Methuen 1985, S. 8.
[116] Stevenson. S. 114.
[117] Stevenson. S. 113f.
[118] Woolf, 1992. S. 53.

Grundlage für phantasievolle Schöpfung. Raum (und Geld) produzieren erst die Möglichkeit für Literatur.

Woolf versucht die Beziehung der Frau zum Raum durch die Aufdeckung der materiellen Geschichte, die durch die metaphorischen Fesseln gleichzeitig unterstützt und verschwiegen wird und die Frauen mit dem häuslichen Raum verbindet, umzugestalten. Woolf teilt dementsprechend den universellen Begriff des „Raumes" in spezifischere Räume mit geschlechtsspezifischen Geschichten auf. Als sie sich in *A Room of One's Own* den Memoiren von Jane Austens Neffen widmet, bemerkt sie, wie außerordentlich es ist, dass sich Austen aktiv ihrer Literatur widmen konnte, wenn sie sich doch stets im allgemein zugänglichen „sitting-room"[119], in dem sie ständigen Unterbrechungen ausgesetzt war, aufhielt. Der „common sitting-room", in dem Frauen ihren Verpflichtungen nachgingen und „the separate study"[120], der Arbeitsbereich der Männer stehen sich hier gegenüber. Das Studierzimmer, „the study", war, wie Woolf festhält, ausschließlich für die Angelegenheiten von Männern reserviert:

> In the first place, to have a room of her own, let alone a quiet room or a sound-proof room, was out of the question. […] She was debarred from such alleviations as came even to Keats or Tennyson or Carlyle […] [which] sheltered them from the claims and tyrannies of their families.[121]

Stevenson argumentiert, dass für Woolf der Grund für „the apparent inequalities of talent"[122] in den ungleichen Trennungen und Aufteilungen von Raum liegt. Literatur wurde demnach größtenteils von Männern verfasst, da sie Rückzugsorte, „studies", hatten und Frauen nicht.[123]

---

119 Woolf, 1992. S. 86.
120 Ebd.
121 Woolf, 1992. S. 67.
122 Stevenson. S. 115.
123 Vgl. Stevenson,.S. 114f.

2.2.2 Der faktische und der symbolische Raum

Victoria Rosner und Mark Wigley haben über die Funktion des Studierzimmers in der bürgerlichen häuslichen Architektur und dessen Beitrag zur ideologischen Produktion von männlicher Subjektivität geschrieben. Rosner erklärt in ihrem Buch *Modernism and the Architecture of Private Life:*

> It is the most private room in the house, a place where the writer can consider the world without being watched by it. Left alone, the writer seemingly dissolves into a universal subjectivity free from self-consciousness.[124]

Einer der Vorzüge des Studierzimmers ist, dass es ein geschützter Raum ist, in dem man auf fast voyeuristische Weise über die Welt nachsinnen kann. Der Diskursivität des Raumes wird in Rosners Analysen eine hohe Wichtigkeit beigemessen, da Raum nicht bloß ein leerer Behälter, sondern immer mit Ideologie behaftet ist. In Mark Wigleys Analysen wird zudem die Frage diskutiert, wie der Aufstieg des Individuums simultan mit der modernen Bereichsbildung des häuslichen Raumes gemäß einer patriarchalischen Hierarchie verlaufen ist. Anders formuliert: Dem Raum ist eine Auffassung von Geschlechterdifferenz eingeschrieben bzw. Raum stellt dieselbe dar. Das Material und der Diskurs bzw. Fakt und Fiktion greifen ineinander und bedingen einander.

Wigleys Lesart des Studierzimmers stellt die Wirkungskraft weiblicher Tätigkeit infrage, ermöglicht die Erörterung einer alternativen Form der Beziehung von Frauen zu Räumen. Seine Analysen der Geschichte des Raumes und der Sexualität erweitert Rosners Untersuchung der Wechselbeziehung des Materials und der diskursiven Konstruktion des Raumes. Nach seiner Lesart von klassischen und Renaissance-Texten ist die räumlich-diskursive Konstruktion von Maskulinität abhängig von dem Einschluss weiblicher Körper sowie deren Kontrolle. In klassischen Schriften war die Meinung gängig, Frauen seien „dangerously fluid“[125]

[124] Rosner, Victoria. S. 122.
[125] Stevenson. S. 117.

– ihnen wurde zugetraut, dass sie die Grenzen, die nicht nur die Autonomie des Individuums sicherten, sondern auch die notwendige Teilung von Raum, untergraben könnten.

> The house then assumes the role of the man's self control. The virtous woman becomes man-plus-house or, rather, woman-as-housed, such that her virtue cannot be separated from the physical space.[126]

Nach Wigleys Betrachtungsweise der Ideologie des Studierzimmers besetzen Männer nicht nur Räume – sie besetzen „*feminized* rooms", dessen Kontrolle über weibliche Körper die maskuline Macht bezeugen sollte. Männliche Subjektivität ist folglich als eine Raum-besetzende zu verstehen, während weibliche Subjektivität weniger den Raum okkupiert, als dass sie ihm gleichwertig ist.[127]
Woolf lässt dem Studierzimmer eine besondere Rolle zuteilwerden, um eine materielle Geschichte aufzuzeigen, die die Unterrepräsentation weiblicher Schriftstellerinnen erklärt. Wigley argumentiert in diesem Zusammenhang, dass der Raum als Faktum verwoben ist mit einem symbolischen, einem phantasiehaften Raum, der die Weiblichkeit eher mit Fassaden verbindet als mit einem Gebilde. Woolf verwendet in *A Room* einen Spiegel, um weibliche Funktionen darzustellen:

> Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size. […] Under the spell of that illusion, I thought, looking out of the window, half the people on the pavement are striding to work.[128]

Woolf bemerkt in dieser Textstelle, dass Frauen eher als Apparaturen wirken, die in einem System arbeiten, das von ihnen Unbeweglichkeit und Veredelung verlangt und keinen Wert auf individuelle Subjektivität legt.

---

126 Wigley. S. 337.
127 Vgl. Stevenson. S. 116f.
128 Woolf, 1992. S. 45-47.

2.2.3 Weibliche Kraft des Raumes

Anstatt die diskursive Funktion von Frauen als oberflächlich hinzunehmen, spricht Woolf von „creative force“[129] *des* Raumes anstatt *innerhalb* des Raumes. Sie lokalisiert, laut Stevenson, weibliche Subjektivität in der Oberfläche von Räumen – „the very walls are so […] overcharged the capacity of bricks and mortar“[130]. Anstatt dem Individuum, welches Raum besetzt, eine Macht zuzuschreiben, sieht sie die Macht in der kreativen Stärke des Raumes: „[…] one has only to go into any room in any street for the whole of that extremely complex force of femininity to fly in one's face.“[131] Weiblichkeit („femininity“[132]) bildet Raum. Sie stellt eine Gefahr für fassbare Grenzen und dem Objekt sicherer Beherrschung dar: Frauen sitzen in Räumen, sie dekorieren sie und sie erzeugen ihre symbolische Manifestation.[133]

Durch die Bekräftigung, dass Weiblichkeit sich eher als Oberfläche des Raumes preisgibt, als dessen Besetzerin, strukturiert Woolf die Beziehung der Schriftstellerinnen zum Schreib-Raum um. Im Gegensatz zu Rosners Behauptung: „the male space of the Victorian study can become the crucible of an autonomous, potent, and female author figure“.[134] –, hofft Woolf, dass die Art von Autorschaft, die im Studierzimmer hervorgebracht wird, nicht einfach kopiert wird. Ihrer Meinung nach kreist „the damned egoistic self“[135] um sich selbst im einsamen Raum, abgeschottet von Menschen und anderen Erfahrungen, wie in ihrer Kritik von James Joyces erstem Roman im Jahre 1925 deutlich wird: In seinem Werk *Portrait of an Artist as a Young Man* hat sie „a sense of being in a bright yet narrow room, confined and shut in, rather than enlarged and set free.“[136] Nach dieser Kritik, so Stevenson, sieht Woolf den Raum nicht einfach als einen physischen Ort, sondern als eine Form, um sich selbst in der Welt zu begreifen. Als schriftstellerischer Stil wird der Raum zu einem Zeichen von sozialer Isolation und blinder

[129] Woolf, 1992. S. 114.
[130] Ebd.
[131] Ebd.
[132] Stevenson, S. 118.
[133] Vgl. Stevensen. S. 117f.
[134] Rosner. S. 123.
[135] Woolf, Virginia: Diary. Bell,Anne Olivier/McNeillie,Andrew (Hrsg.) Vol 2., Hogarth Press, London 1977–84, S. 14.
[136] Woolf, 1977. S. 22.

Selbstbezogenheit. Um der Wahrheit, oder wie Woolf es nennt, „life itself“, näherzukommen, sollte ein Schriftsteller aus der Enge von Räumen ausbrechen, da Raum den Schriftsteller daran hindert, „to find the right relationship […] between yourself that you know and the world outside”[137]. *Wie* Räume zu schreiben, wie Woolf es von James Joyce behauptet, ist wie die Reichweite von Literatur zu begrenzen. *Als* Räume zu schreiben, könnte aber eine Perspektive bieten, die möglicherweise belebend auf die Geschichte von Frauen und Literatur wirkt.

2.2.4 Ironie als alternativer Raum für das weibliche Subjekt

Bevor sich Woolf also „clothes of masculinity“[138], wie Stevenson es formuliert, anlegt und die Rolle des egoistischen, ahnenden Autors annimmt, exponiert sie eher eine Weiblichkeit, die nichts und niemanden ernst nimmt. *A Room of One's Own* parodiert viktorianische Konventionen, die weibliche Schicklichkeit vermitteln, mit einem verspielten Ton, der einfachen und erklärenden Aussagen standhält und auf eine Art ironischen Umweg besteht. Der Text weigert sich dadurch eine autoritäre, allwissende Stimme zu übernehmen. Showalter verweist in Zusammenhang mit der Ironie auf folgendes: „What is most striking about the book texturally and structurally is its strenuous charm, its playfulness, its conversational surface.“[139] Die Betonung auf „surface“ bzw. den oberflächlichen Humor in *A Room of One's Own* interpretiert Showalter als eine Unaufrichtigkeit in Woolfs Schreiben. Was für sie „strenuous charm“ ist, ist für Woolf etwas – wie sie in ihrem Tagebuch festhält –, „that the press will be kind and talk of its charm and sprightliness”.[140]

Woolf betrachtet Weiblichkeit, ob sie als schrill oder anstrengend interpretiert wird, als Mittel zur Überzeugung, ein Weg, um das Publikum auf ihre Seite zu schlagen. In einem Schlüsselmoment in *A Room* sehen wir Woolfs Erzählerfigur die Rolle einer bescheidenen Schriftstellerin nachspielen – wiederum eine Parodie weiblicher Hemmung. Die Parodie endet in der Offenbarung weiblicher Freundschaft[141]:

[137] Woolf zitiert nach Stevenson. S. 118f.
[138] Stevenson. S. 119.
[139] Showalter. S. 282.
[140] Woolf, Virginia: The Diary of Virginia Woolf. Vol. 3. 1925-1930, Mariner Books 1981. S. 262.
[141] Vgl. Stevenson. S. 118ff.

> I am sorry to break off so abruptly. Are there no men present? Do you promise me that behind that red curtain over there the figure of Sir Chartres Biron is not concealed? We are all women, you assure me? Then I may tell you that the very next words I read were these – "Chloe liked Olivia […]" Do not start. Do not blush.[142]

Laut Erzählerin steht „Chloe liked Olivia" als neues Grenzgebiet für Literatur: Eine Repräsentation von einer bisher unerhörten Beziehung in einem historisch von männlichen Perspektiven dominierten Gebiet. Die Erzählerfigur gibt in viktorianischer Manier vor, die Phrase zu flüstern, um so den vermeintlichen Skandal zu betonen. Die Schamröte würde ohne Zweifel ins Gesicht einer viktorianischen, tugendhaften Frau getrieben worden sein, wenn von so intimen Angelegenheiten die Rede ist. Für Alex Zwerdling ist dieser zugeknöpfte Ton jener Passage eine komische Vorführung: „It seems to address the women at Cambridge for whom the original lectures were written, but it is acutely conscious of the later audience of men standing behind them."[143] Woolfs Vorführung verschämter Sittsamkeit also „makes what might have been disturbing to men more tolerable."[144] Es ist nicht die Weiblichkeit selbst, die als das mutmaßliche Gegenmittel für den Schock über weibliche Freundschaft agiert, sondern eben diese Falschheit ihrer Vorführung. Woolf verweist auf das bekannte Bild von Weiblichkeit, jedoch sieht sie es nicht als eine genuine Identität, sondern als Parodie einer solchen.

2.2.5 Raum als fiktionale Existenz

Wenn Weiblichkeit lediglich die Vorführung von Weiblichkeit ist, dann stellt dies ein Problem für den Status der Wahrheit dar. Woolfs komisches Spektakel von viktorianischem Anstand hält jeglichem Anspruch auf das Hervorbringen der Wahrheit von Weiblichkeit stand. Durch den Text zieht sich Woolfs grundsätzliches

142 Woolf,1992. S. 106.
143 Zwerdling, Alex: Virginia Woolf and the Real World. U of California P, Berkeley 1986, S. 256.
144 Ebd.

Misstrauen gegenüber jeglicher Behauptung, die ein selbstsicheres Wissen vorgibt, da jene patriarchalische Selbstsicherheit von weiblicher Unbeweglichkeit abhängt: „They say to themselves as they go into the room, I am the superior of half the people here, and it is thus that they speak with that self-confidence, that self-assurance.“[145] Wenn Woolf folglich von der Notwendigkeit von Raum spricht, dann bietet sie ein anderes Modell von Raum – und von Autorschaft – an als eines von Besetzung. Der Aufruf der Erzählerfigur über die Notwendigkeit des Schreibens schafft ein fortdauerndes Rätsel, wirft Fragen auf, anstatt einen Raum des Wissens zu erzeugen, in dem ein autonomes Selbst die Wahrheit der Welt aufschreibt.

> A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved. […] At any rate, when a subject is highly controversial – and any question about sex is that – one cannot hope to tell the truth. […] Fiction here is likely to contain more truth than fact. […] I need not say that what I am about to describe has no existence; Oxbridge is an invention; so is Fernham; ‚I‘ is only a convenient term for somebody who has no real being.[146]

Geld und Raum sind nicht die Lösungen des Problems „Frauen und Literatur“, das hier als Problem nicht in seiner Wechselbeziehung dargestellt wird, sondern in seiner Gleichwertigkeit: Die Frau und die Fiktion sind beide unbestimmt in ihrer Beziehung zur Wahrheit. Diese parallelen Unbestimmtheiten driften jedoch im Laufe des zitierten Absatzes auseinander. Die Frage nach dem Geschlecht – Frau – ist unvereinbar mit dem Wahrheitsbericht, während Fiktion der Ort ist, der nicht unbedingt wahrheitsgetreu ist, wo aber die Wahrheit berichtet werden könnte. Wenn also das erzählende „Ich“ eine Frau ist – deren Wahrheit „one cannot hope to tell“ und, wie Woolf schreibt, „has no real being anyway“[147] – dann ist ihr einziger Zugang zur Wahrheit die Fiktion.

[145] Woolf, 1992. S. 47.
[146] Woolf, 1992. S. 4f.
[147] Woolf, 1992. S. 5.

Stevenson hält fest, dass Woolfs Raum keinen selbstsicheren Autor beherbergt. Tatsächlich scheint der Raum nicht in der Lage zu sein, irgendetwas zu beherbergen. Wie das erzählende „Ich" – eine Maske, die sich hinter einer Abwesenheit versteckt – ist der Raum ganz Oberfläche ohne Tiefe, ganz Problem ohne Lösung, ganz Fiktion ohne Fakt. Als eine Unmöglichkeit in der empirischen Welt ist ein Raum, der von Mauern umgeben ist, die durchdrungen sind von weiblicher Kreativität, eine Darstellung mit einer fiktionalen Existenz. Aber die Fiktionalität des Raumes soll nicht seine Funktionalität behindern. Woolfs Modell des Raumes illustriert eher die materielle Wirkungskraft von Fiktion. Ihr Beharren in *A Room of One's Own* auf das Aufdecken materieller Bedingungen von Frauen und Räumen, während sie im selben Moment eher zur Fiktion als zu Fakten neigt, zeigt auf, wie Fiktion die gelebte Erfahrung beeinflusst. In anderen Worten: Der Raum findet seine Allegorie in Woolfs Maskierung. Die Aufdeckung wesentlicher Falschheit in der Auffassung von Weiblichkeit, das „no real being" der Protagonistin, bedeutet nicht, dass Frauen nicht existieren, sondern dass ihre Existenz als „feminine women"[148], wie Stevenson es formuliert, einer Phantasie entsprungen ist. Dass Phantasie ein Fakt des Lebens ist, beobachtet Woolf in folgendem Satz: „Under the spell of that illusion half the people on the pavement are striding to work."[149]

Begreift man also den Raum als einen Raum bestehend aus Oberflächen, die die Geschichte von weiblicher Fiktionalität offenbaren, so lehnt Woolf die Art von Autorschaft ab, die abhängig ist von einem Studierzimmer als Fluchtort des egoistischen Individualismus. Jenes traditionelle Modell des Schreibens und dessen Abhängigkeit von der Trennung von Innen und Außen, die der Ausschluss von Frauen erforderte, ruft eine Sichtweise hervor, die Woolf als isolierend und schädlich für gute Kunst empfindet. Ihre Betonung auf Oberflächen bietet eine alternative Perspektive, die nicht nur eine gemeinsame Geschichte von der Einschließung von Frauen vorbringt – „[…] she was locked up, beaten and flung about the room"[150] – sondern eine Zukunft, in der neue Darstellungen von Beziehungen möglich sind. In diesem Zusammenhang erwähnt Stevenson die maskierte erzählende Stimme, die

[148] Stevenson. S. 121.
[149] Woolf, 1992. S. 47.
[150] Woolf, 1992. S. 54.

die Idee „Chloe likes Olivia“ hervorbringt. Eine Darstellung weiblicher Freundschaft, geschrieben von der fiktiven Mary Carmichael, erzählt von dem „Ich“, dessen Name nicht festgelegt ist. „Chloe liked Olivia“ bietet eine Illustration von weiblichem Verlangen ohne Bezug auf männliche Identität. Wegen der Neuheit des Stoffes – „women […] alone, unlit by the capricious and coloured light of the other sex“[151] – wird seine Repräsentation zwangsläufig einen anderen, neuen Schreibstil entwickeln:

> The only way for you to do it, I thought, addressing Mary Carmichael as if she were there, would be to talk of something else, looking steadily out of the window, and thus note, not with a pencil in a notebook, but in the shortest of shorthand, in words that are hardly syllabled yet, what happens when Olivia – this organism that has been under the shadow of the rock these millions of years – feels the light fall on it, and sees coming her way a piece of strange food – knowledge, adventure, art.[152]

Woolfs Vision eines Autorschaftsmodells untergräbt die Lehre von Identität und beinahe die Lehre von Sprache. Ein hohles „Ich“ beherbergend, das eine erfundene Konversation mit einem fiktiven Autor führt, fehlt es dem Raum des Schreibens eines erkennbaren Besetzers. Die Abwesenheit in dem Raum entspricht dem von der Erzählerfigur vorgeschlagenen Schreibstil: Anstatt Freundschaft unter Frauen zu beschreiben, empfiehlt die Autorin, von etwas anderem zu sprechen („talk of something else“) und weicht so der Darstellung der neuen Form von Freundschaft aus und diskutiert stattdessen die Welt, die sich um das Thema aufbaut. Woolf deutet hier auf die Unaussprechlichkeit weiblichen Verlangens hin. Durchtränkt von einer Literaturtradition, die von einer männlichen Perspektive aus geschaffen wurde, braucht diese neue Art von Repräsentation neue Ausdrucksmittel in einer Sprache, die gerade erst entsteht und „hardly syllabled“[153] ist.

---

151 Woolf, 1992. S. 110.
152 Ebd.
153 Ebd.

Die Gestalt des Raumes birgt, wie Stevenson vorschlägt, eine Darstellung weiblicher Existenz – als Oberfläche –, während sie gleichzeitig Mittel für weibliche Ausdrucksformen liefert, die einen Raum für die Darstellung einer neuen Art von Beziehung öffnen. Wenn also der Raum Erklärungen für das Problem „women and fiction“ bietet, dann bietet er sie insofern, als er „[…] leaves the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved“.[154] Das Symbolische weiblicher Freundschaft, einer Beziehung, die außerhalb des Vorstellungsbereiches männlichen Verlangens steht, wird sich noch herausstellen.[155] Zur unlösbaren Lösung der Frage nach der Frau und der Fiktion äußert sich Stevenson: „All Woolf has in the meantime is an empty room – a room deprived even of its emptiness.“[156]

3. Anna Achmatova und der politische Raum

Im folgenden Kapitel setze ich mich mit den Lebensjahren der Dichterin während der stalinistischen Schreckensherrschaft auseinander. In diesem Zusammenhang beleuchte ich die besondere Rolle, die der sowjetischen Frau zuteil wurde. Das sozialistische Ideal der Frau sollte ein Hybrid aus Hausfrau, deren Arbeit jedoch unwichtig und nicht erwähnenswert war, und Staatsangestellter sein, die sich vollkommen der politischen Ideologie verschreibt und die sich am Bau eines sozialistischen totalitären Staates beteiligen sollte. Für meine Untersuchungen ziehe ich die Analysen Beth Holmgrens mit dem Titel *Women's Works in Stalin's Time* heran, um so das Rollenbild der Frau nach der bolschewistischen Revolution wiederzugeben, das durch die besonderen räumlichen Verhältnisse gestützt und gesichert wurde.

Anschließend möchte ich die biographischen Eckdaten und eine übersichtliche Werkgeschichte vorstellen. Danach gehe ich auf den Bildungsweg Achmatovas ein und stelle die Stationen ihres Lebens vor, die ausschlaggebend für ihre Arbeit als Dichterin waren.

---

154 Woolf, 1992. S. 4.
155 Vgl. Stevenson. S. 120ff.
156 Stevenson. S.122.

3.1 Der häusliche Bereich und die Situation der Frauen nach der sozialistischen Revolution

Im Folgenden möchte ich auf die spezielle Situation der Frauen in Russland nach der sozialistischen Revolution im Jahr 1917 hinweisen, um später auf die räumlichen (Über-)Lebensvoraussetzungen der Dichterin Anna Achmatova einzugehen, deren Werk natürlich beeinflusst war von den äußeren Bedingungen, die die Menschen zu jener Zeit prägten. Als Dichterin, die sich früh entschieden hatte, in ihrer Heimat zu bleiben, während viele ihrer FreundInnen und KollegInnen das Land bereits verlassen hatten, wurde ihr vonseiten der Regierung unter den Bolschewiken und unter Stalin das Leben schwer gemacht, ihr wurden finanzielle Mittel gestrichen und ihre prekäre Wohnsituation war alles andere als förderlich für die Produktion von Gedichten. Trotzdem gelang es ihr, auch mithilfe von FreundInnen, Gedichte zu verfassen und viele dieser Gedichte auch zu erhalten, was aufgrund von Hausdurchsuchungen, strikte Zensurbestimmungen und Schreibverbote zu einer schwierigen und gefährlichen Aufgabe wurde.

In den biographischen Ausführungen über Anna Achmatova wurde bereits erwähnt, dass über sie ein fast zwei Jahrzehnte andauerndes Schreibverbot verhängt wurde. Die erste Phase, in der ihr das Veröffentlichen ihrer Texte untersagt war, war von 1922 bis in die 1940er Jahre, zur Zeit der Hochblüte des stalinistischen Terrors, die zweite dauerte von 1946 bis 1950, nachdem eine Hetzkampagne, initiiert von ZK-Sekräter Ždanov, zum Ausschluss der Dichterin aus dem Schriftstellerverband führte. Ihr wurden unter anderem Individualismus und Religiosität vorgeworfen. Zuvor hatte sie durch Gedichte, die sie in Taschkent verfasste, eine kurze Periode der öffentlichen Anerkennung genießen dürfen, da sie das Leid der Gesamtbevölkerung widerspiegelten. Ihre Rehabilitation sollte erst nach Stalins Tod im Jahr 1953 stattfinden.

Achmatovas Gedichte gingen zu der Zeit, in der ihre Veröffentlichung verboten war, nicht verloren. Sie schafften es sogar, ein Publikum zu finden. Sie konnte später mithilfe treuer LeserInnen Werke rekonstruieren. Darunter fällt zum Beispiel der Gedichtzyklus *Реквием*, dessen Entstehung sich von 1935 bis 1961 zog. Sie trug das

Werk bei sich, während sie quer durch Russland reiste. Im Jahr 1963 erschien es erstmals in München, wohingegen das Werk in Russland erst im Jahr 1987 veröffentlicht wurde.

Реквием ist ein besonderes Beispiel für die aufwendige jahrzehntelange Bewahrung von gefährlich eingestuften Texten. Die Erhaltung jener Werke erforderte ein hohes Maß an Engagement und vor allem Risikobereitschaft.

Es stellt sich nun die Frage, wo diese inoffizielle Produktion und Aufbewahrung von Texten stattfinden konnte, wenn die stalinistische Polizeikontrolle so allumfassend organisiert war? Welcher Raum existierte für Kunstschaffende außerhalb der Institutionen und Organisationen, die im Auftrag des Staates ihre Macht ausübten? Die absolute Kontrolle durch das totalitäre System lässt vermuten, dass es schier unmöglich war, einen unbeobachteten Platz zu finden, um Literatur zu produzieren oder zu lesen – auch nicht im Privatheim. Dennoch gelang es der bolschewistischen Polizei unter Stalin nicht, den häuslichen Raum vollkommen zu kontrollieren und für sich einzunehmen. Das Schreiben, Lesen und Verstecken von inoffizieller und somit verbotener Literatur war größtenteils nur noch im privaten Raum des sowjetischen Heimes möglich. Dies musste unter strengen Sicherheitsvorkehrungen geschehen, denn auch das Privatheim wurde oft abgehört und unangekündigt untersucht.[157]

Wie in vielen anderen Kulturen war der häusliche Bereich als weibliche Domäne anerkannt, jedoch wurde ihm die spezielle Bedeutung, wie in den westlichen europäischen kapitalistischen Gesellschaften, nicht zugestanden. Wissenschaftlerinnen wie Nancy Armstrong, Gillian Brown und Anita Levy behaupteten, dass amerikanische und englische Literatur, in Verbindung mit dem Auftauchen des Kapitalismus, den häuslichen Bereich und Hausfrauen als Mittel zur Rechtfertigung und Verallgemeinerung von Mittelklasse-Autorschaft und Konzepten des Individualismus privilegierten. Unter Stalin wurden die häusliche Sphäre und seine literarische Darstellung auf eine Weise manipuliert, die zur Stärkung der herrschenden Politik diente. Der häusliche Bereich rückte jedoch nie in den

[157] Vgl. Holmgren, Beth: Women's Works in Stalin's Time. On Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam. Bloomington: Indiana University Press 1993, Seite 9.

Vordergrund – in erster Linie nahm der Arbeitsplatz die bevorrechtigte Position ein.[158]

Der neue sowjetische Staat stellte zunächst die Gleichberechtigung von Mann und Frau in seinem Programm vor und erkannte die Doppelbelastung der Frauen von Arbeit und Hausarbeit an. Das angestrebte Ziel jedoch war, die Arbeit für den Staat über die Hausarbeit zu stellen und diese – zumindest in der frühen kommunistischen Utopie – durch kollektive Services wie Tageszentren für Kinder, Kommunalküchen- und Haushalte zu ersetzen. Diese Vorhaben spiegelte die allgemeine politische Vision der Bolschewiken wider: Frauen sollten arbeiten gehen und politisch involviert sein in den Aufbau des sowjetischen Staates. 1919 wurde für die politische Arbeit der Frauen die Organisation „Ženotdel“, die Frauenabteilung, gegründet, um besondere Entwicklungsmaßnahmen für den sowjetischen Staat in Angriff zu nehmen – als Arbeiterinnen. Es entstanden auf allen Ebenen „Frauenkommissionen”, um so den Genossinnen die Partei und ihre Ideale näher zu bringen und sie in den Aufbau der neuen Gesellschaft einzubeziehen. Ihre Rolle als Hausfrauen lag nicht im Interesse der Partei.[159]

Die Organisationen, die sich den Frauen gewidmet haben, wurden aufgelöst, als die sowjetische Presse verkündete, dass die völlige Gleichstellung von Frauen und Männern bereits erreicht wurde. Anstatt ein stabiles Arbeitskollektiv zu sichern, bestimmte die Regierung Gesetze, die einen Rückzug zur konservativen Sozialpolitik einleiteten. Im öffentlichen Diskurs wurden frauenpolitische Themen ausgeblendet. „Domestic labor, self determination, and sexuality became non-issues.“[160] Die Politik ignorierte schlichtweg die Unmöglichkeit der Umsetzung, den Haushalt und eine Vollzeitarbeit zu verrichten und machte keine pragmatischen Unternehmungen, um das Leben von Frauen zu erleichtern.

Im Gegensatz zu dem sowjetischen Frauenbild und den Ansichten zum Aufgabenbereich der Frau stehen der italienische und der deutsche Faschismus und deren konservatives Programm für den häuslichen Bereich. Das stalinistische

[158] Vgl. ebd.
[159] Vgl. ebd.
[160] Buckley, Mary: Women and Ideology in the Soviet Union. Harvester Wheatsheaf, New York 1989, S. 136.

System stellte Arbeit über alles. Ziel war es, die weiblichen Arbeiter auszubilden und zu behalten, vor allem nach den folgenschweren Verlusten von Arbeitskräften durch Kollektivierungen und Säuberungsaktionen. Obwohl Stalin einer Arbeitsteilung nach Geschlechtern zustimmte, wurde die Doppelbelastung der Arbeiterin und Hausfrau nicht angesehen. Die beschränkte Sicht auf den häuslichen Bereich ergab außerdem eine materielle Vernachlässigung, aber auch eine Art von politischer Begnadigung. Da Frauen zweitrangig behandelt wurden – sie waren unscheinbare Figuren in Industrie, Politik und unsichtbare Hausfrauen –, konnten sie politischer Verunglimpfung oder Zensurmaßnahmen eher entkommen. Beth Holmgren argumentiert, dass – trotz enormer Restriktionen und Entbehrungen – der häusliche Bereich unter Stalin von dieser politischen Nachlässigkeit profitierte. Frauen erlangten ein wenig wertvolles Profil aufgrund ihres sekundären Status und deshalb wurden sie in Belangen wie Parteizulassung bzw. Zensur wesentlich weniger bespitzelt.[161]

Holmgren behauptet, dass der von der Politik vernachlässigte Zuständigkeitsbereich infolgedessen einen alternativen Raum für nichtoffizielle Zeugnisse und Kunst bieten konnte. Als eine Abweichung von der westlich-europäischen Praxis konnten der häusliche Bereich und seine kreativen Möglichkeiten unter der Herrschaft Stalins mit einer alternativen Gesellschaft wie mit dem Status quo verschmelzen. Hier liegen das symbolische Potential für eine Opposition (ein Potential, das sich auch schon in amerikanischer und europäischer Literatur zeigte) und ein realer Bereich für regimekritische Tätigkeiten. Diese Art von Verbindung wurde in der russischen Gesellschaft schon lange zuvor ausgenutzt. Im 19. Jahrhundert verbannte die zaristische Regierung jegliche Opposition in den häuslichen Bereich, es wurden Lesekreise und Lerngruppen gegründet. Es entwickelte sich ein Untergrund und dadurch konnte sich ein Forum für Literatur, durchzogen von verschiedenen philosophischen und politischen Ansichten, bilden. Holmgren behauptet, dass aufgrund dessen, SchriftstellerInnen und LeserInnen in der stalinistischen Herrschaftsperiode historisch bereits darauf trainiert waren, die Verknüpfung zwischen Privatleben, politischem Widerstand und dem geschriebenen Wort

[161] Vgl. Holmgren. S. 10.

aufrechtzuerhalten. In dem stark kontrollierten Umfeld wurde das Schreiben und Lesen genauer überwacht und der häusliche Bereich fungierte bald als Zufluchtsort, ein Platz heimlichen Austausches.[162]

Die historische Verbindung des häuslichen Bereiches mit dem politischen Dissens brachte auch ein Modell des Engagements von Frauen in der politischen Opposition mit sich. Zur Zeit des Zaren waren Frauen gewiss weithin eingeschlossen im häuslichen Bereich: Die meiste Zeit ihres Lebens wurde ihnen der Zugang zum öffentlichen Leben und in die Arbeitswelt verwehrt, sie waren eingesperrt. Da aber Frauen radikalen wie auch liberalen Ideologien hauptsächlich durch Lektüre und Diskussionen im eigenen Heim begegnet sind, bot das häusliche Umfeld unbeabsichtigte Verbindungen mit dem politischen Untergrund. Während sie ihr Heim für eine universitäre Ausbildung oder einen staatlichen Beruf nicht verlassen konnten, konnten sie jedoch ihr Zuhause aufgeben, um den notdürftigen Haushalten des Untergrunds – mit deren gefälschten Ehen und Kommunen – beizutreten. Die Reformabsichten, die bereits während des beginnenden Krimkrieges (1855) aufkamen, beinhalteten bereits den Gegenstand der weiblichen Emanzipation und sehr bald beteiligten sich Frauen der Oberschicht und der Intelligencija an diesem und anderen subversiven Vorhaben. Die Beschäftigung mit diesen Themen grenzte viele Frauen von dem ab, was sie als eingeschränkte Interessen und Mittelklasse-Privilegien des Feminismus empfanden. Sie fühlten sich bald von den Bewegungen (Nihilismus, Populismus, Sozialismus) angezogen, die zumindest vorgaben, sich dem großen Ganzen der Gesellschaft bzw. der unterdrückten Masse von Arbeitern und Bauern zu verschreiben.[163]

Holmgren argumentiert, dass es den Anschein hatte, dass Frauen, als sie den Ausbruch aus den Ketten ihres Heimes geschafft und die Bildungs- und Berufseinschränkungen teilweise überwunden hatten, in ihrer Selbstaufopferung und Hingabe angetrieben wurden. Ihre Beteiligung schaffte Bemerkenswertes: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „women constituted a substantial and influential minority in the Russian radical intelligentsia.“[164]

[162] Vgl. ebd.
[163] Vgl. Holmgren. S. 11.
[164] Engel, Barbara Alpern: Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-

Der offensichtliche Altruismus führte Frauen oft dazu, dass sie ihre eigenen Bedürfnisse zugunsten von „allgemeinen“, also männlich-orientierten, Zielen vernachlässigten. Sie konnten auf diese Weise den Respekt und die Anerkennung ihrer männlichen Kollegen erlangen. Das Engagement von Frauen bewertend, bemerkt ein Historiker:

> The women's moral fervor, their „spiritual beauty“, earned populists the sympathy of a sector of the educated public … [These qualities] also contributed to the creation of a sort of mythology, which defined the revolutionary woman as limitlessly devoted and endlessly self-sacrificing, a martyr heroine. A myth with enormous appeal to women as well as men of the left, it would remain alive in every subsequent revolutionary movement and war.[165]

Von der öffentlichen Darstellung der Revolutionäre ausgehend, erweiterten und vermarkteten männliche russische Schriftsteller den Mythos jenes idealisierten Bildes von weiblichen Charakteren. Frauen würden zwar niemals eine Führungsposition in der Untergrundbewegung erlangen, jedoch waren ihre „weiblichen Tugenden“ (moralischer Eifer, Aufopferung, das Vermögen, im Haus Dienste zu leisten) hoch angesehen und allgemein vorgeschrieben. Frauen wurde ein kulturell definiertes „weibliches“ Heldentum vorgeführt, das sie mit einer Art politischem Widerstand verbunden hat. Durch den fast fließenden Übergang vom Wirken im häuslichen Bereich in den Untergrund, erkannten Frauen, dass bestimmte Eigenschaften und Verhaltensweisen, die man in der häuslichen Sphäre gelernt hat, eindrucksvoll zur oppositionellen (und sogar zur terroristischen) Arbeit genutzt werden können.[166] Barbara Engel mutmaßt in ihrem Buch *Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia*, dass der Einsatz und der Erfolg dieser Frauen von dem herstammen, was sie selbst als das Erbe der Frauen definierten – dem religiösen Glauben und den Praktiken ihrer Mütter, der

Century Russia. Cambridge University Press, Cambridge 1983, S. 3.

[165] Engel. S. 154f.

[166] Vgl. Holmgren. Seite 11.

„familiären“ Unterstützung von anderen weiblichen Revolutionären und deren Ideal von Weiblichkeit „as the capacity for feeling, for suffering, and for self-sacrifice.“[167] Holmgren hält fest, dass während der Herrschaftszeit Stalins viele revolutionäre Frauen als offizielle Heldinnen bestimmt wurden und deren Nachfolgerinnen wurden im öffentlichen Leben wie auch im Dienste der Regierung willkommen geheißen. Deren Modell von Verantwortung, frei von terroristischen Elementen, erwies sich als nützlich unter den besonders schwierigen Umständen des Widerstands.

Zudem argumentiert sie, dass es im stalinistischen Staat keinen aktiven Untergrund geben konnte – die Bildung von Lese- und Lerngruppen wie im 19. Jahrhundert war schier unmöglich. Die Kontrollpolizei war zu gut organisiert und mächtig, um solche Schlupflöcher zu übersehen. Es gab eine enorme Anzahl von Menschen – davon mehr Frauen als Männer –, die zum Opfer des Regimes gemacht wurden und zum großen Teil auf sich selbst gestellt waren. Es existierte aber eine außerordentlich mutige Gruppe von Frauen inmitten dieser Masse von Opfern des Staates, die die Tradition des literarischen Protests und bestimmte Aspekte von weiblich eingeschriebenen politischen Widerstand vereinigten und somit neue Szenarien von Heldentum und Widerstand produzierten. Unter jenen Umständen wurde sogar das persönliche und künstlerische Überleben als eine Form von politischer Dissidenz ausgelegt; die Tugenden der Selbstaufopferung und der häuslichen Arbeit konnten hierfür wieder ausgelebt werden, um die Erhaltung dieser „kriminellen“ Leben, Texte und Biographien zu gewährleisten. Nach Stalins Tod würden diese Überlebenden-„Betreuerinnen“ und ihre Art von Heldentum dabei helfen, eine weit umfassendere Form von politischer Dissidenz gegen den totalitären Staat zu formen.[168]

3.2 Die Geschlechternormen des sozialistischen Realismus

Das Verhältnis zwischen Schreiben, Dissidenz und dem häuslichen Bereich zeigt sich auf erstaunliche Weise in den literarischen Texten, die trotz Zensur und Elend in

[167] Vgl. Barbara Engel zitiert nach Holmgren. Seite 11.
[168] Vgl. Holmgren. S. 11f.

der stalinistischen Ära entstanden sind. Aus diesem Grund widmet sich Holmgren dem textuellen wie auch dem kontextuellen Rahmen, den ermächtigten Aspekten des Aufbruchs fiktionaler Werke bzw. deren Angrenzung an zeitgenössische Literatur. Jene Entwicklungen im Auge behaltend ist es eindrucksvoll, dass inoffizielle Texte dieser Zeit die besondere Wirkungsgeschichte und die großartigen Leistungen von Frauen aufzeigen. Besonders auffällig ist dies, wenn man den normativen Hintergrund des sozialistischen Realismus bedenkt. Offizielle und inoffizielle Arbeiten stellen einen Kontrast in der Privilegierung verschiedener kultureller Genderkonstrukte dar, was wiederum verschiedene politische und philosophische Weltansichten vermittelt. Die Bedeutung von Gender (gemeint sind in diesem Fall die kulturelle und kreative Konstruktion von Gender) wird zu einem komplexen Indikator der Position gegenüber dem Staat.[169]

Die Literatur des sozialistischen Realismus produzierte einerseits ein bestimmtes Konstrukt von Gender in einer starren Hierarchie, einen reduktiven und mächtigen Standard, der die Debatte über die Bedingungen offizieller und inoffizieller Schriftsteller festgelegt hat. Die vom Staat genehmigten Ausdrucksformen gingen vom literarischen Geschmack Stalins selbst aus, der die militärische und industrielle Macht symbolisierte und die kriegerische, elitäre und autoritäre Vormachtstellung sowie seine Selbstdarstellung perfektionierte. Die vereinten Elemente von physischer Macht, technischem und industriellem Können und Militarismus rückten in alle Bereiche des öffentlichen Lebens vor und regten zu einem Kult stereotyper und übertriebener Männlichkeit an. Der öffentliche Aufruf zur Gleichberechtigung der Geschlechter wurde durch diese Propaganda aber nicht behindert. Vielmehr prägten sich diese Eigenschaften – zusammen mit einem aufopfernden Arbeitseifer und Solidarität zum Staat – bei Männern wie auch bei Frauen ein. Dies brachte interessante Auswirkungen auf die offizielle Literatur mit sich. Besonders in den Jahren vor dem Vaterländischen Krieg 1941, der Hochzeit der Herrschaft Stalins, galt die Verbreitung sozialistisch-realistischer Werke als wichtigste Maßnahme im öffentlichen Leben und in der Arbeitswelt – in Fabriken sowie bei Bauprojekten oder auf der Kolchose nahm man sich Helden von großer Tapferkeit und generell

[169] Vgl. Holmgren. S. 12.

kriegerischem Auftreten zum Vorbild. In ihren Analysen zum Roman des sozialistischen Realismus bietet Katerina Clark einen indirekten Katalog dieser „maskulinen“ Helden und ihren Handlungen. Der Held wird aus dem realen Leben gewählt und für die Fiktion umgewandelt – der sozialistisch realistische Held spiegelt die Figur des „bogatijr"“, des mächtigen Kriegers in der russischen Volkserzählung, wider.[170]

Die Plots in der offiziellen Literatur, die politische Lektionen erteilen sollten, bauten sich rund um maskuline Bilder und Themen auf. In den frühen 1930er Jahren war die Hochblüte dieser Entwicklung erreich: „Soviet society’s leaders became, ‚fathers‘ (with Stalin as the patriarch); the national hereos, ‚sons‘; the state, a ‚family‘ or ‚tribe‘.“[171] Der Staat war ein führendes Patriarchat, dessen Fäden von qualifizierter männlich-orientierter Erbschaft sich überallhin erstreckten, um die „Söhne“ zu Aufgaben und Prüfungen, durch die dem Staat ein wichtiger Dienst geleistet wurde, zu inspirieren, damit sie einen notwendigen Ritus (von „spontaner“ zu „bewusster“ Verpflichtung) aufrechterhalten konnten. Die Handlung drehte sich dadurch oft um die Entwicklung vom Sohn zum Krieger: Es wird ein junger Mann dargestellt, der sich bei seinem „Vater“ beweisen will, indem er verschiedene körperliche Heldentaten begeht – Flugzeug fliegen, neue Territorien erkunden, die Nation verteidigen, den Fünf-Jahres-Plan übererfüllen. Typische Helden aus dieser Zeit kamen aus den Pilotenrängen, waren Forscher, Grenzsoldaten, Athleten und sogenannte „Stachanov“-Arbeiter (Arbeiter, die Übererfüllung der Arbeitsanforderungen anstreben). Ihre bedeutendsten Beziehungen hatten sie zum Staat und zu ihren „Vätern“, während andere Verbindungen und Werte wie Liebe und Verwandtschaftsverhältnisse als zweitrangige Plots eingestuft wurden.[172]

Mit der Vorherrschaft männlicher Helden, dem männlichen Verständnis von Autorität und konventioneller männlicher Berufe und Handlungen wurden weibliche Charaktere in den Hintergrund gerückt; ihre „Andersartigkeit“ wurde ignoriert oder abgelehnt. In der ersten Ausgabe von Fjodor Gladkovs Roman *Цемент* (*Zement*),

[170] Clark, Katerina: The Soviet Novel: History as Ritual. 2d ed. Chicago: University of Chicago Press 1985. S. 73.
[171] Ebd. S. 117f.
[172] Vgl. Clark. S. 182-185.

aus dem Jahr 1925, der zu einem Leitbild für die Tradition des literarischen Sozialismus wurde, stiehlt Dascha, Prototyp einer sozialistischen Realistin, gelegentlich das Rampenlicht ihres Helden-Ehemannes, Gleb Chumalov. Sie wurde für das Lesepublikum zu einer merkwürdigen Art von Heldin, zusammen mit ihrer Führungsposition bei der Bewegung Ženotdel: Ihrer Arbeit als politische Aktivistin kommt in dem Text eine wichtige Rolle zu – sie will ihren kriegerischen Ehemann in Disziplin und Parteibildung übertreffen. Jenes Rollenbild spiegelte jedoch kein unabhängiges wider. Obwohl Frauen Literatur in der Tradition des sozialistischen Realismus schrieben und weibliche Charaktere als Protagonisten auftauchten, wurden diese Heldinnen in die Zwangsjacke männlicher Rollenmodelle gesteckt. Sie mussten das Persönliche dem Politischen unterordnen, sich komplett ihrer Arbeit ergeben und herkulische Kraftakte zur Unterstützung des Staates vollführen. Tatsächlich erreichten sie eine Art Gleichstellung durch Konformität und durch die Übernahme von Stellvertreterrollen der „Söhne“ von unveränderlichen „Vätern“.[173] Jegliche Darstellung „weiblicher“ Eigenschaften und Pflichten verdammte Frauen in die Rolle der Nebendarstellerin. In ihrer Studie zu weiblichen Charakteren in der offiziellen stalinistischen Literatur bekräftigt Xenia Gasiorovska

> […] the introduction of proper femininity into the characterization of the woman comrade may be responsible for her having never developed leadership, the distinguished quality of hero.[174]

Welche Charakterzüge sich am ehesten bei weiblichen Charakteren gehalten hatten, waren eine Mischung von Stalins maskulinen Idealen und vorsichtige Anzeichen einer konventionellen und „bekömmlichen“ Weiblichkeit – Bescheidenheit und „sweet naivete“ (für Mädchen), kriegerische Treue und das Festhalten an mütterlichen Instinkten (für Frauen).[175] Egal welchen ehelichen Status Frauen hatten und wie unabhängig sie sich von ihrer Herkunft machten – Gasiorovska gliedert sie

[173] Vgl. Holmgren. S. 13.
[174] Gasiorowska, Xenia: Women in Soviet Fiction, 1917-1964. Madison: University of Wisconsin Press 1968, S. 152.
[175] Gasiorowska. S. 152.

in den Bauern- und Arbeiterstand und in die Intelligencija –, die weibliche Figur überlies den Männern generell und bereitwillig die wichtigen Stellungen und Plätze. Sie glich dem durchschnittlichen Mann, war aber „seldom allowed to be anything more than average.“[176] War sie verheiratet, arbeitete sie ständig und diente ihrem Ehemann als Gehilfin und treue Begleiterin. Wenn sie alleinstehend war, konnte sie die Position einer angesehenen Arbeiterin erreichen, jedoch nie die einer Vorkämpferin oder Anführerin. Und obwohl es weiblichen Charakteren erlaubt war, als Mütter in der Literatur des sozialistischen Realismus aufzutauchen, wurde ihr mehr oder weniger exklusiver Geltungsbereich der Mutterschaft und des Haushalts ausgespart.[177]

Errichtet in den 1930er Jahren, setzte jene strikte Hierarchie des Handlungsortes, der Handlung und der Charakteristik einen Standard in der öffentlichen Haltung, die die Merkmale und Verhaltensweisen einer übergroßen Maskulinität befürwortete und dabei den Bereich der „weiblichen“ Eigenschaften als untergeordnet einstufte. Frauen kamen als Führungspersonen in der stalinistischen Gesellschaft wie auch in der stalinistischen Literatur nicht vor. Es ist aber erstaunlich, dass sogar offizielle Schriftsteller anfingen, manche dieser hierarchischen Strukturen als Reaktion auf die Bedingungen der Nachkriegszeit, zu demontieren. Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges haben das sowjetische Militär und die Industriemacht ihre Stellung unter Beweis gestellt, und folglich konnten Schriftsteller ihre Helden nun – statt als Krieger – als Büroangestellte einsetzen und sie von Baustellen weg in den Familienkreis hinein versetzen. Liebe und Familie waren nun mehr in der Entwicklung des Helden integriert. Diese Entwicklungen brachten keine Änderungen für den zweitrangigen Status von Frauen mit sich, jedoch war die Rolle des Helden nun oft übertragen auf eine Frau, die darum kämpfte, dass ihre Familie intakt blieb.[178]

Gerade als solche Texte vorsichtig die Anliegen und Werte der Tauwetter-Periode vorausahnten – zum Beispiel das Verlangen nach mehr Offenheit und den Blick auf die emotionale Entwicklung und das Familienleben –, wurde zaghaft eine wesentlich

[176] Gasiorowska. S. 209.
[177] Vgl. Holmgren. S. 13f.
[178] Vgl. Clark. S. 191-209.

stärkere Gegenstimme in der inoffiziellen Literatur gegen den kriegerischen Ethos laut. Die häusliche Welt, die der Staat einereits ignorierte, andererseits durch Hausdurchsuchungen und Kontrollen für sich beanspruchte, war bereits in dem Prozess sich zu etablieren und von inoffiziellen Schriftstellern auf viel kühnere und eloquentere Weise interpretiert zu werden. Man kann das Ausmaß vorangegangener Untersuchungen nicht bemessen, deshalb wird man nie wissen, wie viele Manuskripte und Zeugnisse verlorengegangen bzw. zerstört worden sind. Deshalb ist es umso erstaunlicher, dass es manchen Schriftstellern möglich war, Texte zu produzieren. Zu jenen Dichtern gehören Osip Mandel'štam, Michail Bulgakov und Boris Pasternak. In meinen Untersuchungen widme ich mich der Dichterin Anna Achmatova, der es gelang, unter prekären Verhältnissen, die für Frauen in der Sowjetunion – im Besonderen für eine weibliche Autorin – Belastungen auf vielerlei Ebenen darstellten, Gedichte zu verfassen und einen Teil ihres Gesamtwerkes für die Zukunft zu sichern.[179]

3.3 Anna Achmatova: Leben und Werk

Anna Achmatova (Анна Ахматова) wird 1889 als Anna Andrejewna Gorenko in Bolschoj Fontan bei Odessa geboren. Das Pseudonym „Achmatova“, welches sie seit 1910 verwendete und auf die tatarischen Wurzeln ihrer Großmutter verweist, entsprang dem Wunsch ihres Vaters, der nicht mit ihren Gedichten in Verbindung gebracht werden wollte. Bereits 1890 übersiedelt die Familie nach Carskoje Selo, die heutige Stadt Puškin, die südlich von St. Petersburg liegt. Ab 1900 schreibt sie ihre ersten Gedichte, die jedoch verlorengegangen sind. Seit ihrer Schulzeit ist sie mit dem Poeten und späteren Akmeismusbegründer Nikolaj Stepanotitsch Gumilëv bekannt, der ihr einige seiner Werke widmet und ihr Gedicht „На руке его много блестящих колец“ („An seiner Hand blinken viele Ringe“) 1907 in seiner Zeitschrift „Sirius“ druckten. Die beiden ehelichen im Jahr 1909. 1911 wird Achmatova Sekräterin der „Dichterzunft“, einer Künstlergruppe aus Akmeisten, dessen Gründer Nikolaj Gumilëv, Osip Mandel'štam und Michail Kuzmin sind. Im Mittelpunkt der akmeistischen Programmatik standen

[179] Vgl. Holmgren. S. 14.

> die Wiederentdeckung der die ästhetischen Sinne stimulierenden Gegenständlichkeit der Welt, der sogenannten einfachen Dinge; zweitens ein Höchstmaß an Klarheit und Konkretheit der Sprache, vor allem der sprachlichen Bilder; drittens die Konzentration auf die wirkliche Gefühls- und Erlebniswelt der Menschen, ohne Mystik und Transzendenz.[180]

Zudem wendeten sie sich von den Symbolisten in Bezug auf die Liebe zur Musik ab. Die Akmeisten bevorzugten in ihren Arbeiten stattdessen die klaren Darstellungen von Realität in der Architektur und Malerei.[181]

1912 erscheint Achmatovas erster Gedichtband, der den akmeistischen Leistungen entsprach: *Вечер* (*Der Abend*). Er wird in einer Auflage von dreihundert Exemplaren gedruckt. Im selben Jahr wird ihr Sohn Lev geboren und bald darauf trennen sich Achmatova und Gumilëv. 1914 wird ihr zweiter Gedichtband *Четки* (*Rosenkranz*) sowie 1917 ihr dritter *Белая стая* (*Die weiße Schar*) veröffentlicht. 1917 beginnt sie im damaligen Petrograd die Arbeit als Bibliothekarin in der Bibliothek des Agronomischen Instituts. Ein Jahr später heiratet sie den Assyriologen und Übersetzer Vladimir Šilejko.[182]

1921 wird ihr vierter Gedichtband *Подорожник* (*Wegerich*) veröffentlicht. Im August desselben Jahres wird Gumilëv wegen der Teilnahme an einer angeblichen Verschwörung verhaftet, verurteilt und standrechtlich erschossen. Im selben Jahr stirbt Aleksandr Blok an Erschöpfung und Unterernährung. Im Folgejahr wird *Anno Domini*, Achmatovas letzter Gedichtband, der vor ihrem Schreibverbot entstand, veröffentlicht. Das Schreibverbot, auf das ich in Kapitel 3.3 noch näher eingehen werde, war die Folge einer politischen Hetzkampagne gegen die Dichterin, der man unter anderem ein zu hohes Maß an Individualismus und Religiosität in ihren Gedichten vorwarf, hielt in etwa von 1922 bis 1940 an. Sie heiratet den Kunstwissenschaftler Nikolaj Punin. 1924 wird mithilfe eines geheimen

[180] Hässner, Wolfgang: Anna Achmatova. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 27f.
[181] Vgl. Hässner. S. 28.
[182] Vgl. Hässner. S. 146f.

Parteibeschlusses ein Publikationsverbot über Achmatovas Werke verhängt und bereits erschienene Bücher werden vernichtet. 1935 wird ihr Sohn Lev wegen konterrevolutionären Tätigkeiten verhaftet, 1936 beginnt Achmatova wieder zu schreiben – nach eigenem Urteil ging ihre Schaffenskrise somit zu Ende. 1938 erfolgt die Scheidung von Punin und ihr Sohn Lev wird erneut verhaftet. Ein jahrelanger Kampf um die Freilassung des Sohnes beginnt. Achmatova bemüht sich um die Aufnahme in den Schriftstellerverband und 1940 kehrt sie in das literarische Leben zurück und erhält wieder finanzielle Unterstützung, die ihr in den Jahren davor verwehrt blieb. Ihr Sammelband *Aus sechs Büchern* erscheint auf Veranlassung Stalins, es folgen weitere Publikationen in Zeitschriften und sie nimmt die Arbeit am *Поэма без героя* (*Poem ohne Held*) auf.[183]

1941 erlebt sie den Einfall Hitlerdeutschlands in Leningrad, kurz darauf erfolgt die Evakuierung aus der belagerten Stadt nach Taschkent in Usbekistan, wo sie ihre schöpferische Arbeit fortsetzt. Zuvor aber vernichtet sie aus Angst um ihren Sohn einige ihrer Texte. Auch der Gedichtzyklus *Реквием* (*Requiem*) und ein Teil des *Поэма без героя* fallen darunter. Mithilfe von Lidija Čukovskaja, Kritikerin und selbst Dichterin und Schriftstellerin, konnten die beiden Werke rekonstruiert werden. 1944 erfolgt die Rückkehr nach Leningrad, im selben Jahr wird Andrej Ždanov zum Zentralkomitee-Sekräter für Ideologie und Kulter der KPdSU. Er verhängt über Achmatova abermals ein Berufsverbot und bereits veröffentlichte Gedichtbände werden wieder vernichtet. 1949 wird ihr Sohn erneut verhaftet und zu zehn Jahren Lagerhaft in Sibirien verurteilt. 1950 erscheinen Lobgedichte von Achmatova auf Stalin, in der Hoffnung, dass ihr Sohn deshalb freigelassen wird. 1951 wird sie wieder in den Schriftstellerverband aufgenommen. 1953 stirbt Stalin und 1956 wird ihr Sohn rehabilitiert und aus der Haft entlassen.[184]

1962 erscheint das *Поэма без героя* und 1964 wird ihr der Ätna-Taormina-Literaturpreis in Sizilien verliehen. Ein Jahr darauf bekommt sie das Ehrendoktorat durch die Oxforder Universität verliehen und sie unternimmt eine Englandreise mit Zwischenstopps in Paris. Das Buch *Бег времени* (*Lauf der Zeit*) ist Achmatovas

[183] Vgl. Hässner. S. 147f.
[184] Vgl. Hässner. S. 148f.

letzterschienenes Werk zu Lebzeiten. Der Gedichtzyklus *Реквием* wird erst 1987 in Russland veröffentlicht. Im Jahr 1966 stirbt Anna Achmatova in Moskau und wird am 10. März in Leningrad beigesetzt.[185]

3.4 Anna Achmatovas Bildungsweg

Die Gorenkos waren keine literarische Familie. Ihre Eltern waren in mancher Hinsicht liberal, obwohl sie beide aus konservativen reichen Familien kamen, ihr Vater sogar aus adligem Hause. Sie kannten einige Gedichte von Nikolaj Nekrasov, Lyriker des Realismus, auswendig, die sich mit der armen russischen Bevölkerung auseinandersetzten. Ein Lyrikband Nekrasovs war auch das einzige Buch im Gorenko-Haushalt nach Erinnerungen Achmatovas, wie Lidija Čukovskaja am 9. Juni 1940 in ihren *Aufzeichnungen über Anna Achmatova* (1987) festhielt. Die Eltern bewunderten das Heldentum der Frauen der Dekabristen im frühen 19. Jahrhundert und beide sympathisierten mit den Bestrebungen der Partei „Народная воля“ – Volkswille bzw. Volksfreiheit –, die nicht nur liberale Ansätze hatte, sondern eine sozialistische revolutionäre Gruppierung, die verantwortlich für einige politische Attentate war.[186]

Achmatovas Mutter hatte wenig Einfluss auf die Erziehung ihrer Tochter. Sie lernte mit sieben Jahren mithilfe von Lev Tolstojs Buch *ABC* zu lesen und wurde mit zehn Jahren in die Schule von Carskoje Selo geschickt. Als Dreizehnjährige schwärmte sie bereits für Lyrik, besonders die von Aleksandr Blok.

Ab 1900 besuchte sie das Mariinskij-Gymnasium in St. Petersburg. Dichtung war für die Schülerinnen nicht von besonderer Wichtigkeit. Sie lernte aber eine Freundin kennen, mit der zusammen sie bald Gedichte verfasste und verbotene Bücher las. Mit dreizehn war sie bereits mit den Werken von Verlaine und Baudelaire bekannt. 1902 wurde sie von ihrem Vater als Internatsschülerin an der höheren Bildungsanstalt für Mädchen am Smolnij-Institut eingeschrieben, die einen Ruf für

[185] Vgl. Hässner. S. 148f.

[186] Vgl. Feinstein, Elaine: Anna of all the Russians. The Life of Anna Akhmatova. Weidenfeld & Nicolson, London 2005, S. 12f.

strikte Disziplin hatte. Nur ein paar Wochen später wurde sie aus der Schule genommen, da sie angeblich in den Korridoren schlafgewandelt hatte.[187]

1905 setzte sich Anna Achmatovas Vater, Andrej Gorenko, zur Ruhe, verließ seine Frau und sendete die Familie aufgrund des angenehmeren Klimas auf die Krim. Die Familie hatte schon zwei Töchter aufgrund von Komplikationen durch Tuberkulose verloren, was Achmatova, die selbst schwere Lungenprobleme hatte, sehr belastete.

Im Süden Russlands begegnete Achmatova ihrem zukünftigen Ehemann und Vater ihres Kindes, dem Dichter Nikolaj Gumilëv, der ihren literarischen Weg maßgeblich beeinflussen sollte. Die beiden kannten einander noch aus der Schule von Carskoje Selo. Sie verband ein immenses Interesse an Literatur und 1907 schrieb Achmatova an ihren Schwager, dass sie es als ihre Bestimmung sah, Gumilëv zu heiraten, obwohl sie ihn nicht liebte.[188]

Als Anna mit 17 Jahren ans Gymnasium zurückkehrte, um ihr letztes Jahr dort zu absolvieren, hielt sie in einem weiteren Brief an ihren Schwager recht unglücklich fest, dass ihr Gedicht „На руке его много блестящих колец“ in der zweiten Ausgabe von Gumilëvs Zeitschrift „Сириус“ („Sirius“) veröffentlicht wurde. Sie war nicht zufrieden mit dem Gedicht, wollte sich schon länger von der Liebesdichtung abwenden und äußerte sich in diesem Zusammenhang: „I am not writing poetry any more. Everything has gone out of my soul, along with the only bright and tender feelings that illuminated it.“[189] Im selben Jahr schloss sie auch vom Kiewer Gymnasium mit guten Noten ab.

Mit 18 Jahren begann sie ihr Rechtsstudium an der Kiewer Universität, bei dem sie sich am meisten für Latein und Geschichte interessierte. Im Jahr 1910, nach langen Überlegungen und vielen Zurückweisungen Gumilëvs, entschied sich Achmatova für eine Heirat mit dem Dichter. Eine Schulfreundin war sich sicher, dass ein Grund für die Verlobung Achmatovas Faszination für die literarischen Kreise, in denen sich Gumilëv bewegte, war und der Wunsch, jenen anzugehören.

---

187 Vgl. Feinstein. S. 15f.

188 Vgl. Feinstein. S. 18f.

189 Achmatova, Anna: Sobrannie sochinenii, v shesti tomakh. A. M. Smirnova (Hrsg.). Moskau 1998–2001, Vol. 1, S. 10.

Nach der Hochzeit 1910 mit Gumilëv verschlug es Anna wieder nach Carskoje Selo, um mit Gumilëvs Familie zu leben, jedoch stellte sich heraus, dass dies nicht mehr der Ort einer gemeinsamen Jugend für sie darstellte. „Nach Paris kam mir Carskoje völlig tot vor.“[190]

Ihr Sohn Lev wurde im Oktober 1912 geboren und sie ließ sich mit ihrem Mann und Kind nun immer öfter in dem Familienhaus der Gumilëvs nieder. Mit der Zeit ging die Obsorge des Kindes an die Kinderfrau, aber größtenteils an die Großmutter, während Achmatova in ihr Leben der Literatur-Boheme zurückfand. Weder das Kind noch das gemeinsame Leben konnten die Ehepartner zusammenhalten. Achmatova wollte zudem in die Rolle der Hausfrau nicht hineinpassen. In den Aufzeichnungen über an Anna Achmatova *Anna Achmatova: Ein Leben im Unbehausten* hält Jelena Kuzmina unter anderem die Erinnerungen der Malerin Olga Kardovskaja an die Dichterin fest: „Dienstag abend bei Achmatova. Sie empfing mich im Morgenrock mit ungekämmten Haar. Sie hüllt sich in ihren Schal und zog sich auf der Liege zu einem Knäuel zusammen. Sehr charakteristisch für sie. […] In ihrer Wohnung ist es kalt, ungemütlich und häßlich.“[191] Nicht die Sehnsucht nach einem geordneten Haushalt und einem gemütlichen Heim, sondern das Gefühl von „innerer Unbehaustheit“[192] sei Kuzmina zufolge ein ständiger Wegbegleiter Achmatovas gewesen, das Achmatova ihr Leben lang nicht losgeworden ist und das sie unter anderem zu der Auseinandersetzung mit Raum in ihren Gedichten inspiriert hatte.

4. A Room of One’s Own: Subjekt und Raum in ausgewählten Gedichten Anna Achmatovas

Im analytischen Teil meiner Arbeit möchte ich anfangs auf die Funktion der Tropen der Bewegung, die ich unter der Berufung auf die Untersuchungen von Tracy Seeley in Kapitel 2.1.1. im Bezug auf Virginia Woolfs *A Room of One’s Own* vorgestellt habe, in Anna Achmatovas Dichtung eingehen. In *A Room* werden die Gedankenängen und Bewegungsstreifzüge der Protagonistin vor allem im ersten

[190] Zitiert nach Kusmina, Jelena: Ein Leben im Unbehausten. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Rowohlt Taschenbuch, Berlin 1995, Seite 64.
[191] Kusmina. S. 66.
[192] Kusmina, 1995. S. 67.

Kapitel immer wieder durch politisch und ideologisch bedingte Hindernisse unterbrochen. Woolf verwendet die körperlichen Abschweifungen als Tropen, um sich auf diese Weise dem Kernproblem des Werkes – Frauen und Literatur – auf fiktionaler Ebene zu nähern. Durch die Verwendung jener Tropen wird die Wichtigkeit des Arguments „a woman must have money and a room of her own“[193] unterstrichen. Durch die Zickzack-Gänge der Protagonistin entstehen zudem neue Denkräume, die zur Wahrheit führen könnten.

Zudem werde ich mich mit dem ideologischen Raum in Achmatovas Dichtung auseinandersetzen und im selben Zuge auf die in Kapitel 2.1.2. vorgestellte Theorie von Henri Lefebvre zur durch Ideologie und Gewohnheit produzierten Räumlichkeiten hinweisen. Orte und Räume werden den menschlichen Bedürfnissen, seinen Lebensweisen und denen der Gesellschaft angepasst. Tracy Seeley argumentiert, dass man die gleiche Theorie von Woolfs *A Room of One's Own* ableiten kann. Zusammen- und Ausschlüsse werden so organisiert und kontrolliert. In Woolfs Text ist dies in einigen Beispielen (siehe Kapitel 2.) anschaulich dargestellt.

In weiterer Folge möchte ich mich dem Subjekt in den Gedichten von Achmatova widmen, das entscheidend beeinflusst wird von seiner räumlichen Position. Woolf beschränkt sich in *A Room of One's Own* auf ein einziges Subjekt, dadurch geriet die Schriftstellerin immer wieder in Kritik. Die Ablehnung eines „Ichs“ (‘I’ is only a convenient term for somebody who has no real being.[194]) wurde von KritikerInnen als negativ angesehen, da es für viele den Anschein machte, Woolf möchte ihre Protagonistin in ein formloses Kollektiv drängen, in dem sie untergeht, um der Konfrontation auszuweichen (siehe Kapitel 2.1.4). Seeley bemerkt in diesem Zusammenhang, dass die Heldin Mary nicht nur als ein Subjekt verstanden werden soll, sondern durch die Nichtfestlegung auf einen einzigen Namen eine Facette von Frauengestalten darstellen kann, die mehr als nur einer Persönlichkeitsstruktur bietet. In Achmatovas Dichtung ist die Verwendung eines weiblichen Subjekts allein schon ein Umstand, der zu Sowjetzeiten, besonders unter der Herrschaft Stalins, als

[193] Woolf, 2004. S. 4.
[194] Woolf, 1992. S. 5.

verdächtig erschien, vor allem wenn es sich um ein eigenständiges handelte. Ich werde in ausgewählten Beispielen darstellen, wie Achmatova weibliche Subjektivität in ihren Gedichten produzierte.

Ich möchte auch auf den Körper, der in vielen feministischen Theorien (siehe Kapitel 2.1.5), als Raum für Subjektivität steht, in ausgewählten Gedichten Achmatovas eingehen. Nach den Theorien der Filmtheoretikerin Laura Mulvey wird der weibliche Körper – genauso wie Räume – vom patriarchalischen System konstruiert und dient als Projektionsfläche für Mythen und Frauenfeindlichkeit. Sie argumentiert, dass die weibliche Schönheit mit einer Fassade gleichzusetzen ist, die den Innenraum der Gefahr und der Täuschung umschließt.[195] Seeley behauptet, dass dieser Dualismus von Innen und Außen sich auf räumliche Praktiken auswirken kann und den Ausschluss von Frauen von bestimmten Plätzen und Räumen zur Folge hat.

Zudem werde ich die Gedichte Achmatovas in Hinblick auf die Raumanalysen von Christina Stevenson analysieren. Stevenson geht in ihren Untersuchungen zu Beginn auf die Behauptung ein, dass Räume mit Weiblichkeit aufgeladen sind. Einen Grund darin sieht Stevenson in der Tatsache, dass Frauen in der englischen Literaturgeschichte mit Raum, Räumlichkeit bzw. dem häuslichen Raum assoziiert wurden. Woolf weist auf jene Tatsache hin, laut Stevenson, die eine Möglichkeit weiblicher Autorschaft in der Zukunft bedeuten könnte.

Nach Wigleys Lesart von klassischen und Renaissance-Texten ist die räumlich-diskursive Produktion von Maskulinität abhängig von dem Einschluss weiblicher Körper sowie deren Kontrolle. Stevenson ergänzt zudem, dass in klassischen Werken der breite Konsens war, dass Frauen „dangerously fluid“[196] waren (siehe Kapitel 2.2.2). Man unterstellte ihnen, dass sie die Grenzen zur Sicherung von männlicher Autonomie und in weiterer Folge die Teilung von Raum ignorieren und überschreiten könnten. Auf diese Weise sollte dem weiblichen Individuum die Möglichkeit zur Entwicklung von Subjektivität und Unabhängigkeit verwehrt bleiben. Achmatova verwendete in vielen ihrer Gedichte Körperlichkeit im

[195] Vgl. Mulvey. S. 58f.
[196] Stevenson. S. 117.

Zusammenhang mit räumlichen Eingrenzungen, um darzustellen, dass Exklusion bzw. Einschluss die Entwicklung von Subjektivität nicht verhindern kann und unter prekärsten Verhältnissen neue Facetten eines Subjekts entstehen können.

Wie bereits in Kapitel 2.2.2 erwähnt, ist im Raum, laut Stevenson, eine Geschlechterdifferenz eingeschrieben. Mark Wigley sieht das männliche Subjekt als ein Raum besetzendes, während das weibliche dem Raum gleichzusetzen ist, denn „her virtue cannot be seperated from the phsyical space“[197]. Durch die Bekräftigung, dass Weiblichkeit sich eher als Oberfläche des Raumes preisgibt, als dessen Besetzerin, strukturiert Woolf die Beziehung der Schriftstellerinnen zum Schreib-Raum um. Im Gegensatz zu Rosners Behauptung: „ [T]he male space of the Victorian study can become the crucible of an autonomous, potent, and female author figure.“[198] –, hofft Woolf sehr wohl, dass die Art von Autorschaft, die im Studierzimmer hervorgebracht wird, nicht einfach kopiert wird. Achmatova schafft es in ihren Gedichten auf besonders spannende Weise, sich von den gängigen Perspektiven des häuslichen Raumes ihrer Kollegen abzugrenzen und kreiert so eine einzigartige Sicht auf den Raum des Heimes und den Plätzen vor den Gefängnissen, an dem Frauen oft jahrelang auf Nachricht ihrer Liebsten warteten.

Schlussendlich möchte ich auf ein weiteres Stilmittel zurückkommen, das einen Raum für das weibliche Subjekt bietet – die Ironie. In engen Räumen zu schreiben, die auch ein begrenztes Kunstverständnis bedeuten können, wie Woolf es (siehe Kapitel 2.2.3) in einer Kritik von Joyces Werk *Portrait of an Artist as a Young Man* beschreibt, wird nicht angestrebt. Die von Männern besetzten Räume sollen nicht einfach belegt werden, sowie die Art von männlicher Autorschaft nicht einfach kopiert werden soll. Bevor sich Woolf also „clothes of masculinity“[199], wie Stevenson es formuliert, anlegt und die Rolle des egoistischen, ahnenden Autors annimmt, exponiert sie eher eine Weiblichkeit, die nichts und niemanden ernst nimmt. Eine ironische Schreibweise ist in vielen Gedichten Achmatovas zu finden. Die heikle politische Situation und ihre Restriktionen durch die Zensur brachte viele SchriftstellerInnen und DichterInnen jener Zeit, die sich nicht ganz mundtot machen

[197] Wigley. S. 337.
[198] Rosner. S. 123.
[199] Stevenson. S. 119.

lassen wollten, dazu, sich vermehrt eine verschleiernde Schreibweise anzueignen. In diesem Zusammenhang möchte ich ausgewählte Gedichte von Achmatova vorstellen.

4.1 Räumliche Tropen in Achmatovas Werk: Меня, как реку, суровая эпоха повернула[200]

Im ersten Kapitel von *A Room of One's Own* liest man von der Protagonistin, die während ihres Spaziergangs durch die Gärten von Oxbridge über das – „highly controversial"[201] – Thema „Frauen und Literatur" nachdenkt. Sie setzt sich an ein Flussufer und beobachtet in Gedanken versunken den Flusslauf. Sie lässt ihren Überlegungen freien Lauf: „Thought […] had let its line down into the stream."[202] Die Trope des strömenden Flusses spiegelt die fließenden und unkontrollierten Gedankengänge der Protagonistin Mary wider, die schlussendlich zu der Formung einer Idee führen. Woolf verwendet die Trope des natürlichen Verlaufs des Wassers, der unberechenbar ist, um die freien Gedankenverläufe von Mary zu unterstreichen, die ihr dabei geholfen haben, eine Idee „freizuwaschen" und sie – fast – zu formulieren. Bevor sie sich ihrer Idee widmen kann, die sich in ihrem Geist „very exciting, and important"[203] entwickelt hat und die sie schlussendlich auch zur körperlichen Bewegung motivierte, wird sie von einem Aufseher des Rasens verwiesen, auf dem sie sich nun gedankenverloren wiederfand.

In Achmatovas Dichtung sind Tropen der Bewegung in vielen Formen zu finden. Sie tauchen in der Körperlichkeit der Protagonisten auf sowie in den Natur- und Stadtbildern. Besonders oft kommen die Bewegungen des Flusses oder des Meeres vor, die häufig eine nur scheinbare Ruhe widerspiegeln sollen. Wasser spielte in Achmatovas Leben eine große Rolle – als Kind verbrachte die Familie die

[200] https://www.stihi.ru/diary/qwesty/2009-01-26, Auszug aus „Северные элегии" („Nördliche Elegien"). „Mich hat, wie ein Fluß, die eherne Epoche abgeleitet" – Übersetzung von Ludolf Müller In Achmatova, Anna: Im Spiegelland. Etkin, Efim (Hrsg.). R. Piper & Co. Verlag, München/Zürich 1982, S. 153.
[201] Ebd.
[202] Woolf, 2004. S. 5.
[203] Woolf, 2004. S. 6.

Sommermonate oft am Schwarzen Meer, Jelena Kuzmina schreibt in ihren Aufzeichnungen über die Dichterin, dass sie eine „nixenhafte Leidenschaft zum Wasser, dem geheimnisvollen und trügerischen Element“[204] hatte. In Carskoje Selo fand man sie mit ihren Freundinnen oft im Bach schwimmen und in den späteren Jahren, als sie schon im Fontänen-Haus wohnte, befand sich in unmittelbarer Nähe der Fluss Fontanka. In vielen ihrer Gedichte kommt der Fluss Neva vor, der Petersburg durchquert. In dem Gedicht „Стихи о Петербурге“ („Verse über Petersburg“) aus dem Jahr 1913 beschreibt sie die Trennung von einem geliebten Menschen:

Ветер душный и суровый
С черных труб сметает гарь…
Ах! своей столицей новой
Недоволен государь.

…
Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, –
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.[205]

Und ein Wind, der schwül und grausam,
Fegt den Rauch von schwarzen Röhren …
Ach! mit seiner neuen Hauptstadt
Ist der Herrscher unzufrieden.

…

Du bist frei, ich bin noch freier,
Besser in der Zukunft wird's, –

[204] Kusmina, Jelena: Anna Achmatova. Ein Leben im Unbehausten. Rowohlt Verlag GmbH, Berlin 1993. S. 27.
[205] Achmatova: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. Oberbaum Verlag. Berlin 1988, S. 18–21.

Über dunklen Newa-Wassern
Unter jenem kalten Lachen,
Das Zar Peter auf uns gießt.[206]

Die ungewisse Zukunft wird mit der Trope „Нева темноводная“, des „dunklen Newa-Wassers“ („die dunkelwässrige Neva“, Übersetzung der Autorin), noch hervorgehoben. Der Fluss, der niemals still steht, gilt als schweigsamer distanzierter Zeuge, der den Geschichtsverlauf bezeugt. Demgegenüber steht die Statue des Zaren Peter. Das Wasser jedoch kann im Gegensatz zu dem steinernen Monument nicht zerstört werden, die Natur hat einen Ewigkeitscharakter. Wie der „schwüle und grausame“ Wind, „ветер душный и суровый“, währt das Element des Wassers einen Abstand zu menschlichem Leid. Fast scheint es so, als würden die Naturelemente hier auch die Beobachter-Position der Dichterin einnehmen. Auch in ihren „Эпические мотивы“ („Epische Motive“, 1913–1915), in denen sie vom Besuch ihrer Muse schreibt, kommt dem Wasser, in diesem Fall dem Meer, eine besondere Bedeutung zu:

Однажды поздним летом иностранку
Я встретила в лукавый час зари,
И вместе мы купались в теплом море,
Ее одежда странной мне казалась,
Еще страннее — губы, а слова —
Как звезды падали сентябрьской ночью.
И стройная меня учила плавать,
Одной рукой поддерживая тело
Неопытное на тугих волнах.
И часто, стоя в голубой воде,
Она со мной неспешно говорила …[207]

[206] http://home.arcor.de/berick/illeguan/achmat1.htm, übersetzt von Eric Boerner.
[207] Ахматова, Анна: Стихотворения. М.: АСТ: Издательство Астрель, 2010 S. 193.

Im späten Sommer traf ich eine Fremde
Zur Zeit der Sünde und des Abendrots;
Wir badeten zu zweit im warmen Meere,
Und ihre Kleider, schien mir, waren seltsam,
Noch seltsamer die Lippen – jedes Wort
Fiel wie ein Stern in den Septembernächten.
Das schlanke Mädchen lehrte mich zu schwimmen,
Mit einer Hand nur hielt sie meinen Körper,
Der unerfahren war, auf hohen Wellen.
Oft stand sie reglos in der blauen Flut,
Um ohne Eile lang mit mir zu sprechen …[208]

Ein Jahr vor der Veröffentlichung der „Эпические мотивы“ erschien Achmatovas erster Gedichtband „Вечер“ (1912), der in Dichterkreisen und beim Publikum sehr gut ankam. Michail Kuzmin verkündete, dass „ein neuer junger Dichter, der alle Voraussetzungen erfüllt, um ein wahrer Dichter zu werden“ aufgetaucht sei – „Er heißt Anna Achmatova.“[209] In jenem Gedicht ist die Trope der Bewegung des Meeres positiv besetzt. Das Meer ist warm und bietet den Platz für die ersten Schwimmversuche des lyrischen Ichs. Demgegenüber steht jedoch die Unberechenbarkeit des Meeres, „тугие волны“, die „hohen Wellen“, „голубая вода“, die „blaue Flut“.

Während Gumilëvs Afrika-Reise 1910/1911 schrieb Achmatova ihre ersten Gedichte, mit denen sie auch Erfolge erzielte. Sie selbst sagte über ihr jugendliches Frühwerk: „Ich schrieb damals wirklich grauenhafte Gedichte.“[210] In dem vorgestellten Gedicht aus den „Эпические мотивы“ wird die Begegnung des lyrischen Ichs mit seiner Muse beschrieben. Das Meer, welches in Achmatovas Leben seit ihrer Kindheit eine bedeutende Rolle eingenommen hat, fungiert hier einerseits als Metapher für den unsicheren Boden, auf dem sie sich als junge

[208] http://www.planetlyrik.de/anna-achmatowa-50-gedichte/2011/09/. Übersetzung von Christine Fischer.
[209] Kusmina, Jelena: Anna Achmatova. Ein Leben im Unbehausten. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1995, S. 58.
[210] Kusmina, 1993. S. 56.

Dichterin bewegte, andererseits ist es ein anziehendes und wohliges Terrain, ein warmes Bad, in dem sie ihre Gedanken zu Gedichten formen kann. Ähnlich wie in Woolfs Beschreibung in *A Room of One's Own*, wenn sich die Protagonistin Mary ihrem „Gedankenstrom" hingibt, während sie den Flussverlauf beobachtet. Wie in den „Стихи о Петербурге" kommt in dem Gedicht aus den „Эпические мотивы" auch das Motiv der distanzierten Dichterin vor. Das lyrische Ich gewinnt inmitten des unruhigen Meeres mithilfe der Muse die Fähigkeit zur dichterischen Distanz: „И часто, стоя в голубой воде, / Она со мной неспешно говорила …"
Fast 25 Jahre später schrieb Achmatova in dem Gedichtzyklus *Реквием* (*Requiem*) im zweiten Abschnitt des „Эпилог" („Epilog") aus dem Jahr 1940 über die Möglichkeit, dass ihr einmal ein Denkmal gebaut werden würde:

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условьем - не ставить его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь …[211]

Und wird von der Nachwelt in kommender Zeit
für mich eines Tages ein Denkmal geweiht,
so nehme die festliche Ehrung ich an,
doch knüpfe ich eine Bedingung daran:
Nicht nahe dem Meere, wo ich einst zu Haus –
die Bindung zum Meere, längst löschte sie aus …[212]

Achmatova lässt das Bild des heimeligen Meeres, den Sitz ihrer Muse zurück. Sie verabschiedet sich von dem Motiv des Meeres, das manchmal als romantisch abenteuerlicher, dann wieder als sicherer Ort diente. Ihr Schicksal sieht sie an dem

[211] Achmatova, Anna: Requiem. Übertragung aus dem Russischen von Mary von Holbeck. Possev Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 34.
[212] Achmatova: Requiem. S. 35.

Ort, „где стояла я триста часов / И где для меня не открыли засов …“[213], („wo ich dreihundert Stunden wohl stand, / hier, wo ich verschlossene Tore nur fand …“[214]). Dies ist der Platz vor dem Gefängnis, wo sie mit vielen anderen Frauen stundenlang in einer Schlange stand, um Nachricht von ihrem Sohn Lev zu erhalten oder ihm Lebensmittel und Kleidung zu hinterlegen. Der zweite Abschnitt des „Эпилог“ endet mit der Strophe: „И голубь тюремный пусть гулит вдали, / И тихо идут по Неве корабли“[215] („Man hört vom Gefängnis des Taubenrufs Klang / und still ziehen Schiff die Newa entlang.“[216]). Wiederum ist hier der Flusslauf der stille Zeitzeuge, auf dem die Schiffe, unabhängig von dem Treiben in Petersburg, ihre Bahnen ziehen.

4.2 Der ideologische Raum: Когда приневская столица, забыв величие своё …[217]

Ich habe im vorigen Kapitel bereits den Spaziergang der Protagonistin Mary durch Oxbridge, bei dem ihre Überlegungen durch einen Aufsichtswärter unterbrochen worden sind, erwähnt. Da sich Mary auf dem Universitäts-Rasen, einem für Frauen unerlaubten Terrain, bewegte, wurde sie des Platzes auf den Kiesweg verwiesen. „Instinct rather than reason came to my help; he was a Beadle; I was a woman.“[218] Zudem wird der unbegleiteten Frau der Zugang zur Universitätsbibliothek und zur Kapelle verwehrt. Das Patriarchat dient in *A Room* als Macht inszenierendes System, das die Regeln für die Gesellschaft aufstellt und den Ausschluss von Frauen aus vielen Bereichen des öffentlichen Lebens und der Bildung organisiert. Daraus ergibt sich auch die Exklusion von verschiedenen Räumen – sogar in den eigenen vier Wänden (das Studierzimmer in *A Room of One's Own*) wird der Ausschluss aufrechterhalten, um die patriarchalische Macht zu stärken und zu sichern.

[213] Achmatova: Requiem. S. 36.
[214] Achmatova: Requiem. S. 37.
[215] Achmatova: Requiem. S. 36.
[216] Ebd.
[217] Auszug aus *Подорожник* (*Der Wegerich*). „Als an dem Newafluß, erbleichend, die stolze Stadt vergaß die Scham“ – Übersetzung von Natascha Spitz In: Achmatova, Anna: Im Spiegelland. S. 44.
[218] Woolf, 2004. S. 6.

An dieser Stelle möchte ich nun ein paar Beispiele aus Achmatovas Werk vorstellen, die sich insbesondere mit der physischen Eingrenzung und Exklusion der Dichterin auseinandersetzen. Achmatova und viele ihrer Mitmenschen, die den Aufbau der sowjetischen Gesellschaft nach der Revolution 1917 miterlebten, mussten nach und nach ihre Wohn- und Lebenssituation auf drastische Weise ändern. Der Wohnraum wurde aufgeteilt, Privatwohnungen wurden zu Kommunalwohnungen, man arbeitete in der Kolchose, das individuelle Leben wurde dem Gemeinschaftswohl ideologisch und praktisch untergeordnet. Im Jahr 1918 zog die Dichterin mit ihrem zweiten Ehemann, dem Orientalisten Vladimir Šilejko in das Fontänen-Haus. 1920 trat sie in der Institutsbibliothek für Landwirtschaft ihre Arbeit als Bibliothekarin an, ihr wurde eine eigene Wohnung von der Regierung angeboten und als der bereits kranke Šilejko von einem Krankenhausaufenthalt entlassen wurde, bot ihm Achmatova an, zu ihm zu ziehen.[219] Achmatova erzählte Amanda Haight, einer Studentin aus England, die die Dichterin in den Sechzigern in Russland besuchte und ihre Dissertation „Anna Akhmatova: A Poetic Pilgrimage“ über sie verfasste, dass der Hauptgrund ihrer dichterischen Untätigkeit zwischen 1917 und 1921 die Ehe mit Šilejko war. Čukovskaja gibt in ihren Erinnerungen an die Dichterin Achmatovas Worte wieder: „Wäre ich noch länger bei Vladimir Kasimirowitsch geblieben, hätte ich das Gedichte-Schreiben ebenfalls verlernt.“[220] Sie entschied sich für einen Mann, der in hohem Maße von ihr abhängig war, nachdem sie Gumilëv die meiste Zeit ihrer Ehe im elterlichen Heim zurückließ. Achmatova und Šilejko lebten in großer Armut. Zudem war Šilejko extrem eifersüchtig auf ihre Freunde und auf ihre Karriere, die seit 1912 einen Aufschwung erlebte.[221] Elaine Feinstein behauptet in ihren Ausführungen in *Anna of all the Russias,* „he knew Akhmatova’s muse would never visit him“[222]. Achmatova schrieb während ihres Zusammenlebens seine Arbeiten ab und kümmerte sich um den kranken Ehemann, der sein Wohl oft über das der Dichterin stellte und Geld für seine Bedürfnisse ausgab, obwohl seine Frau hungerte und ebenso krank war („Er konnte auf alles verzichten, nur nicht auf Tee

[219] Vgl. Hässner. S. 57.
[220] Tschukowskaja. S. 74.
[221] Vgl. Hässner. S. 57.
[222] Feinstein. S. 80.

und Tabak.“[223]). Laut Haight wollte Šilejko eine Ehefrau und keine Dichterin, er verbrannte ihre Gedichte sogar in einem Samowar.[224] Über jene Jahre der künstlerischen Isolation verfasste Achmatova 1940 das Gedicht „Третий Зачатьевский“ („Dritte Satschatjevskij“) mit folgenden einleitenden Zeilen: „Переулочек, переул… / Горло петелькой затянул.[225]“ („Die Gass, die Gass . . , wie sie mich bedrängt, / Sich an den Hals mir als Schlinge hängt.“[226]) In einem Sonett aus dem Jahr 1921 nimmt sie zudem Bezug auf ihren zweiten Ehemann, „палач“ – den „Henker“, und bezeichnet das Haus, in dem sie lebten, als „тюрьма“ – „Gefängnis“:

> Тебе покорной? Ты сошел с ума! / Покорна я одной Господней воле. / Я не хочу ни трепета, ни боли, / Мне муж – палач, а дом его – тюрьма.[227]

> Dir gehorsam sein? Du bist wahnsinnig! / Gehorsam bin ich nur dem Willen des Herrn./ Ich will kein Zittern, keinen Schmerz / für mich ist ein Mann ein Henker, und sein Haus ein Gefängnis.[228]

Das Gefängnis, in dem Achmatova im realen Leben gänzlich zur Hausfrau und Sekretärin ihres Mannes wurde, hielt sie für die Jahre ihrer zweiten Ehe von ihrer Arbeit in hohem Maße ab. In jener Zeit erlebte sie die enorme Doppelbelastung der Frau, wie sie im Großteil des sowjetischen Russlands von Frauen erfahren wurde. Sie musste sich um den Haushalt, ihren Ehemann und ihre Arbeit als Bibliothekarin kümmern. Gebeutelt von Hunger und Krankheit blieb kaum Zeit für die Schreibarbeit, die sie spätestens ab dem Jahr 1921 wieder aufnahm, nachdem sie sich von Šilejko getrennt hatte.[229]

---

223 Tschukowskaja. S. 76.
224 Haight zitiert nach Feinstein. S. 81.
225 Ахматова, Анна: Стихотворения. S. 177.
226 Tschukowskaja. S. 260.
227 Achmatova, Anna zitiert nach Borowsky, Kay/Müller, Ludolf: Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Philipp Reclam Jun. Stuttgart 1983, S. 342.
228 Achmatova, Anna zitiert nach Borowsky, Kay/Müller, Ludolf. S. 343.
229 Vgl. Hässner. S. 58.

Faktoren wie Armut und Krankheit spielten eine große Rolle in dem Schnitt in ihrer Werkgeschichte, jedoch muss hervorgehoben werden, dass die Dichterin die meiste Zeit ihres Lebens in Armut lebte und gleichzeitig viele Gedichte verfasste. Ihr zweiter Ehemann hielt nicht viel von ihren Gedichten („And you don't like my poetry", 1918[230]) und erkannte ihr Talent nicht an. Ihr dritter Ehemann, Nikolaj Punin, mit dem sie von 1922–1935 zusammen war, hielt es mit den Erwartungen an seine Ehefrau ähnlich, er wollte eine Hausfrau, die zusätzlich Geld im Dienst verdiente. In den *Aufzeichnungen* schreibt Lidija Čukovskaja von einem Gespräch mit Anna Achmatova, in dem die Dichterin behauptet: „[I]ch bin weder eine gute Hausfrau, noch bekomme ich ein Gehalt …"[231] Ihre regelmäßige Schreibarbeit setzte sie erst fort, als sie sich auch von ihrem dritten Ehemann trennte. „Ich bin so müde … Jede Nacht schreibe ich …"[232]

An dieser Stelle möchte ich auf das Kapitel 4.2. verweisen, in dem ich die räumliche Situation der Frauen nach der Revolution untersuche. Obwohl sich die Räumlichkeiten und Raumaufteilungen nach der Revolution 1917 vielerorts änderten, man Bereiche seiner Wohnung oder seines Hauses mit anderen Menschen teilte und auf Prunk verzichtete, da diese Art von Luxus in den Augen der Regierungsbehörden verdächtig schien, änderten sich die Zuteilungen der Geschlechterrollen im häuslichen Bereich nicht. Klassenunterschiede sollten laut dem politischen Programm ausgemerzt werden sowie Gleichberechtigung der Geschlechter erreicht werden, jedoch blieb der häusliche Bereich mit den anfallenden Aufgaben zumeist der Frau überlassen. Die Idee der Gleichberechtigung, die durch den Arbeitsauftrag an die Frau umgesetzt werden sollte, verblasste bald im Angesicht der alten Strukturen. Die patriarchalische Dominanz blieb bei all den Veränderungen in der Gesellschaft, die die bolschewistische Revolution mit sich brachte, erhalten und wurde durch das Ignorieren der weiblichen Belastungen im staatlichen Dienst wie auch zu Hause durch die Idealisierung des männlichen sowjetischen Helden in der Literatur und bildenden Kunst noch gestärkt.

[230] Achmatova zitiert nach Feinstein. S. 82.
[231] Tschukowskaja. S. 74.
[232] Ebd.

Seit ihrem Auszug aus dem Hause Gumilëv im Jahr 1918 hatte Achmatova keinen fixen Wohnplatz mehr („Seit ich das Haus von Gumilëv verlassen habe, besitze ich kein Zuhause mehr“[233]), die Ehe mit Šilejko war kurz und unglücklich und in den 1920er Jahren wohnte sie immer wieder bei Freunden, 1921 lebte sie wieder in einem kleinen Zimmer im Fontänen-Haus bei ihrer Freundin, der Schauspielerin, Olga Sudejkina. Doch obwohl Anna Achmatova seit den 20er Jahren den Wohnort öfter wechselte und unter ärmlichen Verhältnissen ohne Raum für Privatsphäre lebte, wie ein paar Jahre später in der Kommunalwohnung mit Nikolaj Punin, ihrem dritten Ehemann und seiner Familie, schrieb sie in „Die sechste“ der „Северные элегии“ („Nördliche Elegien“) aus dem Jahr 1921 mit einer gewissen Ambivalenz über den Alltag im vermeintlich behüteten Haus der Familie Gumilëv in Tver’, wo sie die Sommermonate verbrachte.[234]

В том доме было очень страшно жить,
И ни камина свет патриархальный,
Ни колыбелька моего ребенка,
Ни то, что оба молоды мы были
И замыслов исполнены,
Не уменьшало это чувство страха.
…
В то время, как мы, замолчав, старались
Не видеть, что творится в зазеркалье
…
И говорил ты, странно улыбаясь:
„Кого они по лестнице несут?“
Теперь ты там, где знают все, скажи:
Что в этом доме жило кроме нас?

233 Tschukowskaja. S. 103.
234 Vgl. Achmatova: Das Echo tönt. S. 65.

Die sechste

In jenem Haus zu leben, war sehr schrecklich.
Patriarchalisch brannte zwar das Feuer
Und im Kamin; mein Kind lag in der Wiege,
Wir waren beide jung und voller Pläne …
Und dennoch schwand nicht dies Gefühl der Furcht.
…
Verstummend mühten wir uns nur um eins
Nicht sehen, was sich hinterm Spiegel tut
…
Du fragtest (und seltsam war dein Lächeln):
Wen tragen *sie* die Treppe da hinunter?
Jetzt bist du, wo man alles weiß, so sprich:
Was lebte außer uns in diesem Haus?[235]

In dem Auszug des Gedichtes, das sie im Andenken an ihren ermordeten Exmann Nikolaj Gumilëv verfasste, liest man bereits von der Angst vor der ungewissen Zukunft nach der bolschewistischen Revolution 1917, deren politischen Ideologie Achmatova von Anfang an misstrauisch gegenüberstand. Sie schreibt von dem Leben in dem Haus der Gumilëvs, das nur oberflächlich Sicherheit bietet, das in Wirklichkeit aber „страшно“, „schrecklich“, ist. In einer anderen Übersetzung wird das Wort „патриархальный“ als „altväterlich“ übersetzt und soll so auf die Unsicherheit der aktuellen Zeit hinweisen, denn auch wenn das Element Feuer patriarchalisch und unantastbar wirkt, kann es nicht über „чувство страха“ „das Gefühl der Furcht“ hinwegtäuschen. Die eigenen vier Wände können die Außenwelt, was sich „в зазеркалье“ „hinterm Spiegel tut“, nicht mehr abwehren. *Sie*, gemeint ist hier der sowjetische Geheimdienst, sind überall und selbst die noch ruhige Idylle in den eigenen vier Wänden bietet keinen Schutz mehr und so stellt Achmatova in ihrem Gedicht die Frage an ihren verstorbenen Exmann: „Что в этом доме жило кроме нас?“ („Was lebte außer uns in diesem Haus?“) Denn obwohl zu jener Zeit

[235] Achmatova, Anna: Im Spiegelland. S. 157.

der Sicherheitsdienst die Schwelle zu ihrer Wohnung noch nicht übertreten hatte, zog die Angst mit der Machtübernahme der Bolschewiken ein. Die Schilderung des privaten Heimes im vermeintlich warmen und hoffnungsvollen Ambiente unterstreicht die Invasion der russischen Ideologie zur Zeit der Sowjetherrschaft in die privaten Räumlichkeiten umso drastischer.

In den 1920er Jahren wurde über Achmatova ein knapp zwei Jahrzehnte andauerndes und nur zwischenzeitlich aufgehobenes Schreibverbot verhängt. Ihr wurde auf diese Weise auch die Möglichkeit genommen, mit ihrer Arbeit Geld zu verdienen. Die Dichterin musste andere, anstrengende Arbeiten wie beispielsweise Übersetzen ausländischer Texte, „eine schreckliche Arbeit, die auszehrt, austrocknet und die eigenen Gedichte verseucht“[236], wie Achmatova Jelena Kuzmina gesagt haben soll, ausüben. „Was sich hinterm Spiegel tut“, wird für die Dichterin mit dem Beginn der 1930er Jahre zur alltäglichen Realität. Viele ihrer FreundInnen und KollegInnen haben Russland bereits in den 20er Jahren verlassen und auch ihr zur Emigration geraten.

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.[237]

Doch unbehelligt und gelassen
Verschließe ich vor ihr mein Ohr,
Um mich nicht länger schmähn zu lassen
Im Schmerz von diesem falschen Chor.[238]

Achmatova aber blieb in Petersburg, wo ihr das Publizieren, ja sogar das Lesen ihrer Texte, von der stalinistischen Regierung untersagt wurde. Das nächste Gedicht, „Зачем вы отравили воду“, das ich in Auszügen vorstelle, entstand 1935 und ist

[236] Kusmina, 1993. S. 287.
[237] Achmatova: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. S. 60.
[238] Achmatova: Im Spiegelland. S. 44.

beeinflusst von den Entbehrungen infolge des Arbeitsverbotes, die Achmatova nicht nur das Überleben erschwerten, sondern auch ihr Schaffen unmöglich machen sollten:

Зачем вы отравили воду
И с грязью мой смешали хлеб?
Зачем последнюю свободу
Вы превращаете в вертеп?
За то, что я не издевалась
Над горькой гибелью друзей?
За то, что я верна осталась
Печальной родине моей?
Пусть так. Без палача и плахи
Поэту на земле не быть.
Нам покаянные рубахи,
Нам со свечой идти и выть.[239]

Was habt ihr das Wasser verpestet,
Mit Unrat mein Brot untermischt?
Zur Lasterhöhle entfremdet,
Was letzte Freiheit ist?
Weil ich das bittere Scheiden
Der Freunde in Ehren hielt,
Weil meiner traurigen Heimat
Ich treu verbunden blieb?
Mag sein. Ohne Richter und Henker
Darf der Dichter nicht leben heute.
Mit Kerzen, in Bußgewändern
Müssen wir gehen und heulen.[240]

[239] http://www.akhmatova.org/verses/verses/211.htm.
[240] Achmatova: Im Spiegelland. S. 143.

Das lyrische Ich schreibt vom Ausschluss aus der Gesellschaft und den Folgen der sich ausbreitenden sowjetischen Ideologie, die bis in sein Heim vorgedrungen ist, die das Wasser und das Brot verseucht und das Privatheim, den Platz, an dem das Leben und das Schreiben möglich sein sollten, „последняя свобода“, „die letzte Freiheit“ also, zum fremden Ort gemacht hat. Wie in Woolfs *A Room of One's Own* bedeuten auch hier die räumlichen Einschränkungen, die mit der Entscheidung für die „печальная родина“, die „traurige Heimat“ einhergegangen sind, Einschränkungen in der geistigen Arbeit. Die gesellschaftliche Macht, die von den „Richtern und Henkern“, ausgeübt wird, legt alles daran, dem Dichter das Leben unmöglich zu machen. Bereits 1925 wurde das Werk und gleichzeitig die Person Achmatovas in der Zeitschrift „Das Leben der Kunst“ von dem Literaturkritiker Perzov scharf angegriffen[241]:

> [D]ie Sprache der Gegenwart hat mit der, in der Anna Achmatowa spricht, keine gemeinsame Wurzeln, der neue lebendige Mensch bleibt immer kühl und teilnahmslos gegenüber dem Gestöhne einer Frau, die zu spät geboren ist oder es nicht vermocht hat, zur rechten Zeit zu sterben […][242]

Etwa zwanzig Jahre nach jener harschen Kritik wurde der Beschluss Ždanovs, Parteiideologe und enger Mitarbeiter Stalins, über die Dichterin gefasst, der ein abermaliges Schreibverbot zur Folge hatte. Dies geschah nicht lange nach ihrer Rückkehr von Taschkent nach Petersburg. Sie verbrachte dort drei Jahre (1941–1944) nach der Evakuierung Petersburgs im Zuge des Vaterländischen Krieges und verzeichnete während dieser Zeit eine kurze Phase des Erfolgs, da in den Kriegsjahren Gedichte über die Liebe und den Verlust wieder akzeptiert waren. Von Ždanov wurde Achmatova erneut Individualismus vorgeworfen. Zudem wurde ihre Liebeslyrik mit Erotik verglichen und die religiösen Motive aufs Gröbste kritisiert: „Bald Nonne, bald Hure, am ehesten Nonne und Hure zugleich, deren Hurerei von

241 Vgl. Tschukowskaja. S. 116.
242 Perzov zitiert nach Tschukowskaja. S. 116.

Gebeten durchsetzt ist …“[243] Nach dem Beschluss Ždanovs wurde sie aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen, ihr wurden die Lebensmittelmarken gekürzt und so musste die Dichterin wieder übersetzen und widmete sich Puškin-Studien, um sich das Überleben zu sichern. Von ihren treuen LeserInnen wurde ein Achmatova-Fonds gegründet und Menschen aus ganz Russland schickten ihr Essensmarken, da sie sich von der kleinen Pension, die sie bezog, kaum selbstständig erhalten konnte.[244] Das Erstaunliche war, dass Achmatova trotz jener Maßnahmen, die über sie verhängt wurden, weiterschrieb und sich darum kümmerte, dass – natürlich stark zensierte und von der Zensurbehörde handverlesene – Gedichte veröffentlicht werden konnten. Diese Bemühungen blieben nach dem Beschluss jedoch erfolglos, so erreichte ihr zweiter Sammelband *Ausgewählte Gedichte von 1910–1946* nicht mal das Stadium des Signalexemplars und wurde zerstört.[245] Das Gedicht „Застольная“ aus dem Jahr 1955 beschreibt Achmatovas Verhältnis zu ihrer Dichtung in den Jahren des Schreibverbots:

Под узорной скатертью
Не видать стола.
Я стихам не матерью –
Мачехой была.
Эх, бумага белая,
Строчек ровный ряд.
Сколько раз глядела я,
Как они горят.
Сплетней изувечены,
Биты кистенем,
Мечены, мечены
Каторжным клеймом.[246]

[243] Ždanov zitiert nach Kusmina, 1993. S. 240.
[244] Vgl. Kusmina, 1993. S. 249.
[245] Vgl. Kusmina, 1993. S. 252.
[246] Ахматова, Анна: Стихотворения. S. 280.

Unter der reichgestrickten Decke
Ist der Tisch nicht zu sehen.
Ich war meinen Gedichten nicht Mutter –
Stiefmutter war ich. Weiß das Papier,
Die Zeilen in Reih und Glied,
Wie oft sah ich zu,
Wie sie brennen.
Durch üble Nachrede zu Krüppeln gemacht,
Von der Schleuder getroffen.
Gebrandmarkt, gebrandmarkt
Als Zuchthäusler.[247]

Das Eingesperrtsein in einem Haus, in dem man nicht mehr Privatperson und im Falle Achmatovas – Dichterin – sein konnte sowie der gesellschaftliche Ausschluss aufgrund von politischen Restriktionen, brachte die Dichterin dazu, ihre Gedichte mithilfe des gefährlichen Samizdat, dem Selbstverlag, zu verbreiten. Die Zeilen „Сколько раз глядела я, / Как они горят.“ („Wie oft sah ich zu, / Wie sie brennen“) beziehen sich auf den Prozess des Aufschreibens von Gedichten oder lediglich Strophen, die ihre Besucher lasen und verinnerlichten, bevor sie die Urheberin über einer Kerze verbrannte. Exklusionen und räumliche Einschränkungen, bedingt durch die sowjetische Ideologie, nahmen in hohem Maße Einfluss auf das Schreiben und die Schreibprozesse der Dichterin.[248]

Jenes Gedicht bringt mich nun zum nächsten Kapitel, in dem ich mich mit der dichterischen Umgehung durch alternative Räume auseinandersetze. Obwohl Achmatova einerseits in ihrem Werk die schweren Verhältnisse für sie als Dichterin verarbeitete, schaffte sie es trotzdem, dass sie in ihren Werken Raum kreierte für die Stimmen der Unterdrückten. Sie verlieh ihren Gedanken eine Form trotz der prekären Lebensverhältnisse und der „Mutterlosigkeit“ über ihre Gedichte und schrieb weiter, um so ein Bild der Gegenwart zu schaffen, das auch für zukünftige Generationen festgehalten werden soll. Ihre Dichtung nahm nach den Jahren der

[247] Kusmina, 1993. S. 252f.
[248] Vgl. Tschukowskaja. Statt eines Vorworts, XIV.

physischen Unbehaustheit einen anderen Kurs auf, der Ausschluss aus dem künstlerischen öffentlichen Leben führte die Dichterin unter anderem zur Auseinandersetzung mit Raum und Ideologie, wie auch Woolf sie in *A Room of One's Own* praktiziert. Die Protagonistin, wohlwissend, dass ihr der Zugang zu vielen Orten und Räumen nicht gestattet ist, wird so vor die Aufgabe gestellt, sich mit räumlichen Praktiken zu befassen und mit Verboten und Grenzen markierten Räume und deren Auswirkungen auf das Subjekt.

4.3 Das Kreieren von Subjektivität: Еже писахъ — писахъ[249]

Im Zusammenhang mit der Konstruktion von weiblicher Subjektivität und der Entscheidung der Autorin zur Nichtfestlegung auf einen Namen der Protagonistin möchte ich das Gedicht „Лотова жена", „Lots Weib" von Anna Achmatova aus den „Библейские стихи" („Biblischen Versen") aus dem Jahr 1924 vorstellen:

Жена же Лотова оглянулась позади его и стала соляным столпом.
Книга Бытия

И праведник шел за посланником Бога,
Огромный и светлый, по черной горе.
Но громко жене говорила тревога:
Не поздно, ты можешь еще посмотреть

На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила.

[249] Auszug aus *Поэма без героя.* In: Achmatova, Anna: Poem ohne Held. Grupello Verlag, Düsseldorf 2001, S. 8. „Was ich geschrieben habe, habe ich geschrieben." Übersetzung von Alexander Nitzberg, S. 9.

Взглянула – и, скованы смертною болью,
Глаза ее больше смотреть не могли;
И сделалось тело прозрачною солью,
И быстрые ноги к земле приросли.

Кто женщину эту оплакивать будет?
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.[250]

Lots Frau

Und sein Weib sah hinter sich
und ward zur Salzsäule
Gen. 19,26

Es folgt der Gerechte des Sendboten Schritten
auf schwarzem Gebirge, gewaltig und licht.
Sein Weib aber hört ein bedrängtes Bitten:
Noch kannst du's – so wende zurück dein Gesicht

und sieh dort die Türme von Sodom, die roten,
und sieh, wo bald singend, bald spinnend du warst,
und sieh jene Fenster, die leeren und Toten
des Hauses, wo Kinder dem Mann du gebarst.

Sie sah – und in Qualen zusammengeschmiedet,
vermochten die Augen nicht länger zu sehn.
Zu durchsicht'gem Glanz erstarrten die Glieder;
es konnten die Füße nicht länger mehr gehen.

[250] Achmatova: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. S. 76.

Wer wird diese Frau wohl beweinen in Schmerzen?
Man spricht von Verlusten, die schwerer noch sind.
Nur ich werd' sie niemals vergessen im Herzen,
die, einmal zu sehen, ihr Leben gab hin.[251]

Das Gedicht unterscheidet sich wesentlich von den anderen Gedichten des Zyklus „Die biblischen Verse". Die Gedichte „Рахиль" („Rahel") und „Мелхола" („Michal") aus dem Zyklus können eindeutig den Liebesthemen zugeschrieben werden, jedoch handelt es sich bei „Lots Frau" um die Liebe der lyrischen Heldin zu ihrer Heimatstadt. Das Gedicht bezieht sich auf die Zeit der Sowjetherrschaft, hat also einen politischen Hintergrund, der ohne Kenntnis über die Gegebenheiten dieser Zeit nicht zu entziffern ist.

Die Namenlosigkeit der weiblichen Figur aus der biblischen Quelle scheint auf den Umstand hinzuweisen, dass die Frau lediglich in Bezug zu ihrem Mann und der göttlichen Macht existiert, ein eigener Name würde den Universalcharakter eliminieren, die der kollektiven Lehre jenes Bibelauszugs im Wege stehen würde, denn die Schuld und Schmach als Folgen von Neugierde und Ungehorsam sollte für alle Frauen gelten. In Achmatovas Gedicht verleiht die Vorgehensweise, die Namenlosigkeit der Protagonistin beizubehalten, Lots Frau ebenso einen Universalcharakter, der in diesem Fall auf den Mut und die Courage der Protagonistin hinweist. Das lyrische Ich würdigt die heroische Tat der biblischen Heldin, sich ihrer Heimat ein letztes Mal zuzuwenden. Die Handlung, die schlussendlich den Tod für Lots Weib bedeutet, schließt in der letzten Strophe mit den Worten: „Лишь сердце мое никогда не забудет / Отдавшую жизнь за единственный взгляд." („Nur ich werd' sie niemals vergessen im Herzen, die, einmal zu sehen, ihr Leben gab hin.") Der Name des männlichen Protagonisten wird lediglich im Titel erwähnt, auf die Protagonistin wird zunächst mit „Жена Лотова" („Lots Weib") und mit „она" („sie") Bezug genommen. Das vom Mann abhängige Subjekt verschiebt sich durch den Fokus auf das Schicksal der Frau zu einem eigenständigen und durchaus selbstreflektierten Subjekt, das sein Leben für die

[251] Achmatova: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. S. 77.

Liebe zu seiner Heimat und dem Drang, sich zu erinnern, bewusst aufs Spiel gesetzt hat. Achmatova hat den biblischen Stoff, der vermittelt, dass ungehorsame Frauen hart und „gerecht“ bestraft werden, dekonstruiert, um so dem namenlosen Subjekt eine andere, eine eigenmächtige Individualität zu verleihen. Und obwohl die Protagonistin, dem Stoff aus dem Neuen Testament entsprechend, stirbt, sollen ihre Taten nicht vergessen werden, ihrer wird vom lyrischen Ich gedacht. Wie in *A Room of One's Own* bedeutet die Nicht-Festlegung auf einen Namen nicht die Eliminierung eines „Ichs“, sondern die Schaffung von Subjektivität, die sich nicht von einem patriarchalischen Standpunkt aus definiert. Die Beziehung der Protagonistin zu ihrer Heimatstadt und den Erinnerungen an die Vergangenheit, die sie als Subjekt konstituiert, ist so stark, dass sie sich auch unter Todesdrohungen nicht für immer davon abwenden möchte.

Der historische Hintergrund ist, wie in allen Gedichten Achmatovas und besonders in den Werken, die sich klar mit den Umbrüchen und Zuständen seit der Revolution 1917 auseinandersetzten, ausschlaggebend für die Interpretation. Wie bereits oben erwähnt, waren es die 1920er Jahre, in denen viele Menschen aufgrund der alarmierenden politischen Lage aus Russland emigrierten. Achmatova entschied sich für den Verbleib in Petersburg, jedoch wurde sie dadurch gezwungen, die Zerstörung ihrer geliebten Stadt mitzuerleben.

4.4 Der Körper – Raum der Subjektivität: Земля хотя и не родная, но памятная навсегда …[252]

In *A Room of One's Own* schreibt Woolf von der fiktiven Lebensgeschichte der talentierten Schwester Shakespeares, die ihr Genie für Schriftstellerei nicht ausleben kann, weil sie weder ermuntert noch gefördert wird, da es im 16. Jahrhundert außer Frage stand, dass Frauen überhaupt künstlerisch tätig werden konnten. Schlussendlich wird Judith ihr eigener Körper zum Verhängnis. Das Leben als

[252] http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=2960, Auszug aus „Земля хотя и не родная“ (1964). „Wie meine eigene Heimat fühle ich diese Erde, bin ihr gut“ – Übersetzung von Kay Borowsky In: Achmatova: Im Spiegelland. S. 124.

Schriftstellerin bleibt ihr verwehrt, sie kann sich nicht selbst finanzieren und ist darauf angewiesen, dass sie bei einem Mann Unterschlupf findet, der sie körperlich ausnutzt. Ihr Körper wird primär zur Zielscheibe von Gewalt. Die räumliche Praxis des Ausschlusses bzw. des Einsperrens von Frauen, die dadurch stattfindet, wirkt sich massiv auf die Seele Judith Shakespeares aus, die sich schlussendlich das Leben nimmt.

Im Zusammenhang mit Körperlichkeit und Subjektivität scheint es mir passend, das Gedicht „Лотова жена“ näher zu untersuchen, denn hier ist es auch der weibliche Körper, der von einem höheren System – dem männerdominierenden christlichen – geleitet werden soll. Lots Weib entscheidet sich, den tödlichen Folgen durchaus bewusst, dazu, sich ihrer Heimatstadt ein letztes Mal zuzuwenden. Eine innere Stimme – „Не поздно, ты можешь еще посмотреть“ („Noch kannst du's – so wende zurück dein Gesicht“) – fordert sie auf, das Risiko einzugehen und zum ersten Mal in ihrem Leben übernimmt sie Verantwortung über ihren eigenen Körper: Взглянула – и, скованы смертною болью, / Глаза ее больше смотреть не могли“ („Sie sah – und in Qualen zusammengeschmiedet, / vermochten die Augen nicht länger zu sehn.“). Sie wird sich ihrer eigenen Erfahrungen und Erinnerungen gewahr – die ausschließlich in Beziehung zu ihrem Mann und ihrer Familie standen – und denkt und handelt endlich als eigenständiges Subjekt.

Der einzig mögliche Widerstand gegen die geistige Freiheit des weiblichen Subjekts wurde im nächsten Moment von göttlicher Instanz geleistet. Die subjektive Wahrnehmung der Heldin wurde bestraft und durch die Zerstörung des Körpers unterbunden. Bemerkenswert ist, dass in der Geschichte von Shakespeares Schwester in *A Room of One's Own* wie auch im Gedicht „Лотова жена“ eine eigenständige Entscheidung zum Selbstmord getroffen wurde, denn beide Frauengestalten entschieden sich bewusst für den Freitod, um sich dem unterdrückenden System zu entziehen. Die räumlichen Praktiken des Ausschlusses und der Verbannung haben sie zu dem Punkt gebracht, ihre Körper „abzulegen“. Seeley schlägt in diesem Zusammenhang vor, dass Woolf durch die Verwendung der Synekdoche von Shakespeares Schwester anzudeuten scheint, dass der Körper von

Frauen erst in vollkommener Freiheit neu geschrieben werden kann. „Her revival, body and spirit, depends on the spatial practices of women.“[253]

Woolfs Freiheitsbegriff ist aber nicht lediglich durch materielle Freiheit definiert. In *A Room* geht sie auf etwaige Kritik an ihrer These „a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction“[254] ein: „Next I think that you may object that in all this I have made too much of the importance of material things.“[255] Sie führt jenes Argument weiter aus, indem sie die Namen großer Schriftsteller wie Coleridge, Wordsworth, Byron, Shelley aus dem 19. Jahrhundert aufzählt, um darzulegen, dass jene Männer eine universitäre Ausbildung genossen haben und finanziell unabhängig waren und sich deshalb ihrer Schreibarbeit widmen konnten. Armut und Unbehaustheit schließen eine schriftstellerische Karriere zwar nicht aus, „but actually, a poor child in England has little more hope than had the son of an Athenian slave to be emancipated into that intellectual freedom of which great writings are born“[256] Woolf unterstreicht auf diese Weise, dass intellektuelle Freiheit abhängig von materieller Unabhängigkeit ist. Frauen hatten über Jahrhunderte wenig bis gar keine Möglichkeit, finanziell unabhängig zu sein, folglich war ihnen intellektuelle Freiheit verwehrt. Sie schließt trotz der Betonung von Geld und Raum jedoch nicht aus, dass es Genies in den verschiedensten Lebenssituationen möglich war, Meisterwerke zu schaffen. Sie betont aber, dass die Chance, dass dies geschieht, gering ist. „Women, then, have not had a dog’s chance of writing poetry.“[257]

In dem zweiten Gedicht von Anna Achmatova – „Мне ни к чему одические рати“ („Was sollen mir denn streitlustige Oden“) – aus dem Zyklus „Тайны ремесла“ („Berufsgeheimnisse“) aus dem Jahr 1940 spricht das lyrische Ich über die prekären Verhältnisse, denen DichterInnen ausgesetzt waren, in denen es aber trotz feindlicher Einwirkungen auf Geist und Körper dennoch möglich war, Inspiration für die Kunst zu finden:

[253] Seeley. S. 40.
[254] Woolf: A Room of One’s Own. 1992. S. 4.
[255] Woolf: A Room of One’s Own. 2004. S. 125.
[256] Ebd.
[257] Ebd.

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене …
И стих уже звучит, задорен, цежен,
На радость вам и мне.[258]

Was sollen mir denn streitlustige Oden
Und was der Elegien Geziertheit auch?
Ich schreibe ein Gedicht nicht nach Methoden,
Nicht, wie’s bei Leuten Brauch.

O wüßtet ihr, aus welcher Unkrautstätte
Gedichte wachsen ohne jede Scham –
Wie an dem Daun die Melde wächst, die Klette
Und wie der Löwenzahn.

Ein Teergeruch, ein Scheltwort, zorneswürdig,
ein Schimmelfleck, geheimnisvoll und bleich –
Schon klingt der Vers zart, keck und übermütig,
Zur Freude mir und euch.[259]

[258] Achmatova: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. S. 90.
[259] Achmatova: Im Spiegelland. S. 82.

Im Jänner 1940, in dem das Gedicht verfasst wurde, wohnte Achmatova in einer kleinen Wohnung im Fontanij Dom, die sie sich mit der Familie ihres Exmannes Punin teilte. In den *Aufzeichnungen über Anna Achmatova* schreibt Lidija Čukovskaja über die damalige Wohnsituation der Dichterin: „Ich wünsche ihr so sehr eine menschenwürdige Behausung! Ohne diese Schritte und Schallplattenmusik hinter der Wand, ohne die Erniedrigungen!“[260] Achmatova selbst war jedoch anderer Meinung und entschied sich bewusst für den Verbleib in der notdürftigen Unterkunft. „Stimmt doch: Eine Gemeinschaftswohnung, die man kennt, ist besser als eine, die man nicht kennt.“[261] Die mangelnde Privatsphäre und ihre ärmliche Lebenssituation hinderten sie nicht am Schreiben. In dem Gedicht „Мне ни к чему одические рати“ setzt sich Achmatova mit den Jahren der Armut auseinander und hält fest, wie sich die äußeren Verhältnisse auf die dichterische Form ausgewirkt haben. In den Zeilen „Мне ни к чему одические рати / И прелесть элегических затей“ liest man davon, wie Das lyrische Ich mit „streitlustigen Oden“ und „der Elegien Geziertheit“ nichts anfangen kann. Es weist in der Strophe „Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда“ darauf hin, dass in „Unkrautstätten“ Gedichte „ohne Scham“ wachsen. Schreie, vermutlich aus den Nachbarswohnungen – „сердитый окрик“ – oder „Таинственная плесень на стене… “ (geheimnisvolle Formen an der Wand, Übersetzung der Autorin) – bieten Inspiration und „стих уже звучит, задорен, нежен“ – lassen „zarte, kecke und übermütige“ Verse erklingen.

Der Ausschluss Anna Achmatovas aus dem kulturellen Leben seit den 1920er Jahren führte dazu, dass sie bis in die 1940er Jahre einem ziemlich überschaubaren Lesepublikum von Freunden, Kollegen und Liebhabern ihrer Dichtung bekannt war. Das jahrelange Publikationsverbot hatte sie von der öffentlichen Kulturbühne fast zur Gänze verschwinden lassen, viele Landsleute dachten, dass die Dichterin das Schreiben längst aufgeben hatte. Auch im Westen Europas war man über ihren Verbleib und ihre Karriere im Unklaren. Čukovskaja schreibt von dem Treffen zwischen dem russisch-britischen Philosophen Isaiah Berlin und Achmatova in den

[260] Tschukowskaja. S. 53.
[261] Ebd.

Jahren 1945 und 1946. Berlin befand sich in Leningrad, als ihm von der Dichterin erzählt wurde[262]:

> Achmatova war für mich eine Figur aus der fernen Vergangenheit. Maurice Bowra, der einige ihrer Gedichte übersetzt hatte, sagte mir, daß er seit dem Ersten Weltkrieg nichts mehr von ihr gehört habe. ‚Was? Achmatova lebt noch?' fragte ich.[263]

Obwohl Anna Achmatova es schaffte, trotz unzähliger ungünstiger Einflüsse größtenteils konstant zu schreiben, gingen viele ihrer Werke unter anderem aufgrund von Umzügen verloren, wurden nicht veröffentlicht oder gar nicht geschrieben, da es zu gefährlich war, sie zu Papier zu bringen. Sie sollte wegen ihrer Dichtung, die als „individualistisch" und „weibisch" galt – zwei Attribute, die unter der sowjetischen Herrschaft verpönt und verboten waren –, aus dem literarischen Zirkel und aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden, was ihren Tod zur Folge hätte haben können, was die politischen Organe durchaus als eine willkommene Option begrüßt hätten. Das (Über-)Leben wurde ihr auf materieller Ebene fast unmöglich gemacht, Achmatova war schon in ihrer Kindheit lungenkrank gewesen und hätte in den späteren Jahren besondere Pflege und medizinische Hife gebraucht. Schon in den 1940er Jahren wurde bei ihr ein Herzklappenfehler festgestellt.[264] Wie bei vielen anderen ihrer Landsleute setzte der körperliche Verfall schon sehr früh ein. Lidija Čukovskaja beschrieb den gesundheitlichen Zustand Achmatovas in einem Tagebucheintrag aus dem Jahr 1940 folgend: „Als ich kam, war Anna Andrejewna auf, ihr Gesicht war eingefallen und gealtert. Das linke Bein war schrecklich geschwollen. Sie hüstelte."[265]

Achmatova machte in ihren Gedichten die Folgen der politischen Restriktionen auf ihre Mitmenschen wie auch auf ihren Berufsstand zum Thema. Armut und schlechte Gesundheit hatten einen großen Einfluss auf ihren Körper, auf ihre Gedichte und in

[262] Vgl. Tschukowskaja. S. 231.
[263] Tschukowskaja. S. 231.
[264] Vgl. Tschukowskaja. S. 103.
[265] Tschukowskaja. S. 204.

weiterer Folge auf den Erfolg zu ihren Lebzeiten, da jener vonseiten der politischen Organe unbedingt verhindert hatte werden sollen.

4.5 Wandern im Sinne Certeaus: И когда, обезумев от муки, шли уже осужденных полки[266]

Für das Treffen zwischen Achmatova und Berlin musste die Dichterin einen hohen Preis bezahlen, denn ihr wurde ein nicht vom Staat genehmigtes Treffen mit einem Ausländer vorgeworfen. Bei dem Besucher soll es sich von politischer Seite aus um einen „Söldner einer kapitalistischen Regierung“[267] gehandelt haben. Stalin soll in diesem Zusammenhang bemerkt haben: „Es stellt sich also heraus, dass unsere Nonne ausländische Spione empfängt.“[268] Im „Эпилог“ des *Поэма без героя* (*Poem ohne Held*) nimmt die Dichterin auf Isaiah Berlin als „Гость из будущего“[269] („Gast aus der Zukunft“) Bezug:

За тебя я заплатила
Чистоганом,
Ровно десять лет ходила
Под наганом,
Ни налево, ни направо
Не глядела,
А за мной худая слава
Шелестела[270]

А не ставший моей могилой,
Ты, крамольный, опальный, милый,
Побледнел, помертвел, затих.
Разлучение наше мнимо:

[266] Auszug aus *Реквием* In: Achmatova: Requiem. S. 10. „Die Verurteilten zogen in langen Kolonnen in Reih und Glied“ – Übersetzung von Ludolf Müller In: Achmatova: Im Spiegelland. S. 170.
[267] Tschukowskaja. S. 234.
[268] Ebd.
[269] Achmatova: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. S. 18.
[270] Achmatova: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. S. 78.

Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах …[271]

Und das Leben, das erkauf' ich
dir mit Barem:
Von der offnen Mündung lauf' ich
seit zehn Jahren.
Weder blicke ich zur Rechten
noch zur Linken
sehe überall den schlechten Ruf mir winken.[272]

So werd' ich in dir nicht bestattet.
Bist verstummt, verblaßt, überschattet,
bist vogelfrei, meine Lieb'.
Unsere Trennung sind eitel Mären.
Als ob wir zu trennen wären! –
An Mauern mein Schatten dir blieb,
meine Spiegelung in Kanälen,
in Eremitage-Sälen.[273]

Jener Auszug aus dem „Эпилог" spiegelt meiner Meinung nach die räumliche Praktik des Wanderns in Achmatovas Texten in hohem Maß wider. Tracy Seeley hat in ihren Untersuchungen zu Raumpraktiken in Woolfs *A Room of One's Own* im Zusammenhang mit dem Wandern die räumliche Theorie von Michel de Certeau herangezogen, die besagt, dass alltägliche Praktiken zu einer Raumaneignung führen und den Raum umschreiben (siehe Kapitel 2.1.6). Wandernde Körper erschaffen durch ihre „walking rhetorics"[274] eine Vielzahl von Städten und Plätzen. Subjektivität kann auf diese Weise in den Raum eingeschrieben werden. Dies

[271] Achmatova: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. S. 66,
[272] Achmatova: Poem ohne Held. S. 79.
[273] Achmatova: Poem ohne Held. S. 67.
[274] Certeau. S. 100.

geschieht durch den Körper und den Geist der Woolfschen Protagonistin, wie Seeley vorschlägt, die in ihren Wanderungen ihre subjektiven Eindrücke von sich ständig verändernden Plätzen festhält.

Der bewegte Körper der Protagonistin in dem von mir vorgestellten Ausschnitt aus *Поэма без героя* kreiert einen ambivalenten Raum – die Stadt Petersburg –, in dem Achmatova einen Großteil ihres Lebens verbracht hatte. Achmatova verarbeitet hier die Trennung von der Stadt, die nach der Evakuierung Petersburgs im Jahr 1940 stattfand. Zudem wird auf den Besuch des Philosophen Isaiah Berlins Bezug genommen, der sich für sie als folgenschwer herausstellen sollte. Die Dichterin wurde aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen und wieder wurde ihr das Überleben durch den Entzug von Essensmarken und einem erneuten Arbeitsverbot erheblich schwerer gemacht.[275]

Am Beginn des Gedicht-Auszugs spricht das lyrische Ich von den körperlichen Folgen, die mit den der Restriktionen aufgrund des Besuches des „Гость из будущего“ einhergegangen sind. Die Protagonistin „ровно десять лет ходила / Под наганом“ („Von der offnen Mündung lauf’ ich / seit zehn Jahren“) und wird vom „худая слава“ („schlechten Ruf“) verfolgt und auf diese Weise in ihrer (Bewegungs-)Freiheit massiv eingeschränkt. Unfähig sich zu bewegen, schaut sie nicht nach links und rechts. Der Name der Stadt wird nicht genannt, der „Эпилог“ wird unter anderem mit einem Zitat Puškins eingeleitet: „Люблю тебя, Петра творенье!“[276] – „Ich liebe dich, Schöpfung Peters.“[277] In den nächsten Strophen wird zunehmend klar, dass es sich um den wandernden Körper in der Stadt Petersburg handelt, mit der das lyrische Ich im Dialog steht. Es sieht sich als Teil der Stadt, „Разлучение наше мнимо“, die Trennungsgerüchte sind „eitel Mären“, die Protagonistin ist in der Architektur, in den Mauern und in der Natur Petersburgs eingeschrieben. Ihre Streifzüge haben sie an die verschiedensten Plätze gebracht und jene markiert. Sie hat ihre Spuren in der Stadt hinterlassen, sie mit ihrer

[275] Vgl. Dalos, György: Der Gast aus der Zukunft. Eine Liebesgeschichte. Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1996, S. 225f.
[276] Achmatova: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. S. 64.
[277] Achmatova: Poem ohne Held. S. 65.

Subjektivität bereichert und umgekehrt wurde auch das Subjekt von der Stadt beeinflusst.

Die Stadtbeschreibungen des Subjekts erinnern an die von Certeau vorgestellte panoptische Sicht auf die Stadt, die durch den Blick von oben entsteht. Von dieser Perspektive aus ist es dem Beobachter möglich, die „walking rhetorics“ zu lesen, die durch die wandernden Körper entstehen. An den Oberflächen, an der Architektur der Stadt ist die Subjektivität, die das lyrische Ich in die Stadt eingeschrieben hat, für immer festgehalten.

Über die enge Beziehung ihrer Literatur zur Stadt Petersburg sagte Achmatova einst: „My whole life has been connected with Leningrad; in Leningrad I became a poet and Leningrad inspired and coloured my poetry.“[278] Petersburg war folglich auch die Kulisse vieler Werke Achmatovas aus ihrer Liebesylrik-Phase in den 1910er Jahren. Im ersten Teil der „Стихи о Петербурге“ aus dem Jahr 1913 tritt zudem Achmatovas akmeistische Ästhetik besonders deutlich zutage:

Вновь Исакий в облаченьи
Из литого серебра.
Стынет в грозном нетерпеньи
Конь Великого Петра.

Ветер душный и суровый
С черных труб сметает гарь…
Ах! своей столицей новой
Недоволен государь.

…

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес …[279]

[278] Achmatova zitiert nach Leiter, Sharon: Akhmatova’s Petersburg. University of Pennsylvania Press. Philadelphia 1983, S. 1.
[279] Achmatova: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. S. 18.

Wieder steckt der Isaaksdom
Im Messgewand fließenden Silbers.
Mit ungeduldigem Drohn
Des großen Peters Ross schnaubt kühl.

Und ein Wind, der schwül und grausam,
Fegt den Rauch von schwarzen Röhren …
Ach! mit seiner neuen Hauptstadt
Ist der Herrscher unzufrieden.

…
Weil wir in glückselger Stunde
Zauberisch zusammenstanden,
Als über dem Sommergarten
Der Mond so rosig aufgegangen …[280]

Das Stadtbild, das mit Geschichte aufgeladen ist und Unsterblichkeit verkörpert, ist dem lyrischen Ich, das den Verlust des Geliebten betrauert, ein Trost, da die unglückliche Liebe in der Ewigkeit der Stadt weiterleben wird:

Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, –
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.[281]

Du bist frei, ich bin noch freier,
Besser in der Zukunft wird's, –
Über dunklen Newa-Wassern
Unter jenem kalten Lachen,
Das Zar Peter auf uns gießt."[282]

[280] Achmatova, Anna: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. S. 19.
[281] Achmatova: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. S. 20.
[282] Achmatova: Die roten Türme von Sodom. S. 21.

Auch in diesem Beispiel aus dem Jahr 1913 kreiert der individuelle Blick einen Raum. Die Stadtbeschreibung geschieht aus dem panoptischen Blickwinkel, der den historischen „Über"-blick Peter des Großen widerspiegelt. Dem subjektiven Erleben wird so eine zeitlose Erfahrung gegenübergestellt, die, wie Sharon Leiter in ihrem Buch *Akhmatova's Petersburg* beschreibt, zur Liebesaffäre gehört, „the free dynamic future to the mortal man and woman who survive that love."[283] Das lyrische Ich bietet eine Art von Trost, die vorschlägt, dass die Liebe zwischen den Protagonisten zu einem Teil der Geschichte der Stadt geworden ist und auf diese Weise weiterleben wird.[284] Die „Unsterblichkeit" ihrer Liebe basiert auf den Erfahrungen der Wonne: „Оттого, что стали рядом / Мы в блаженный миг чудес, / В миг, когда над Летним садом / Месяц розовый воскрес". Das Schicksal der Liebenden wird im Laufe des Gedichtes Teil von Petersburg selbst, sie genießen die Freiheit in der Stadt, „под улыбкою холодной императора Петра". Auf diese Weise wird der Raum einmal mehr umgeschrieben und mit der subjektiven Perspektive des Liebespaares angereichert.

Das Gedicht „Один идет прямым путем …" („Der eine, der geht geradeaus"), vermutlich aus dem Jahr 1955, ist durchzogen von kreisenden und geraden Bewegungsabläufen, denen das lyrische Ich befremdend gegenübersteht, da es selbst nicht mehr fähig ist, zu wandern, sondern sich im freien Fall ins Unglück befindet.

Один идет прямым путем,
Другой идет по кругу
И ждет возврата в отчий дом,
Ждет прежнюю подругу.

А я иду – за мной беда,
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса.[285]

[283] Leiter. S. 27.
[284] Vgl. Leiter. S. 26f.
[285] http://akhmatova.org/verses/verses/514.htm.

Der eine, der geht geradeaus,
Der andre geht im Kreise,
Und hofft auf Heimkehr in sein Haus
Nach einer guten Reise.

Ich gehe in des Unheils Bann
Nicht geradeaus, nicht in Kreisen –
Ich stürz ins Nichts, ins Nirgendwann
Wie Züge, die entgleisen.[286]

In der ersten Strophe schreibt Achmatova von dem Körper, der sich im Kreis bewegt oder einem, der geradeaus fortschreitet und „ждет возврата в отчий дом“, nach „einer guten Reise“ in ihr Haus zurückkehren. Die Rückkehr in die Stadt Petersburg nach ihrem 3-jährigen Aufenthalt in Taschkent war alles andere als einfach für die Dichterin (siehe Kapitel 3.1). In den Jahren vor Stalins Tod verfasste sie auf den Rat von Freunden hin Lobgedichte an den Diktator, in der Hoffnung, ihr Sohn Lev würde früher entlassen werden.[287] Nach dem Tod Stalins im Jahr 1953 wurde die Dichterin gesellschaftlich und literarisch langsam wieder rehabilitiert, im Jahr 1954 nahm sie als Delegierte am zweiten Schriftstellerkongress in Moskau teil.[288] Die Rückkehr in ihr Haus war nach den vielen Jahren der Ungewissheit und Entbehrungen unter anderem durch den Selbstverrat durch die wohlwollenden Gedichte an Stalin und die jahrelange Verzögerung der Publikation ihrer Werke wie auch dem Kampf um die Freilassung ihres Sohnes eine beschwerliche, die die bereits in die Jahre gekommene Dichterin zusätzlich belasteten. Die Wege der Menschen, die geradeaus führen können oder im Kreis, sind dem lyrischen Ich gänzlich fremd geworden. Die Bewegung, selbst wenn es sich nur um ein Sich-im-Kreis-Drehen handelt, erfordert Selbstbestimmung, zu der die Protagonistin nicht mehr fähig zu sein scheint. Sie verliert die Kontrolle über Zeit („никогда“ – „‚ins

[286] Achmatova, Anna: Gedichte. Hans Baumann (Hrsg.) Langewiesche-Brandt Verlag. Ebenhause bei München 1967, S. 71.
[287] Vgl. Hässner. S. 112.
[288] Vgl. Hässner. S. 149.

Nirgendwann“) und Raum („никуда“ – „ins Nichts“) und stürzt – „как поезда с откоса“ („wie Züge, die entgleisen“) – ins Chaos. In der ersten Strophe hat man als Leser das Gefühl, man könnte den Bewegungen auf einer Landkarte folgen, in der zweiten Strophe ist der Blick von oben ein Blick ins Ungewisse. Der schreibende Körper der Protagonistin zeichnet nun ein Bild des Chaos, des Unvorhersehbaren und gibt auf diese Weise besonders ausdrucksstark ein Gefühl des Enthobenseins und der Ungewissheit wieder.

4.6 Ein Raum aufgeladen mit weiblicher Kreativität: Крошится мрамор – к смерти все готово[289]

Stevenson geht in ihren Raumanalysen zu *A Room of One's Own* zu Beginn auf den konkreten Raum des Studierzimmers ein. Historisch gesehen war jener Ort den männlichen Hausbewohnern vorbehalten. Sie betont, dass Raum grundsätzlich ideologisch aufgeladen ist (siehe Kapitel 2.1.2). Im Anschluss verweist sie auf die Frage, wie sich die moderne Aufteilung des häuslichen Raumes zur patriarchalischen Hierarchie verhält.

Der häusliche Raum im Russland unter der Zarenherrschaft, aber auch unter den Bolschewiken und später unter der Herrschaft Stalins, war von jeher eine weibliche Domäne (siehe Kapitel 3.3). Trotz Deklarationen der Sowjets zur Gleichberechtigung von Mann und Frau, blieb die Hausarbeit hauptsächlich den Frauen überlassen, die sich zudem um die Familie kümmern mussten und größtenteils auch im Staatsdienst arbeiteten. Der weiblich dominierte Bereich, das Zuhause, verlor unter den Bolschewiken bald den Status des Privatheims, in dem man geschützt vor politischen Aktionen war. Politische Organe, insbesondere der Geheimdienst hörten die Menschen ab und brachten die Nachbarn dazu, sich gegenseitig zu denunzieren.

[289] http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=3089, Auszug aus „Кого когда-то называли люди …“ (1945). „Der Marmor bröckelt, alles ist bereit zu sterben“ – Übersetzung von Swetlana Geier In Kusmina: Anna Achmatowa. Ein Leben im Unbehausten, 1993. S. 286.

Trotz unmittelbarer Bedrohung durch politische Akteure schrieb Achmatova unmissverständlich über den stalinistischen Terror. In ihrem Gedichtzyklus *Реквием*, an dem sie über zwei Jahrzehnte gearbeitet hat, zeichnet sie die Qual eines weiblichen „Ichs“ nach (was durchaus einer autobiographischen Person entsprechen könnte), deren Sohn verhaftet wurde. Allein in ihrem Zimmer sieht sich die Frau mit Schuld, Krankheit, Wahnsinn, Entfremdung und einer Todessehnsucht konfrontiert. Ihr Zuhause bietet ihr keine Geborgenheit mehr, es ist lediglich ein Ort, an dem man der Wahrheit begegnet. Die Grenzen zwischen dem häuslichen und dem politischen Bereich sind nicht mehr zu trennen, die Ideologie durchdringt das alltägliche Leben. Als sie von dem Todesurteil ihres Sohnes erfährt, verzeichnet sie dessen Wirkung in kühlen häuslichen Begriffen, in dem Missverhältnis von „Светлый день и опустелый дом“[290] („Hell der Tag, verödet ist das Haus.“[291]). Jene Passage stammt aus dem *Реквием*-Gedicht „Das Urteil“ aus dem Sommer 1939. Das einstige private Heim, mit dem Sicherheit und Schutz assoziiert wurde, erfuhr in der Sowjetunion eine drastische Transformation, die sich in den Werken Achmatovas niederschlug. Die gängige Ästhetik des Innenraums, die den häuslichen Raum in der Sowjetunion nach wie vor mit Frauen und mit Gemeinschaft und Rückzug suggerierte, wird bei Achmatova umgewandelt in einen Raum, an dem man nicht mehr sicher ist und in dem die realen gesellschaftlichen Zustände abzulesen sind.

Stevenson schreibt in ihren Analysen zu *A Room of One's Own*, dass Woolf durch die Rückforderung von Raum für die weibliche Kreativität eine Verschiebung in der Beziehung zwischen Raum und Autorin schafft. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer Untrennbarkeit zwischen Autorin und Raum, der Fokus liegt nicht lediglich auf der Besetzung von Raum. Er ist in seiner Materialität und in seiner Metaphorik an die weibliche Form gebunden.

Im Gegensatz zu Mandel'štam, Pasternak und Bulgakov, die ein idealisiertes oder metaphysisches Asyl bzw. Widerstand im Zusammenhang mit dem Heim postulierten, entschied sich Achmatova dazu, den Fokus auf den realen Ort und die potenzielle Gemeinsamkeit weiblicher Erfahrungen zu legen. Sie verpflichtete sich

[290] Achmatova: Requiem. S. 24.
[291] Achmatova: Im Spiegelland. S. 173.

aus diesem Grund als Schriftstellerin den Warteschlangen vor den Gefängnissen. In dem Vorwort zum *Реквием* schreibt sie davon, wie sie einer wartenden Frau verspricht, die bedrückenden Erfahrungen niederzuschreiben.

> Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом): – А это вы можете описать?[292]

> Da erwachte die hinter mir stehende Frau mit blauen Lippen, die meinen Namen natürlich niemals gehört hatte, aus jener Erstarrung, die uns allen eigen war, und flüsterte mir ins Ohr die Frage (dort sprechen alle im Flüsterton): ‚Und Sie können dies beschreiben?'[293]

Im „Эпилог" weist sie die kommenden Generationen an, ihr Denkmal vor den Gefängnistoren zu errichten, „где стояла я триста часов / И где для меня не открыли засов"[294], „wo ich dreihundert Stunden wohl stand, / hier, wo ich verschlossene Türen nur fand"[295]. Im Verlauf des *Реквием* entwirft Achmatova ein lyrisches Ich, das eine radikale Transformation durchmacht. Von der Persönlichkeit ihrer frühen Liebeslyrik entwickelt sich das lyrische Ich zu einem beeindruckenden Monument einer weiblichen Dichterin, die den stalinistischen Terror nicht nur durchlebt und beschreibt, sondern auch für ihre Landsleute die Stimme erhebt.
Achmatova verwendet im „Эпилог" eine besonders interessante räumliche Trope – jene des Denkmals. Das hypothetische Denkmal soll an einem Ort stehen, mit dem das lyrische Ich das Grauen von Armut und Ohnmacht jener Jahre assoziiert. Die Untrennbarkeit zwischen Autorin und Raum, von der Stevenson schreibt, ist auf diese Weise besiegelt, das lyrische Ich legt die Regeln der Rauminszenierung bis über ihren Tod hinaus fest. Zudem dient der Text selbst als Denkmal, als etwas

[292] http://slova.org.ru/ahmatova/rekviem/.
[293] Achmatova: Requiem. In: Im Spiegelland. S. 168.
[294] Achmatova: Requiem. S. 35.
[295] Achmatova: Requiem. S. 35.

Andauerndes, das an die Orte der Vergangenheit der Dichterin verweist, die ihrer einstigen Assoziierung für immer entbunden sind. Das Subjekt kann sich nicht mehr mit Carskoje Selo und seinen Gärten sowie mit dem Meer identifizieren, sondern besteht mit dem Bau einer Statue auf dem kargen Platz auf den ewigen Verweis auf jene Orte, die für Achmatova und ihre Mitmenschen großes Leid bedeutet hatten. Auf diese Weise entsteht eine Untrennbarkeit zwischen dem Raum des Leidens und dem Subjekt.

4.7 Der faktische und der symbolische Raum: Когда улыбался только мертвый, спокойствию рад[296]

Anna Achmatova hat es im *Реквием* meiner Meinung nach geschafft, Grenzen, die zum Einschluss des Individuums, in diesem Fall des weiblichen Subjekts, installiert worden waren, zu durchbrechen, indem sie den Raum des Hauses, aber auch den Ort vor dem Gefängnis zu einem Ort macht, an dem weibliche Subjektivität und in weiterer Folge Kreativität entstehen kann. Ich möchte mich an dieser Stelle nochmals genauer mit den Plätzen vor den Gefängnissen im *Реквием* auseinandersetzen, die Achmatova – neben dem Privatheim – mit der quälenden Lebenssituation während des stalinistischen Terrors verbindet: Die stille und zum Schweigen gebrachte Welt der unzähligen Frauen, die vor den Gefängnissen auf Mitteilungen ihrer inhaftierten Ehemänner, Freunde und Verwandten warteten bzw. ihnen Pakete, Briefe oder Geld hinterlegten.

Frauen identifizierten sich größtenteils mit zwei Sphären – der heimischen und dem Ort vor den Gefängnismauern. Das lyrische Ich beobachtet im *Реквием* verschiedene wartende Frauen und zitiert ein Mädchen, das die Warteschlange vor den Gefängnissen als Zuhause empfindet: „Ich komme hierher so, als käm ich nach Haus!“[297] Achmatova besetzt ihr Werk mit Frauen in den sich abwechselnden Kulissen – dem Heim und dem Platz vor dem Gefängnis. Auf diese Weise suggeriert

[296] Auszug aus *Реквием* In: Achmatova: Requiem. S. 10. „Da gab es ein Lächeln nur für den Toten im ruhigen Grab“ – Übersetzung von Mary von Holbeck In: Achmatova: Requiem S. 11.
[297] Achmatova: Requiem. S. 35.

das Gedicht, dass der Ort des Wartens unweigerlich eine Verlängerung des häuslichen Umfelds ist. Mit der Bürde belastet, sich um das Heim und die Familie zu sorgen, waren Frauen gezwungen – vor den Schwellen der Gefängnisse und der Gulags –, aus Sorge um ihre abgängigen Familienmitglieder und Freunde, auszuharren. Angesichts der Unmöglichkeit eines politischen Untergrunds nach der bolschewistischen Revolution (siehe Kapitel 3.3) boten diese Orte die einzige gemeinschaftliche Basis, wo die Hinterbliebenen und Betroffenen zusammentreffen konnten. Achmatovas lyrisches Ich hält ihre Eindrücke von diesen Treffen zu Beginn des „Эпилог“ fest:

Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы
Страдание выводит на щеках …[298]

Ich sah manch ein Gesicht vor Leid verfallen,
ich sah die Angst, die unter Lidern blickt,
ich sah Wangen, blaß und eingefallen,
des Leidens scharfe Keilschrift eingedrückt.“[299]

Stevenson schreibt in ihren Analysen von Woolfs Ansatz eines Versuches der Rückforderung von Raum für weibliche Kreativität. Die soeben vorgestellten Passagen aus dem *Реквием* scheinen mir ein geeignetes Beispiel für diese Rückforderung zu sein, denn jene Orte vor den Gefängnissen, wo Frauen ihrem Schicksal hilflos überlassen waren, wandelt die Dichterin in einen Ort um, an dem die Hinterbliebenen zusammenkommen, um sich auszutauschen und an dem lyrische Ich den Anstoß findet, über das Erlebte zu schreiben.

[298] Achmatova: Requiem. S. 32.
[299] Achmatova: Requiem. S. 33.

4.8 Weibliche Kraft des Raumes: Видит желтый месяц тень[300]

Woolf hält in *A Room of One's Own* in Bezug auf Autorschaft fest, dass „the damned egoistic self"[301] lediglich über sich selbst im einsamen Raum nachdenkt, abgeschottet von Menschen und anderen Erfahrungen. Der Künstler sollte aber aus den Engen des Raumes ausbrechen und auf diese Weise über sich hinauswachsen.

Ведь где-то есть простая жизнь и свет,
Прозрачный, теплый и веселый...
Там с девушкой через забор сосед
Под вечер говорит, и слышат только пчелы
Нежнейшую из всех бесед.

А мы живем торжественно и трудно
И чтим обряды наших горьких встреч,
Когда с налету ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь.

Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы еле слышный.[302]

Das gibt's doch irgendwo: das schlichte Sein,
Von heitrem, warmem Licht durchschienen …
Wo abends spricht mit seinem Mägdelein
Am Zaun der Nachbar, und es hören Bienen
die zärtlichsten Plauderein.

[300] Auszug aus *Реквием* In: Achmatova: Requiem. S. 14. „Sieht dort einen Schatten sitzen" – Übersetzung von Mary von Holbeck In: Achmatova: Requiem S. 15.
[301] Woolf, Virginia, 1977-84. S. 14.
[302] Анна Ахматова: Стихотворения. S. 99f.

Wir aber leben mühsam und begehen
Die Riten unsrer bittren Rendezvous,
Wo eines vernünft'gen Windes Wehen
Jäh unterbricht den zagen Redefluß.

Doch gäben nie wir her die prunkvoll-schlimme
Granitne Stadt mit ihrem Ruhm und Leid,
Des breiten Ströme blankes Winterkleid,
Die sonnenlose Gartendüsterkeit
Und – hörbar kaum – der Muse Stimme.[303]

In dem Gedicht aus dem Band *Белая стая* (*Die weiße Schar)* (1917) aus dem Jahr 1915 verarbeitet Achmatova die beginnenden Repressionen in Petersburg, die die brenzlige politische Lage nach Beginn des Ersten Weltkrieges 1914 mit sich brachten. Anstatt sich von der Stадt abzuwenden („Но ни на что не променяем пышныйГранитный город славы" – „Doch gäben wir nie her die prunkvoll-schlimme Granitne Stadt"), findet das lyrische Ich „и голос Музы еле слышный" („hörbar kaum – der Muse Stimme"), die ihr in dem Chaos eine Möglichkeit bietet, das Geschehene künstlerisch festzuhalten. In einem anderen Gedicht aus *Белая стая* schreibt Achmatova:

Под крышей промерзшей пустого жилья
Я мертвенных дней не считаю,
Читаю посланья Апостолов я,
Слова Псалмопевца читаю.[304]

Im leeren Haus, unterm frostigen Dach,
Zähl' ich nicht die erstorbenen Tage,
Ich les' der Apostel Episteln nach,
Des Psalmisten Lobpreis und Klage.[305]

[303] Achmatova: Im Spiegelland. S. 31.
[304] Ахматова, Анна: Стихотворения. S. 93.
[305] Achmatova: Im Spiegelland. S. 30.

Hier verweist die Dichterin ebenfalls auf die unzureichenden räumlichen Gegebenheiten, es wird aber betont, dass die Armut und die Einschränkungen die geistige Arbeit nicht unmöglich machen. Durch die erschwerten Lebensbedingungen erhält die Schreibarbeit für Achmatova einen besonderen Stellenwert, das Erlebte *soll* festgehalten werden. Im Zusammenhang mit der großen Anstrengung, die die Dichterin im Zuge von Krankheit und Armut aufbringen musste, um ihre Gedichte zu verfassen, bezeichnet Lidija Čukovskaja in ihren Aufzeichnungen Achmatovas Arbeit als „allernotwendigste und schwerste Arbeit der Welt“, die sie „natürlich zerschlagen und zermartert“[306] fühlen ließ.
In dem Gedicht „Муза“ (1959) aus dem Zyklus „Тайны ремесла“ hat Achmatova ihre Poetik in Bezug auf Inspiration – ihrer Muse – folgend beschrieben:

Как и жить мне с этой обузой,
А еще называют Музой,
Говорят: „Ты с ней на лугу …“
Говорят: „Божественный лепет …“
Жестче, чем лихорадка, оттреплет,
И опять весь год ни гу-гу.[307]

Kann ich leben und nicht daran zerbrechen?
Und da wagt man von Muse zu sprechen,
So als ob’s Erholung sei.
„Gottes Stimme“, je länger, je lieber,
Dabei beutelt’s mich ärger als Fieber,
Dann ist’s aus für ein Jahr und vorbei.[308]

Achmatova schreibt in ihren Gedichten unter anderem von den negativ konnotierten Räumen: „Под крышей промерзшей пустого жилья“, vom „leeren Haus“ unter „frostigem Dach“, von der „Бессолнечные, мрачные сады“ („sonnenlosen Gartendüsterkeit“), in einem früheren Beispiel aus einem Sonett aus dem Jahr 1921

[306] Tschukowskaja. S. 60.
[307] Achmatova: Die roten Türme des heimlichen Sodom. S. 92.
[308] Achmatova: Im Spiegelland. S. 83.

schreibt sie von dem Heim als „тюрьма“ – „Gefängnis“ (siehe Kapitel 4.2). In ihren Gedichten bricht sich jedoch das Verhältnis des lyrischen Ichs zu den beengenden und einsamen Räumen und Plätzen. Dort zeigt sich einerseits die Muse, die Inspiration zum Schreiben. Andererseits sprengt in dem Sonett, in dem Achmatova ihr Heim als „тюрьма“ bezeichnet, das lyrische Ich die Grenzen des Raumes mit den Zeilen: „Тебе покорной? Ты сошел с ума!“ („Dir gehorsam sein? Du bist wahnsinnig!“[309]). Achmatova lässt die Protagonistin nicht an die Mauern des Raumes anrennen, sondern verleiht ihr im Zuge der Bedrängung und Gefährlichkeit die nötige Kraft, um sich über die räumliche Begrenzung hinwegzusetzen.

In Achmatovas Gedichtband *Anno Domini MCMXXI* (1922) liest man einem Gedicht aus dem Jahr 1921 von der Verdrängung der Protagonistin aus den eigenen vier Wänden. Die politische Ideologie hat sich bis in das Heim vorgedrängt und sich als Monster „с глянцевитой черной бородою“ („Mit dem Bart, dem kohlenschwarzen, blanken“) offenbart.

В душной кухне плещется водою,
Половицам шатким счет ведет,
С глянцевитой черной бородою
За окном чердачным промелькнет —
…
Лучше бы на площади зеленой
На помост некрашеный прилечь
И под клики радости и стоны
Красной кровью до конца истечь.[310]

Dielenbretter zählt Es, und sie schwanken:
Spritzt die Küche ganz mit Wasser voll;
Mit dem Bart, dem kohlenschwarzen, blanken
Taucht Es hinterm Fenster auf als Troll –

[309] Achmatova, Anna zitiert nach Borowsky, Kay/Müller, Ludolf. S. 343.
[310] Ахматова, Анна: Стихотворения. S. 200.

…
Besser, wenn man rasch zum Platz mich führte
Und mich legte auf das Holzgerüst,
Wo ich unter Freudenschreien spürte,
Wie das Blut aus meinem Körper fließt.[311]

In jenem Gedicht personifiziert Achmatova die Gefahr, die bis ins Heim vordringt. Nicht bar jener Ironie schlägt die Protagonistin vor, exekutiert werden zu wollen, denn obwohl sie auf diese Weise ihren Körper verlieren würde, wäre ihr Geist befreit. „И под клики радости и стоны“, unter „Freudenschreien“ würde sie den Tod erwarten, für den sie sich auch in diesem Gedicht bewusst entschieden hat. Zudem scheint es mir ein geeignetes Beispiel für den Ausbruch eines Subjekts aus einer räumlich beengenden Umgebung zu sein.

4.9 Ironie als alternativer Raum für das weibliche Subjekt: Я пью за разоренный дом[312]

A Room of One's Own parodiert viktorianische Konventionen, die weibliche Schicklichkeit vermitteln, mit seinem verspielten Ton, der einfachen und erklärenden Aussagen standhält und auf eine Art ironischen Umweg besteht. Deklarationen, absolute Wahrheiten, wie sie vom patriarchalischen System verkündet wurden, werden auf diesem Weg nicht übernommen und weibliche Subjektivität kann auf diese Weise in einem anderen Raum, dem Raum der Ironie, produziert werden. Das traditionelle viktorianische Verständnis von Weiblichkeit, das Keuschheit und Zurückhaltung propagiert, wird so von einem alternativen Standpunkt aus hinterfragt und kritisiert.

Anna Achmatova verwendete in ihren Gedichten sehr oft eine ironische Sprache, um nicht sofort von der Zensurbehörde zerrissen zu werden. Über die Dichterin wurde schon ab den 1920er Jahren ein Schreibverbot verhängt, das mit ein paar wenigen

[311] Achmatova: Im Spiegelland. S. 57.
[312] Auszug aus „Последний тост“ (1934) In: Ахматова, Анна: Стихотворения. S. 221. „Ich trinke aufs zerstörte Haus“ – Übersetzung von Ilma Rakusa In: Tschukowskaja. S. 250.

Unterbrechungen bis in die 1940er Jahre dauerte und ab 1945, nach Isaiah Berlins Besuch, wieder einsetzte. Schon aufgrund der strengen Zensurbestimmungen mussten russische Schriftsteller sehr vorsichtig sein, um nicht als konterrevolutionär abgestempelt zu werden. Den Konflikt der Dichterin mit dem politischen System verarbeitet sie in einem Gedicht aus dem Jahr 1958, welches als das siebente und letzte Gedicht aus den „Северные элегии“ gilt. Achmatova soll jenes Gedicht „The Last Speech of the Accused“ genannt haben.[313] Die siebente Elegie stelle ich in der englischen Übersetzung von Nancy K. Anderson dem russischen Originaltext gegenüber:

А я молчу, я тридцать лет молчу.
Молчание арктическими льдами
Стоит вокруг бессчетными ночами,
Оно идет гасить мою свечу.
Так мертвые молчат, но то понятно
И менее ужасно …[314]

And I have been silent, silent for thirty years.
The silence of arctic ice
Surrounds me through innumerable nights,
It comes to put out my candle.
A silence like the dead,
but theirs makes sense
And isn’t as terrible …[315]

Die Elegie zeigt eine Dichterin, die zum Schweigen gezwungen wurde, ein Schweigen, das paradoxerweise überall widerhallt. Das Schweigen, das im Allgemeinen eher mit Schwäche und Unterwerfung assoziiert wird, wird in Achmatovas Gedicht ins Gegenteil umgewandelt. Es wird in dem Gedicht auf

[313] Vgl. Achmatova, Anna: The Word That Causes Death’s Defeat. Poems of Memory. Translated, with an introductory biography, critical essays, and commentary, by Nancy K. Anderson, Yale University Press 2004, S. 224.
[314] https://www.stihi.ru/diary/qwesty/2009-01-26.
[315] Achmatova, Anna: The Word That Causes Death’s Defeat. S. 224.

ironische Weise gebrochen, das Ungesagte setzt sich in allem fest und ist so für die Nachwelt zu hören und auch zu sehen, wie im restlichen Teil der „Седьмая“ gezeigt wird:

Мое молчанье слышится повсюду,
Оно судебный наполняет зал,
И самый гул молвы перекричать
Оно могло бы, и подобно чуду
Оно на всё кладет свою печать.
Оно во всем участвует, о Боже![316]

My silence can be heard in every place,
It fills up this hall of judgment,
Confronted with its shout, the buzz of hostile talk
Would fade, and like a miracle
It leaves its stamp engraved on everything.[317]

Schon in den frühen Werken Achmatovas tauchen Anflüge von Ironie auf, wie man in dem Gedicht „Уединение“ („Vereinsamung“), entstanden im Jahr 1914, aus dem Band *Белая стая* lesen kann. Das lyrische Ich schildert das ambivalente Gefühl der Einsamkeit, das durch eine Erhabenheit und gleichzeitig von dem Bewusstsein des Eingeschlossenseins gekennzeichnet ist:

Так много камней брошено в меня,
Что ни один из них уже не страшен,
И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.
Строителей ее благодарю,
Пусть их забота и печаль минует.

[316] https://www.stihi.ru/diary/qwesty/2009-01-26.
[317] Achmatova, Anna: The Word That Causes Death’s Defeat. S. 224.

Отсюда раньше вижу я зарю,
Здесь солнца луч последний торжествует.[318]

So viele Steine warf man schon auf mich,
Daß keiner mehr imstande ist, mich zu schrecken.
Der Hinterhalt erhob zum Turme sich,
Der aufragt, wo sich hohe Türme recken.
Ich danke denen, die ihn mir gebaut,
Erspart sei'n ihnen Kümmernis und Qualen:
Hier wird das frühste Morgenrot erschaut,
Hier der Triumph der letzten Sonnenstrahlen.[319]

In der Zeile „Строителей ее благодарю" („Ich danke denen, die ihn mir gebaut") betont die Protagonistin auf ironische Weise ihr ambivalentes Verhältnis zu den Menschen, die ihr einerseits zu nahe sind und sie andererseits vereinsamen lassen. Das lyrische Ich, das durch ihre Erhabenheit bereits gelitten hatte, sodass „что ни один из них уже не страшен" („keiner mehr imstande ist, [es] zu schrecken"), macht einen Wandel im Laufe des Gedichtes durch, der in den abschließenden Zeilen gipfelt:

И часто в окна комнаты моей
Влетают ветры северных морей,
И голубь ест из рук моих пшеницу...
А не дописанную мной страницу -
Божественно спокойна и легка,
Допишет Музы смуглая рука.[320]

Und in mein Zimmer weht vom Fenster her
Ein Hauch des Nordens mit dem Wind vom Meer,
Und eine Taube frißt aus meinen Händen …

[318] Achmatova: Анна Ахматова. Стихотворения. S. 79.
[319] Achmatova: Im Spiegelland. S. 26.
[320] Ахматова, Анна: Стихотворения. S. 79.

Und was ich nicht vermochte zu vollenden,
Ergänzt nun göttlich und entspannt
Der Muse leichte sonnenbraune Hand.

Achmatova schreibt auch hier in einem ironischen Ton weiter. Die Vereinsamung und die Abgeschlossenheit des lyrischen Ichs führen nämlich nicht zu einer Beschränkung von Aktivität, sondern bieten eine Möglichkeit für das schreibende Subjekt, kreativ zu sein. Die Mauern hindern die Heldin nicht daran zu schreiben, denn die Muse, die in Freiheit lebt und nicht abhängig ist von materiellen Gegebenheiten, kommt mit ihrer „смуглая рука“, „sonnenbraunen Hand“ und vollendet das Werk, das die eingeschlossene Person nicht zu beenden imstande gewesen war.
Im zweiten Teil des „Эпилог“ (*Реквием*), in dem Achmatova von der Erbauung eines Denkmals zu ihren Ehren schreibt, ist die ironische Spannung eindeutiger zu vernehmen:

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условьем - не ставить его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,
Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.
Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть громыхание черных марусь,
Забыть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.[321]

[321] Achmatova: Requiem. S. 34–36.

Und wird von der Nachwelt in kommender Zeit
für mich eines Tages ein Denkmal geweiht,
so nehme die festliche Ehrung ich an,
doch knüpfe ich eine Bedingung daran:
Nicht nahe dem Meere, wo ich einst zu Haus –
die Bindung zum Meere, längst löschte sie aus –
nicht in fürstlichen Gärten weit grünender Flucht,
dort, wo ein untröstlicher Schatten mich sucht –
Nein, hier, wo ich dreihundert Stunden wohl stand,
hier, wo ich verschlossene Türen nur fand …
Sonst könnt' ich im Tode vergessen den Klang,
der stählernen Fronzüge Elendsgesang,
vergessen den Schlag der geschlossenen Tür,
das Heulen des Weibes, gequält wie ein Tier.[322]

Im „Эпилог" schreibt sie über den Fall, dass ihr zu Ehren in Russland in der Zukunft ein Denkmal gebaut werden würde. Die Protagonistin erklärt sich mit dem Bau einverstanden, im Verlauf des Gedichts liest man aber, dass sie es nicht in der Nähe des Meeres oder im Garten des Zarenpalastes aufgestellt sehen will. Sie entscheidet sich für den Platz vor dem Gefängnis, auf dem Achmatova und unzählige andere Frauen gestanden und gewartet haben, um Kontakt zu ihren Verwandten und Liebsten aufzunehmen. Die Dichterin verbrachte wie bereits erwähnt viele Stunden, um ihrem Sohn Lev eine Nachricht, Lebensmittel oder Kleidung zu hinterlegen – immer vergeblich, die Türen blieben verschlossen. „Die festliche Ehrung" wird im Laufe der Zeilen zu einem Monument des Leidens. Die Dichterin hält mit dem hypothetischen Denkmal vor Augen, wie sie und unzählige andere Frauen der Herrschaft der Bolschewistischen Partei ausgeliefert waren. Monumente von Nationalhelden wurden üblicherweise an dem Geburtsort oder an einem Ort gebaut, der mit positiven Errungenschaften jener Person in Verbindung gebracht wurde, jedoch entscheidet sich Anna Achmatova für den ironischen Bruch,

[322] Achmatova: Requiem. 1964. S. 35–37.

der mit der Ablehnung der ehemaligen positiven Erinnerungsorte umso stärker den Schrecken des politischen Systems betont.

Achmatovas Werk ist an vielen Stellen mit ironischen Untertönen, die mal lauter, mal weniger laut in den Vordergrund treten, gesäumt. Auf diese Weise konnte sie in ihren Gedichten Kritik am gegenwärtigen politischen System kundtun, ohne direkte Schuldzuweisungen oder direkte Gründe ihrer Frustration zu nennen. Die Bilder und die Situationen sowie die Räumlichkeiten, die sie entwirft, sprechen ihre eigene Sprache. So wird in jedem Gedicht Raum für Subjektivität geschaffen, der – nicht auf direktem Weg – auf die unterdrückende Ideologie verweist und sich nicht ihrer Sprache bedient. Stattdessen werden das System und ihre Symbole verwendet und durch die ironische Darstellung kritisiert.

4.10 Raum als fiktionale Existenz

Stevenson hält fest, dass wenn Weiblichkeit lediglich die Vorführung von Weiblichkeit ist, dies ein Problem für den Status der Wahrheit darstellt. Woolfs komisches Spektakel von viktorianischem Anstand hält jeglichem Anspruch auf das Hervorbringen der Wahrheit von Frauen und Literatur stand. Durch den Text zieht sich Woolfs grundsätzliches Misstrauen gegenüber jeglicher Behauptung, die ein selbstsicheres Wissen vorgibt, da diese patriarchalische Selbstsicherheit von weiblicher Unbeweglichkeit abhängig macht: „They say to themselves as they go into the room, I am the superior of half the people here, and it is thus that they speak with that self-confidence, that self-assurance.“[323]

Auch Anna Achmatova kehrte die gängigen Ideale des Geschlechterverständnisses in ihren Gedichten um, alleine durch die regelmäßige Verwendung einer weiblichen lyrischen Heldin. Die Dichterin zeigte auf diese Weise, dass es durchaus die Möglichkeit gab, von einem weiblichen Standpunkt aus zu schreiben.

Zudem nimmt sie sich nicht die männlichen Autoren inoffizieller Literatur zum Vorbild, die eine Idealisierung von Räumen anstrebten, sondern widmet sich eher den besonderen Situationen und den Erfahrungen derer, die zurückgeblieben sind,

[323] Woolf, 1992. S. 47.

die sich um das Heim kümmerten und ihre inhaftierten Familienmitglieder versorgten. Im starken Kontrast zur Dichtung vieler ihrer männlichen Kollegen (siehe Kapitel 4.6), wird der häusliche Bereich nicht verklärt bzw. idealisiert dargestellt, er wird vielmehr als Resonanzraum der Gequälten vorgestellt – als ein privater Raum, in dem Frauen unter dem Verlust ihrer Lieben gelitten haben und versuchten, mit der doppelten Belastung, die ihnen in der Stalinzeit zuteil wurde, zurechtzukommen. In Jelena Kuzminas Aufzeichnungen über Achmatova *Ein Leben im Unbehausten* beschreibt Kuzmina die frühe Dichtung in Bezug auf ihre Ästhetik:

> Alle fühlten es – Achmatova schreibt über Gewohntes in einer ungewohnten Sprache. Man suchte vergeblich bei ihr nach einem Werturteil – es gab weder ‚schön' noch ‚hässlich'. Sie fällt keine Urteile.[324]

Zudem gibt Kuzmina in ihrem Werk eine Aussage des Schriftstellers Michail Kuzmin wieder, der über die räumliche Ästhetik in Achmatovas Gedichten schreibt:

> Und es stellte sich heraus, dass diese […] Details, uns weit mehr quälen und erregen, als wir erwarteten, als ob … sie uns zu jenen Orten geleiteten, wo wir geliebt, geweint, gelacht, gelitten – wo wir gelebt haben'.[325]

Wie bereits in dem *„Эпилог"* des *Реквием* beschrieben wurde, hatte Achmatova zu der Stadt Carskoje Selo, in der sie sechzehn Jahre ihres Lebens verbrachte, ein ambivalentes Verhältnis, da die Zeit nach der Machtübernahme der Bolschewiken mit dem Leben der Dichterin in der einstigen Sommerresidenz des Zaren, die die Pracht und den Luxus des 18. Jahrhunderts verkörperten mit ihrer Architektur und den Gartenanlagen, für die Dichterin nicht mehr zu vereinbaren waren. Im ersten Teil des Gedichtes „Девяностые годы" („Die Neunzigerjahre"), entstanden in den Jahren 1914 bis 1917, liest man bereits von der Diskrepanz des einstigen Status der

[324] Kusmina, 1995. S. 59.
[325] Ebd.

Stadt und des spießigen Alltagslebens, die Achmatova aufregten, wie Jelena Kuzmina in ihren Aufzeichnungen festhält. Die Dichterin sah die Stadt „in ihrer Großartigkeit und ihrem kalten Glanz“[326]:

В тени елизаветинских боскетов
Гуляют пушкинских красавиц внучки,
Все в скромных канотье, в тугих корсетах,
И держат зонтик сморщенные ручки.
Мопс на цепочке, в сумочке драже,
И компаньонка с Жип или Бурже.[327]

Im Schatten der elisabethanischen Lustwäldchen
Ergehen sich die Enkelinnen von Puškins Schönen,
Im distinguierten Canotier, im enggeschnürten Korsett,
Das Sonnenschirmchen in den runzligen Händchen,
Den Mops am Kettchen, Dragees im Täschchen,
Die dame au compagnie mit Ghil oder Bourget.[328]

Auch jenes Gedicht ist nicht bar ironischer Spannung. Die Ode entpuppt sich als verkleidete Kritik an der Stadt, die von den Errungenschaften aus einer anderen Zeit zehrte: „В тени елизаветинских боскетов / Гуляют пушкинских красавиц внучки“ – „Im Schatten der elisabethanischen Lustwäldchen / Ergehen sich die Enkelinnen von Puškins Schönen“. Der Verweis auf Puškin steht nicht für ein Qualitätsmerkmal, sondern für das Verweilen in einer vergangenen Zeit, in der die Frauen in „enggeschnürten Korsetts“ buchstäblich festsaßen, unbeweglich waren. Die Körper der Frauen werden vor den Naturgewalten geschützt, sie werden abgeschottet von der Sonne durch Hüte und Sonnenschirmchen, jedoch zeichnet sich das Alter schon „in den runzligen Händen“ (der einzige Körperteil, der sichtbar war) in der Zeile „И держат зонтик сморщенные ручки“ ab. Die Lektüre stammt von französischen Poeten aus dem letzten Jahrhundert wie auch die Gewohnheiten und

[326] Kusmina, 1993. S. 21.
[327] http://www.ahmatova.ru/book/763/
[328] Kusmina, 1993. S. 21.

Traditionen. Die „dame au compagnie“, die Gesellschaftsdame, die physisch wie auch geistig in der Vergangenheit verhaftet ist, wird von Achmatova mit einer ironischen Spannung beschrieben. Die Unbeweglichkeit der gut situierten Frauen und der geistige Stillstand werden so kritisiert. Achmatova drückt in dem Gedicht „В парке“ ein Misstrauen gegenüber den überlieferten literarischen Traditionen wie auch den gesellschaftlichen Entwicklungen aus. Die Jahrhundertwende naht und die Frauen in Carskoje Selo halten noch immer an veralteten Vorstellungen von passiven Frauen fest. Die Dichterin schafft es durch den ironischen Seitenhieb darauf aufmerksam zu machen.

5. Schlussbetrachtung

> „Вообще весь Ленинград – со всеми своими площадями, каналами-реками – так тесно сжился в моей памяти со стихами Ахматовой, что для меня, как и для многих читателей, Ленинград неотделим от нее.“[329]

Jene Worte des Dichters, Literaturkritikers und Zeitgenossens Anna Achmatovas, Kornej Čukovskij, fassen auf wunderbare Weise zusammen, wie stark Räume und Orte die Dichtung Achmatovas beeinflusst haben und wie sehr die Dichterin sich in jene Räume und Orte durch ihre Arbeit eingeschrieben hat.

Im theoretischen Teil meiner Arbeit habe ich mich mit Berufung auf Untersuchungen von Tracy Seeley und Christina Stevenson, die sich beide mit Raum und Subjektivität in Virginia Woolfs Werken beschäftigten, mit den verschiedenen räumlichen Praktiken in *A Room of One's Own* auseinandergesetzt. Woolf verwendet in ihrem Essay unterschiedliche Stilmittel, um sich dem Kernproblem des Textes – Frauen und Literatur – anzunähern, um schlussendlich ein Stück Wahrheit hervorzubringen. Die Frage nach dem Problem Frauen und Literatur wirft bald weitere Fragen auf und schließlich bleibt Woolf an einem Punkt stehen, von dem aus sie sich in Richtung der Beantwortung der Kernfrage bewegt – „a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction“[330]. Woolf verwendet räumliche Praktiken, Tropen der körperlichen Bewegung und des Ausweichens sowie Bewegungen in der Natur (z.B. Flusslauf), um so Parallelen zu den Bewegungen der Gedankengänge der Protagonistin herzustellen. Jene kann sich anfänglich aufgrund verschiedener Unterbrechungen nicht ihren Ideen widmen und Woolfs Verwendung jener Tropen unterstreicht auf diese Weise das historische Problem von schreibenden Frauen, die sich ihrer kreativen Arbeit nicht widmen konnten, da sie ständig Unterbrechungen ausgesetzt waren (z.B. durch das Arbeiten

[329] Kornej Čukovskij zitiert nach http://www.chukfamily.ru/Kornei/Prosa/kostry.htm.
[330] Woolf, 2000. S. 6.

im lauten Gemeinschaftsraum) und weil sie von bestimmten Räumen, in *A Room of One's Own* sind es unter anderem der Universitätsrasen, die Kapelle, die Bibliothek wie auch das Studierzimmer, ausgeschlossen wurden. Woolf sieht darin das Problem, dass sich weibliche Subjektivität erst gar nicht entfalten konnte und dass Frauen aufgrund dessen keinen eigenen Standpunkt entwickeln konnten, da sie nicht unabhängig handeln konnten und ihnen deshalb das Wichtigste für eine schriftstellerische Karriere verwehrt geblieben ist – intellektuelle Freiheit. Da Raum kein leerer Behälter, sondern immer mit Ideologie aufgeladen ist, kann durch ihn auch politische Macht ausgeübt werden. Bei Woolf ist es in diesem Fall das patriarchalische System, welches Frauenkörper einschließt und aus gewissen Bereichen ausschließt, um die eigene Macht zu sichern. Spannend ist hier wiederum, dass Woolf in ihrem Essay immer auch Tropen der körperlichen Überschreitungen einsetzt, die den Effekt haben, das vorhandene System durcheinanderzubringen. Zudem entscheidet sich die Protagonistin mehr als einmal dazu, gewisse Räume erst gar nicht zu betreten, wird auf diese Weise immer unabhängiger und entwickelt sich im Laufe des Textes zu einem facettenreichen Subjekt, das eigenständige Entscheidungen zu treffen vermag.

Dies bringt mich zu einem weiteren wichtigen Aspekt im Zusammenhang mit dem Raum und dem Subjekt: Der Körper, der in vielen feministischen Theorien als Sitz der Subjektivität bezeichnet wird. Die Folgen, die ein den weiblichen Körper unterdrückendes System haben kann, sieht man besonders deutlich an dem Beispiel von Shakespeares Schwester Judith, die sich letztlich zum Selbstmord entscheidet, ihren Körper sozusagen ablegt. Körper können aber auch dazu dienen, sich in Räumen einzuschreiben, so wie es Certeau mit seiner panoptischen Sicht auf die Stadt und den „walking rhetorics" vorschlägt. In London wird so eine Geschichte durch die wandernden Körper geschrieben, in dem jeder einzelne seine eigene Zeile verfasst.

Christina Stevenson schlägt vor, dass durch die Assoziation von Frauen, Raum und Räumlichkeit eine Chance für weibliche Autorschaft bestünde. Durch ein Umdenken der Ästhetik des Innenraums hat Woolf Vorstellungen von dem Heim hinterfragt.

Dies schafft sie, indem sie die weibliche Form nicht als eine Raum besetzende anerkennt, sondern sie dem Raum gleichstellt, die Autorin schreibt als Raum, eignet sich den Raum also an und auf diese Weise in ihrer Kreativität über sich hinauswachsen kann. Auf symbolischer Ebene haben es Frauen also gar nicht notwendig, Räume zu per se zu besetzen, um Subjektivität zu produzieren, da sie bereits von Weiblichkeit durchdrungen sind. Woolf hält in diesem Zusammenhang fest, dass ein Kopieren männlicher Autorschaft, die von Besetzung ausgeht, nicht erstrebenswert wäre, da der Raum nicht einfach einen physischen Ort darstellt, sondern eine Form ist, um sich selbst in der Welt zu begreifen.

Schließlich stelle ich noch ein besonders wichtiges Stilmittel vor, das in Woolfs wie auch in Achmatovas Werk einen großen Platz einnimmt und das, wie Stevenson es beschreibt, einen alternativen Raum für weibliche Subjektivität schafft – die Ironie. Ähnlich wie die Tropen der körperlichen Umgehungen und Ausweichungen verfährt die Ironie, wenn sie auf uneigentliche Weise auf Zustände aufmerksam macht und Kritik übt. An einigen Stellen werden in *A Room of One's Own* unter anderem viktorianische Konventionen infrage gestellt. Überhaupt nimmt die viktorianische Ästhetik, die in der Kindheit und Jugend Virginia Woolfs noch stark nachwirkt, einen entscheidenden Einfluss auf das Werk der Schriftstellerin. Dunkle und einengende Räume mit schweren Vorhängen und Studierzimmern, die nur für die männlichen Familienmitglieder gedacht waren, schärfen schon sehr früh Woolfs Blick für das Thema Frauen und Raum.

Im praktischen Teil meiner Arbeit habe ich meine Erkenntnisse zu der Frage nach Subjekt und Raum auf ausgewählte Gedichte von Anna Achmatova angewendet. Wie auch bei Virginia Woolf setzte bei Achmatova schon sehr früh ein Bewusstsein für die „Einengung" des auslaufenden Jahrhunderts auf das kreative Leben ein. Ähnlich wie Woolf, die sich bald einen Namen als Schriftstellerin in der Bloomsbury Group in London machte, zog es Achmatova nach Petersburg, wo sie sich zunächst den Akmeisten anschloss und spätestens ab 1912 erste Erfolge mit ihrem Gedichtband *Abend* verzeichnete. Petersburg, der Ort, von dem man in ihrer früheren Liebeslyrik viel gelesen hat, sollte auch ihr Ort der Inspiration bleiben,

selbst als die Stadt von Hungersnöten, Säuberungswellen, Zerstörung und Krieg gezeichnet war.

In Achmatovas Dichtung finden sich verschiedene räumliche Praktiken wieder, Tropen der Bewegung, wie der Flusslauf der Neva oder die Bewegung des Meeres, die die innere Unruhe oder auch eine innere Ruhe des lyrischen Ichs widerspiegeln können. Zudem schreibt die Dichterin in vielen ihrer Gedichte von den Einflüssen des bolschewistischen Systems auf die Lebensräume der Mitmenschen, auf den Körper der Dichterin und die Frauen, die sich um Haushalt und Familie kümmern mussten. Den russischen Frauen kam ab jetzt auch eine besonders schwierige Rolle zu, denn sie mussten nun nicht „nur" Hausfrau und Mutter sein, sondern wurden nun im Staatsdienst gebraucht. Das Schicksal jener Frauen beschreibt Achmatova vor allem in ihrem Werk *Реквием*, in dem sie unter anderem über den Verfall der Frauenkörper schreibt, der als Folge von räumlichen Praktiken der herrschenden Ideologie anzusehen ist. Die Doppelbelastung des Lebens im Privatheim und auf den Plätzen vor den Gefängnismauern, der Trennung also von den Geliebten, die sich darin befinden, beschreibt Achmatova auf eindrucksvolle Weise und verleiht so ihren Mitmenschen eine Stimme und stellt auch eine Verbindung zwischen jenen Plätzen und den schrecklichen Erlebnissen, dem stundenlangen Warten auf Nachricht von gefangenen Ehemännern und Verwandten, her, die von zukünftigen Generationen nicht vergessen werden sollten. Zudem schlägt sie im „Эпилог" des *Реквием* vor, sollte Russland sich dazu entscheiden, jemals ein Denkmal in ihrem Namen aufzustellen, jenes Monument auf den Platz vor dem Gefängnis zu erbauen, wo sie unzählige Stunden vor verschlossenen Türen wartete. Achmatova gibt so ein erstaunliches Beispiel für die Manifestierung eines Subjekts an einen Ort, den Ort des Schreckens. Dies bringt mich auch schon zu meinem letzten Punkt. Die Ironie, die sich in diesem Beispiel finden lässt, greift besonders tief, da Denkmäler eigentlich an Orten stehen sollten, die mit positiven Erlebnissen oder Errungenschaften assoziiert werden. Die Dichterin wendet sich stattdessen von den Orten ihrer Vergangenheit, die sie einst mit Frieden und Leichtigkeit verbunden

hatte, ab und schreibt sich so in einen Ort ein, der ohne ihr Werk vielleicht in Vergessenheit geraten würde.

6. Die Gedichte

Nr. 1

Стихи о Петербурге

1

Вновь Исакий в облаченьи
Из литого серебра.
Стынет в грозном нетерпеньи
Конь Великого Петра.

Ветер душный и суровый
С черных труб сметает гарь…
Ах! своей столицей новой
Недоволен государь.

2

Сердце бьется ровно, мерно.
Что мне долгие года!
Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда.

Сквозь опущенные веки
Вижу, вижу, ты со мной,
И в руке твоей навеки
Нераскрытый веер мой.

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес, –

Мне не надо ожиданий
У постылого окна
И томительных свиданий.
Вся любовь утолена.

Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, –
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.

1913

Verse über Petersburg

1

Wieder steckt der Isaaksdom
Im Messgewand fließenden Silbers.
Mit ungeduldigem Drohn
Des großen Peters Ross schnaubt kühl.

Und ein Wind, der schwül und grausam,
Fegt den Rauch von schwarzen Röhren …
Ach! mit seiner neuen Hauptstadt
Ist der Herrscher unzufrieden.

2

Ruhig schlägt mein Herz, gelassen.
Wer braucht ein langes Leben jetzt!
Unter dem Bogen an der Galernaja
Weilen unsre Schatten stets.

Durch die Lider, die geschlossen,
Seh ich, seh ich, dich und mich,
Und in deiner Hand auf immer
Mein Fächer ungeöffnet liegt.

Weil wir in glückselger Stunde
Zauberisch zusammenstanden,
Als über dem Sommergarten
Der Mond so rosig aufgegangen, –

Muss ich nun nicht länger warten
An dem Fenster, das verhasst,
Brauch kein Stelldichein voll Qualen.
Hab mein Lieben ganz verprasst.

Du bist frei, ich bin noch freier,
Besser in der Zukunft wird's, –
Über dunklen Newa-Wassern
Unter jenem kalten Lachen,
Das Zar Peter auf uns gießt.

Herbst 1913

Nr. 2

Эпилог (*Реквием)*

1
Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы

Страдание выводит на щеках,
Как локоны из пепельных и черных
Серебряными делаются вдруг,
Улыбка вянет на губах покорных,
И в сухоньком смешке дрожит испуг.
И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною,
И в лютый холод, и в июльский зной
Под красною ослепшею стеною.

2
Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:

И ту, что едва до окна довели,
И ту, что родимой не топчет земли,

И ту, что красивой тряхнув головой,
Сказала: "Сюда прихожу, как домой".

Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.

О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,

И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомильонный народ,

Пусть так же они поминают меня
В канун моего поминального дня.

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,

Согласье на это даю торжество,
Но только с условьем - не ставить его

Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,

Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,

А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.

Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть громыхание черных марусь,

Забыть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.

И пусть с неподвижных и бронзовых век
Как слезы, струится подтаявший снег,

И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

1940

Epilog (*Requiem*)

1.
Ich sah manch ein Gesicht vor Leid verfallen
ich sah die Angst, die unter Lidern blickt,
ich sah auf Wangen, blaß und eingefallen,
des Leidens scharfe Keilschrift eingedrückt.
Ich sah, wie Locken blond und dunkelfarben
in einer Nacht der Silberschimmer deckt,
ich sah, wie Lächeln auf den Lippen starben,
aus einem dürren Lachen grinst der Schreck.
Ich spreche ein Gebet nicht nur für mich,
für die, die mit mir standen, bete ich
neben der Mauer, deren Rot verblich.
Sie fürchteten den Frost, die Hitze nicht.

2.
Lebendig ist nun die Erinnerung da,
ich seh Euch, ich hör Euch, ich spür Euch so nah.

Dich, dir nur mit Mühe das Fenster erreicht,
Dich, deren Herzschlag für immer jetzt schweigt.

Die Eine, die Hübsche, sie rief plötzlich aus:
„Ich komme hierher so, als käm ich nach Haus!“.

Ich hätte so gerne die Namen genannt –
die Liste, man nehm sie mir ab – sie verschwand.

Doch aus allen Worten, armselig und schlicht,
wob ich eine Decke, umfassend und dicht.

Ich fühle mich ihnen zu jeglicher Zeit,
mein Herz ist bei ihnen in künftigem Leid.

Für eines Millionenvolks Schandsklaverei
entringt meinen Lippen sich qualvoll ein Schrei.

Ich hoffe, daß auch Euer Herz mein gedenkt
am Tag, da man mich in die Erde versenkt.

Und wird von der Nachwelt in kommender Zeit
für mich eines Tages ein Denkmal geweiht,

so nehme die festliche Ehrung ich an,
doch knüpfe ich eine Bedingung daran:

Nicht nahe dem Meere, wo einst ich zu Haus –
die Bindung zum Meere, längst löschte sie aus –

nicht in fürstlicher Gärten weit grünender Flucht,
dort, wo ein untröstlicher Schatten mich sucht –

Nein, hier, wo ich dreihundert Stunden wohl stand,
hier, wo ich verschlossene Türen nur fand …

Sonst könnt' ich im Tode vergessen den Klang,
der stählernen Fronzüge Elendsgesang,

vergessen den Schlag der geschlossenen Tür,
das Heulen des Weibes, gequält wie ein Tier.

Dann schmilzt wohl von steineren Liedern der Schnee,
er rinnt wie die Träne, lebendig in Weh.

Man hört vom Gefängnis des Taubenrufs Klang
und still ziehen Schiffe die Newa entlang.

1940

Nr. 3

Третий Зачатьевский

Переулочек, переул…
Горло петелькой затянул.

Тянет свежесть с Москва-реки,
В окнах теплятся огоньки.

Покосился гнилой фонарь –
С колокольни идет звонарь…

Как по левой руке – пустырь,
А по правой руке – монастырь,

А напротив – высокий клен
Красным заревом обагрен,

А напротив – высокий клен
Ночью слушает долгий стон.

Мне бы тот найти образок,
Оттого что мой близок срок,

Мне бы снова мой черный платок,
Мне бы невской воды глоток.

1940

Dritte Satschatjevskij

Die Gass, die Gass …, wie sie mich bedrängt,
Sich an den Hals mir als Schlinge hängt.

Vom Moskau-Fluß kommt ein kühler Wind.
Wie schwach die Lichter im Fenster sind.

Die Laterne steht windschief da und matt,
Vom Glockenturm steigt der Glöckner herab …

Eine leere Fläche linker Hand,
Und rechts steht eine Klosterwand,

Gegenüber ein hoher Ahornbaum,
Hört nachts ein Stöhnen und langes Geraun.

1940

Nr. 4

Тебе покорной? Ты сошел с ума!
Покорна я одной Господней воле.
Я не хочу ни трепета, ни боли,
Мне муж - палач, а дом его – тюрьма.

Но видишь ли! Ведь я пришла сама;
Декабрь рождался, ветры выли в поле,
И было так светло в твоей неволе,
А за окошком сторожила тьма.

Так птица о прозрачное стекло
Всем телом бьется в зимнее ненастье,
И кровь пятнает белое крыло.

Теперь во мне спокойствие и счастье.
Прощай, мой тихий, ты мне вечно мил
За то, что в дом свой странницу пустил.

Сонет 1921

Dir gehorsam sein? Du bist wahnsinnig!
Gehorsam bin ich nur dem Willen des Herrn.

Ich will kein Zittern, keinen Schmerz
für mich ist ein Mann ein Henker, und sein Haus ein Gefängnis.

Doch siehst du. Ich kam ja von selbst;
der Dezember wurde geboren, die Winde heulten auf dem Feld,
und es war so hell in deiner Unfreiheit,
aber hinter dem Fenster lauerte die Finsternis.

So schlägt ein Vogel mit dem ganzen Körper
gegen die durchsichtige Fensterscheibe im winterlichen Unwetter,
und Blut befleckt den weißen Flügel.

Nun sind Ruhe und Glück bei mir.
Leb wohl, mein Stiller, du bist mir ewig lieb
dafür, dass du die Wandernde in dein Haus einließest.

Sonett 1921

Nr. 5

Северные элегии (шестая) – извлечение

В том доме было очень страшно жить,
И ни камина свет патриархальный,
Ни колыбелька моего ребенка,
Ни то, что оба молоды мы были
И замыслов исполнены,
Не уменьшало это чувство страха.
И я над ним смеяться научилась
И оставляла капельку вина
И крошки хлеба для того, кто ночью
Собакою царапался у двери
Иль в низкое заглядывал окошко,
В то время, как мы, замолчав, старались
Не видеть, что творится в зазеркалье,
Под чьими тяжеленными шагами
Стонали темной лестницы ступени,
Как о пощаде жалостно моля.
И говорил ты, странно улыбаясь:
„Кого они по лестнице несут?“

Теперь ты там, где знают все, скажи:
Что в этом доме жило кроме нас?

1921

Aus den *Nördlichen Elegien*:

Die sechste

In jenem Haus zu leben, war sehr schrecklich.
Patriarchalisch brannte zwar das Feuer
Und im Kamin; mein Kind lag in der Wiege,
Wir waren beide jung und voller Pläne …
Und dennoch schwand nicht dies Gefühl der Furcht.
Ich lernte über diese Furcht zu lachen:
Vom Weine ließ ich einen Tropfen übrig
Und einen Krümel Brot für den, der nächstens
An unserer Türe kratzte wie ein Hund,
Der zu uns in das niedre Fenster schaute.
Verstummend mühten wir uns nur um eins
Nicht sehen, was sich hinterm Spiegel tut;
Nicht fragen, unter wessen schweren Schritten
Die Stufen unsrer dunklen Treppe stöhnten,
Als flehten sie um Schonung jammervoll.
Du fragtest (und seltsam war dein Lächeln):
Wen tragen *sie* die Treppe da hinunter?

Jetzt bist du, wo man alles weiß, so sprich:
Was lebte außer uns in diesem Haus?

1921

Nr. 6

Когда в тоске самоубийства

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица,
Забыв величие своё,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берёт ее,-

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: "Иди сюда,
Оставь свой край, глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид".

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,

Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

1917

Als unser Volk in Selbstmordtrauer

Als unser Volk in Selbstmordtrauer
Der deutschen Gäste harrte schon,
Und als aus Rußlands Kirchenmauern
Byzantiums Geist war leis enflohn,

Als an dem Newafluß, erbleichend,
Die stolze Stadt vergaß die Scham
Und, einer trunknen Dirne gleichend,
Längst nicht mehr wußte, wer sie nahm –

Da rief mich eine Stimme zu sich,
Sie sprach: „Du sollst getröstet sein.
Verlaß dies Rußland taub und sündig,
Sag diesem Land für immer nein.

Ich wasch' das Blut von deinen Händen
Ich nehme dir die schwarze Scham,
Ich werd' mit neuen Namen blenden
Das Niederlagen und den Gram."

Doch unbehelligt und gelassen
Verschließe ich vor ihr mein Ohr,
Um mich nicht länger schmähn zu lassen
Im Schmerz von diesem falschen Chor.

1917

Nr. 7

Под крышей промерзшей пустого жилья

Под крышей промерзшей пустого жилья
Я мертвенных дней не считаю,
Читаю посланья Апостолов я,
Слова Псалмопевца читаю.
Но звезды синеют, но иней пушист,
И каждая встреча чудесней, -

А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней.

1915

Im leeren Haus, unter frostigen Dach

Im leeren Haus, unter frostigen Dach,
Zähl' ich nicht die erstorbenen Tage,
Ich les' der Apostel Episteln nach,
Des Psalmisten Lobpreis und Klage.
Aber blau sind die Sterne, der Reif ist so zart,
Jedes Treffen wirkt Wunder mir wieder –
Und ein rotes Ahornblatt ist verwahrt
In der Bibel beim „Lied der Lieder".

1915

Nr. 8

Страх, во тьме перебирая вещи,

Страх, во тьме перебирая вещи,
Лунный луч наводит на топор.
За стеною слышен стук зловещий —
Что там, крысы, призрак или вор?

В душной кухне плещется водою,
Половицам шатким счет ведет,
С глянцевитой черной бородою
За окном чердачным промелькнет —

И притихнет. Как он зол и ловок.
Спички спрятал и свечу задул.
Лучше бы поблескиванье дул
В грудь мою направленных винтовок,

Лучше бы на площади зеленой
На помост некрашеный прилечь
И под клики радости и стоны
Красной кровью до конца истечь.

Прижимаю к сердцу крестик гладкий:
Боже, мир душе моей верни!
Запах тленья обморочно сладкий
Веет от прохладной простыни.

27–28 августа 1921
Царское Село

Dunkelheit, die Angst wühlt in den Sachen

Dunkelheit, die Angst wühlt in den Sachen,
Lenkt auf eine Axt des Mondes Licht-
Hör nur, wie sie sich zu schaffen machen –
Ratten? Geister? Ist's ein Diebesgesicht?

Dielenbretter zählt Es, und sie schwanken;
Spritzt die Küche ganz mit Wasser voll;
Mit dem Bart, dem kohlenschwarzen, blanken
Taucht Es hinterm Fenster auf als Troll –

Und verstummt. Wie böse und verschlagen!
Alle Kerzen hat Es rasch versteckt …
Besser, mit Gewehren mich erschreckt,
Ihre Läufe Glanz hätt' ich ertragen.

Besser, wenn man rasch zum Platz mich führte
Und mich legte auf das Holzgerüst,
Wo ich unter Freudenschreien spürte,
Wie das Blut aus meinem Körper fließt.

An mein Herz drück' ich das Kreuz voll Bangen:
Gott, gib meiner Seele Frieden bald!
Wie die Moderdüfte mich umfangen,
Aus den Laken weht es süß und kalt.

27.–28. August 1921
Carskoje Selo

7. Bibliographie

7.1 Primärliteratur

Achmatova Anna: Requiem. Übertragung aus dem Russischen von Mary von Holbeck. Possev Verlag, Frankfurt am Main 1964

Achmatova, Anna: Gedichte. Hans Baumann (Hrsg.) Langewiesche-Brandt Verlag. Ebenhause bei München 1967

Achmatova, Anna: Im Spiegelland. Etkin, Efim (Hrsg.). R. Piper & Co. Verlag, München/Zürich 1982

Achmatova, Anna: Die roten Türme des heimatlichen Sodom. Gedichte, ausgewählt und übertragen von Irmgard Wille, Oberbaum Verlag, Berlin 1988

Achmatova, Anna: Sobrannie sochinenii, v shesti tomakh. A. M. Smirnova (Hrsg.). Moskau 1998–2001

Achmatova, Anna: Poem ohne Held. Aus dem Russischen übertragen von Alexander Nitzberg. Grupello Verlag, Düsseldorf 2001

Achmatova, Anna: The Word That Causes Death's Defeat. Poems of Memory. Translated, with an introductory biography, critical essays, and commentary, by Nancy K. Anderson, Yale University Press 2004

Ахматова, Анна: Стихотворения. М.: АСТ: Издательство Астрель, 2010

Borowsky, Kay/Müller, Ludolf: Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Philipp Reclam Jun. Stuttgart 1983

Kusmina, Jelena: Anna Achmatova. Ein Leben im Unbehausten. Rowohlt Verlag GmbH, Berlin 1993

Kusmina, Jelena: Anna Achmatova. Ein Leben im Unbehausten. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Berlin 1995

Woolf, Virginia: Diary. Bell,Anne Olivier/McNeillie,Andrew (Hrsg.) Vol 2. Hogarth Press , London 1977-84

Woolf, Virginia: The Diary of Virginia Woolf. Vol. 3. 1925-1930, Mariner Books 1981

Woolf, Virginia: Moments of Being. New York: Harcourt Brace Edition Jovanovich 1985

Woolf, Virginia: Collected Essays. Vol. 2. London: Hogarth Press 1967

Woolf, Virginia: The Voyage Out. Oxford University Press, Oxford/New York 1992

Woolf, Virginia: A Room of One's Own. Penguin Books Ltd, Registered Offices: 80 Strand, London WC2R 0RL, England 2000

Woolf, Virginia: A Room of One's Own. Penguin Books. London 2004

7.2 Sekundärliteratur

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2006

Beck, Anna: Raum und Subjektivität in Londonromanen der Gegenwart. Justus-Liebig-Universität Gießen 2013

Becker,Sabina/Hummel,Christine/Sander,Gabriele (Hrsg.): Grundkurs Literaturwissenschaft. Philipp Reclam jun. GmbH & Co, Stuttgart 2006

Buckley, Mary: Women and Ideology in the Soviet Union. Harvester Wheatsheaf, New York 1989

Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Suhrkamp, Frankfurt/Main 2001

Clark, Katerina: The Soviet Novel: History as Ritual. 2d ed. University of Chicago Press, Chicago 1985

Certeau, de Michel: The Practice of Everyday Life. Trans. Steven Rendall. University of California Press, Berkeley 1992

Colomina, Beatriz (Hrsg.): Sexuality and Space. Princeton Papers on Architecture. Princeton Architectural Press 1996, S. 53–72, 327–337.

Dalos, György: Der Gast aus der Zukunft. Eine Liebesgeschichte. Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1996

Engel, Barbara Alpern: Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth Century Russia. Cambridge University Press, Cambridge 1983

Feinstein, Elaine: Anna of all the Russians. The Life of Anna Akhmatova. Weidenfeld & Nicolson, London 2005

Flint, Kate: Virginia Woolf and the Victorian Aesthetics. In: The Edinburgh Companion To Virginia Woolf and The Arts. Humm, Maggie (Hrsg.). Edinburgh University Press, Edinburgh 2010

Froula, Christine: Virginia Woolf And The Bloomsbury Avante-Garde. War – Civilization – Modernity. Columbia University Press, New York 2005

Gasiorowska, Xenia: Women in Soviet Fiction, 1917-1964. University of Wisconsin Press, Madison 1968

Geyer,Paul/Schmitz-Emans,Monika: Proteus im Spiegel: Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert. Königshause & Neumann, Würzburg 2003

Gneuss/Helmut (Hrsg.): Virginia Woolfs „An Unwritten Novel“: Realistische Erzählkonventionen und innovative Ästhetik. In: Anglia. Niemeyer. Tübingen 1987

Goodwin, Craufurd D.: The Bloomsbury Group as Creative Community. In: History of Political Economy. Volume 43, Number 1: 59-82. Duke University Press 2011

Hässner, Wolfgang: Anna Achmatova. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1998

Holmgren, Beth: Women's Works in Stalin's Time. On Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam. Indiana University Press, Bloomington 1993

Johnstone, J. K.: The Bloomsbury Group. A Study of E. M. Forster, Lytton, Strachey, Virginia Woolf and their Circle. Secker & Warburg. London 1954

Lefebvre, Henri: The Production of Space. Blackwell, Oxford 1991

Leiter, Sharon: Akhmatova's Petersburg. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1983

Low, Lisa: Refusing to Hit Back: Virginia Woolf and the Impressionality Quesition. In: Virginia Woolf and the Essay. Rosenberg, Beth Carol/Dubino,Jeanne (Hrsg.). St. Martin's, New York 1997. 257–73.

Hallet,Wolfgang/Neumann,Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Transcript, Bielefeld 2009

Moi, Toril: Sexual/Textual Politics: Feministe Literary Theory. Methuen, London 1985

Mulvey, Laura: Pandora. Topographies ot the Mask and Curiosity. In: Sexuality & Space. Princeton Papers on Architecture. Colomina/Beatriz (Hrsg.). Princeton Architectural Press, Princeton 1996, S. 53–72.

Nicolson N./Trautmann Banks, J.: The Letters of Virginia Woolf. 6 vols. Snowbooks, London 2004

Reed, Christopher: Bloomsbury Rooms. Modernism, Subculture, and the Domesticity. Yale UP, New Haven 2004

Rosner, Victoria: Modernism and the Architecture of Private Life: Gender and Culture. Columbia UP, New York 2005

Shiach, Morag: Introduction in: A Room of One's Own. Three Guineas. Oxford University Press, Oxford/New York 1992

Showalter, Elaine: A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing. Princeton UP 2005

Snaith,Anna/Whitworth H.,Michael (Hrsg.): Locating Woolf. The Politics of Space and Place. Palgrave MacMillan, Houndsmills, Basingstoke, Hampshire, New York 2007

Solomon, Julie Robin: Staking Ground: The Politics of Space in Virginia Woolf's „A Room of One's Own and Three Guineas“. In: Women’s Studies 16.3–4, 1989

Stevenson, Christina: Here Was One Room, There Another: The Room, Authorship, and Feminine Desire in *A Room of One’s Own and Mrs. Dalloway*. Vol. 49, No.1, Pacific Coast Philology 2014

Villa, Paula Irene: Judith Butler. Campus, Frankfurt/Main 2003

White, Hayden: Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. John Hopkins University Press, Baltimore 1978

Zwerdling, Alex: Virginia Woolf and the Real World. U of California P, Berkeley 1986

7.3 Internetquellen

http://home.arcor.de/berick/illeguan/achmat1.htm, eingesehen am 12.08.2016

http://www.planetlyrik.de/anna-achmatowa-50-gedichte/2011/09/, eingesehen am 11.05.2016

https://www.stihi.ru/diary/qwesty/2009-01-26, eingesehen am 10.09.2016

http://www.ahmatova.ru/book/763/, eingesehen am 10.09.2016

http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_1/01versus/01versus/1_140.htm, eingesehen am 10.09.2016

http://www.chukfamily.ru/Kornei/Prosa/kostry.htm, eingesehen am 10.09.2016

http://www.akhmatova.org/verses/verses/211.htm, eingesehen am 11.09.2016
http://akhmatova.org/verses/verses/514.htm, eingesehen am 11.09.2016
http://slova.org.ru/ahmatova/rekviem/, eingesehen am 11.09.2016

Abstract

Die vorliegende Arbeit präsentiert die Ergebnisse der Untersuchung von Raumkonzepten in Virginia Woolfs *A Room of One's Own*, die zur Subjektkonstitution beigetragen haben. Das Subjekt in Virginia Woolfs *A Room of One's Own* ist ein facettenreiches, welches sich durch verschiedene räumlichen Praktiken immer wieder neu konstituiert und sich durch Handlungsfähigkeit und das Verlangen nach Autonomie und Sichtbarmachung auszeichnet. Woolf verwendet verschiedene räumliche Praktiken in ihrem Werk, die das gegenseitige Beeinflussen von Raum und Subjektivität unterstreichen. Solche Praktiken sind unter anderem Wanderungen, das Ausweichen von Hindernissen sowie Bewegungen, die man in der Natur (Fluss) und in der Stadt (Menschen als „walking rhetorics", nach Certeau) wiederfindet. Auf diese Weise werden die gedanklichen Experimente, die die Protagonistin Mary durchführt, unterstrichen. Ihre Gedankengänge werden immer wieder unterbrochen, später fortgesetzt und schlagen auf diese Weise neue Richtungen ein, was durch die räumlichen Gegebenheiten bedingt wird. Zudem tun sich alternative Räume in *A Room of One's Own* auf, die es dem Subjekt ermöglichen, sich zu entfalten und eigene Sichtweisen entwickeln. Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang der Ironie zu.

Die systematisch herausgearbeiteten Raumkonzepte, die weibliche Subjektivität möglich machen und fördern, wende ich anschließend auf ausgewählte Werke der russischen Dichterin Anna Achmatova an. Achmatova lebte und wirkte in einer Zeit, in der der politische Raum sich bis auf die eigenen vier Wände ausgebreitet hat. Ihre Dichtung wurde beeinflusst von der räumlichen Enge und den Einschränkungen. Achmatova schaffte jedoch in ihren Arbeiten – unter enormem politischen Druck und ärmlichen Verhältnissen – immer wieder ein literarisches Subjekt, welches sich den Umständen durchaus bewusst war, von politischer Seite nicht stumm gemacht werden konnte und auf diese Weise räumliche Grenzen zu sprengen vermochte. In ihren Gedichten erinnert sie an Orte, die man unter anderem mit der leidvollen Zeit unter der stalinistischen Herrschaft assoziiert und verlieh ihren Mitmenschen, vor

allem den Frauen, die auf Nachricht ihrer Liebsten vor den Gefängnissen warteten, eine Stimme.