



# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

„Die Konstruktion von Weiblichkeit in der Lyrik Gertrud  
Kolmars und Marina Cvetaevas“

verfasst von / submitted by

Jana Czvitkovits, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 852

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium  
Russisch UG2002

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung .....	3
1.1	Methode .....	3
1.2	Ziel und wissenschaftliche Relevanz.....	4
1.3	Aufbau der Arbeit .....	4
1.4	Danksagung .....	5
2	Forschungsstand .....	6
3	Gendertheoretische Grundlagen.....	11
3.1	Marxistische Ansätze .....	11
3.2	Politisierung des Privaten.....	12
3.3	Zu den Begriffen <i>sex</i> , <i>gender</i> und <i>sexuality</i> .....	13
3.4	Poststrukturalistische Ansätze.....	16
3.5	Französischer Feminismus.....	16
3.5.1	Simone de Beauvoir: <i>Le Deuxième Sexe</i> .....	16
3.5.2	Hélène Cixous: <i>Das Lachen der Medusa</i> .....	21
3.5.3	Luce Irigaray .....	25
3.6	Amerikanischer Feminismus und Dekonstruktion.....	31
3.6.1	Michel Foucault: <i>The History of Sexuality</i> .....	32
3.6.2	Judith Butler: <i>Das Unbehagen der Geschlechter</i> .....	36
3.7	Besonderheiten der Gendertheorie in Russland.....	39
3.7.1	Das Frauenbild in Russland bis zur Revolution.....	39
3.7.2	Frauen in der Sowjetunion .....	42
3.7.3	Die Frauenbewegung und die Entwicklung der Gender Studies in Russland .....	45
3.7.4	Frauen in der russischen Literatur.....	48
4	Gertrud Kolmar – Biographische und zeitgeschichtliche Hintergründe.....	54
4.1	Leben in Hitler-Deutschland .....	56
4.2	Kolmar als <i>die Andere</i> .....	60
4.3	Ein Überblick über Kolmars Werk.....	62
4.4	<i>Das Weibliche Bildnis</i> .....	64
4.4.1	Analyse der Gedichttitel .....	65

4.4.2 Farbsymbolik.....	68
4.4.3 Weibliches <i>Ich</i> – Männliches <i>Du</i> : Ein erster Überblick über die Erwähnungen von Männlichkeit und Weiblichkeit im Zyklus .....	69
4.5 Weiblichkeitskonstruktionen in ausgewählten Gedichten aus <i>Das Weibliche Bildnis</i> .....	71
4.5.1 <i>Die Dichterin</i> .....	71
4.5.2 <i>Die Unerschlossene</i> .....	75
4.5.3 <i>Die Drude</i> .....	79
4.5.4 Weitere affirmative Darstellungen von Weiblichkeit in Abgrenzung zur Männlichkeit.....	84
4.5.5 <i>Die Geliebte</i> .....	88
4.5.6 <i>Die Verlassene</i> .....	90
4.5.7 Die Frau als Mutter in <i>Das weibliche Bildnis</i> .....	93
5 Marina Cvetaeva: biographische und zeitgeschichtliche Hintergründe .....	96
5.1 Jugend .....	97
5.2 Brjusov, Vološin und Cvetaeva als weiblicher <i>поэт</i> .....	99
5.3 Heirat und Revolution.....	101
5.4 Emigration, Rückkehr und Tod .....	104
5.5 Überblick über Cvetaevas Werk .....	106
5.6 Weiblichkeitskonstruktionen in ausgewählten Gedichten aus verschiedenen Bänden.....	111
5.6.1 <i>Я тебя отвоюю у всех земель</i> .....	112
5.6.2 <i>Другие – с очами и с личиком светлым</i> .....	115
5.6.3 <i>Двое</i> .....	117
5.6.4 <i>Вчера еще в глаза глядел</i> .....	121
5.6.5 <i>Провода</i> .....	126
5.6.6 Die Frau als Mutter in der Lyrik Cvetaevas .....	129
6 Zusammenfassung .....	133
7 Резюме .....	137
8 Bibliographie.....	141
9 Anhang .....	151

## 1 Einleitung

In der folgenden Arbeit soll die Forschungsfrage *Inwiefern wird Weiblichkeit im Werk Gertrud Kolmars und Marina Cvetaevas konstruiert?* behandelt werden. Ziel ist es, zu beleuchten, wie und vor welchem geschichtlichen und theoretischen Hintergrund diese beiden Lyrikerinnen des 20. Jahrhunderts Weiblichkeit bzw. Männlichkeit darstellen und somit konstruieren. Dabei soll vor allem auf den Gedichtband *Das weibliche Bildnis* Gertrud Kolmars und einzelne, aus verschiedenen Gedichtbänden Cvetaevas stammende Gedichte eingegangen werden. Die zentrale Annahme, die belegt werden soll, ist, dass sich im Werk beider Dichterinnen vergleichbare Elemente der Konstitution von Weiblichkeit finden. Besonders die Darstellung der Frau als Mutter und als das Andere soll fokussiert werden. Diese These soll jedoch nur anhand exemplarischer Beispiele beleuchtet werden. Die Arbeit erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, weder im Hinblick auf das untersuchte Gedichtmaterial noch hinsichtlich der thematisierten gendertheoretisch relevanten Aspekte.

### 1.1 Methode

Die zentrale Methode soll – neben der vergleichenden Herangehensweise – die Diskursanalyse nach Foucault sein. Untersucht werden die Werke zweier persönlich nicht miteinander verbundenen Lyrikerinnen auf Diskurse der Konstruktion von Weiblichkeit. Ein thematischer Teilaspekt wird also aus einem Textkorpus herausgegriffen. Innerhalb dieses Rahmens spielen zentrale Thesen der Gender Studies eine wichtige Rolle. Den strukturgebenden theoretischen Hintergrund dieser Arbeit sollen die Theorien des französischen Differenzfeminismus und der Dekonstruktion bilden. Im Zentrum der theoretischen Rahmung stehen die Arbeiten *Das Lachen der Medusa*<sup>1</sup> von Hélène Cixous, *Le Deuxième Sexe*<sup>2</sup> von Simone de Beauvoir, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*<sup>3</sup> sowie die Aufsatzsammlung *Das Geschlecht, das nicht eins ist*<sup>4</sup> von Luce Irigaray, *Das Unbehagen der Geschlechter*<sup>5</sup> von Judith Butler und *The History of Sexuality*<sup>6</sup> von Michel Foucault.

---

<sup>1</sup>Vgl.: Cixous, Hélène: *Das Lachen der Medusa*. In: Hutfless, Esther/ Postl, Gertrude/ Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa* zusammen mit anderen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 39-62.

<sup>2</sup> Vgl.: Beauvoir, Simone De: *Le Deuxième Sexe. Les Faits et les Mythes*. Paris: Gallimard 1949.

<sup>3</sup> Vgl.: Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

<sup>4</sup> Vgl.: Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve Verlag 1979.

<sup>5</sup> Vgl.: Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

<sup>6</sup> Vgl.: Foucault, Michel: *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. New York: Vintage Books 1978.

Während die Thesen Butlers und Foucaults die gendertheoretischen Begrifflichkeiten vorgeben und durch den Gedanken des Geschlechts als Konstrukt den Ausgangspunkt der Arbeit bilden, spielen die Werke Beauvoirs, Irigarays und Cixous' vor allem für das Verständnis der Konstitution des Weiblichen als das Andere eine wichtige Rolle. Die Auswahl der Ausgaben der zitierten Werke richtet sich nach deren Verfügbarkeit in den Bibliotheken. Deshalb wurden sie teils in der Originalsprache und teils in Übersetzung gelesen. Zur methodischen Vorgehensweise ist außerdem anzumerken, dass die russischen Eigennamen im Fließtext immer in wissenschaftlicher Transkription, in den Fußnoten jedoch gemäß ihrer Schreibung im zitierten Werk wiedergegeben werden.

Ausgehend von der Idee der Verwobenheit von Inhalt und Form und vom Wunsch geleitet, die Gedichte ganzheitlich zu untersuchen, soll auch auf die Methode der klassischen Literaturanalyse zurückgegriffen werden.

### **1.2 Ziel und wissenschaftliche Relevanz**

Ziel der Arbeit ist es, die diskursiven Ähnlichkeiten und Unterschiede der Konstitution von Weiblichkeit im lyrischen Schaffen Gertrud Kolmars und Marina Cvetaevas aufzuzeigen. Obwohl einige Untersuchungen zu Genderaspekten in den Werken beider Lyrikerinnen vorliegen, wurden diese in der Forschung – meines Wissens – noch nie vergleichend betrachtet. Kolmars Lyrik fand generell in der Fachliteratur bislang relativ wenig Beachtung.<sup>7</sup>

Die wissenschaftliche Relevanz dieser Arbeit liegt daher darin, durch den Vergleich der beiden Dichterinnen und durch die Fokussierung auf die Genderaspekte ihres Schaffens sowohl für die Cvetaeva- als auch für die Kolmar-Forschung neue Erkenntnisse zu gewinnen und somit einen kleinen Beitrag zur Erforschung beider Lyrikerinnen zu leisten.

### **1.3 Aufbau der Arbeit**

Zunächst soll im Rahmen der Einleitung auf die Methoden und das Ziel der Arbeit eingegangen und der Aufbau verdeutlicht werden. Danach wird der Forschungsstand kurz umrissen.

---

<sup>7</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger, Beatrice: Gertrud Kolmar. Leben und Werk in Texten und Bildern. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag/Suhrkamp 1993, S. 177ff.

Der erste große Teil legt das theoretische Fundament. Hier sollen die zentralen Thesen der oben bereits erwähnten Werke von Cixous, Beauvoir, Irigaray, Butler und Foucault umrissen werden, um später auf diesem wissenschaftlichen Gerüst aufbauen zu können. Des Weiteren sollen die wichtigsten Ansichten und Entwicklungsschritte der Gender-Forschung dargelegt werden. Da das westliche Konstrukt der Gender Studies nicht unreflektiert im Rahmen der Slawistik übernommen werden kann, soll auf die Geschichte der weiblichen Emanzipation und der Rezeption der Gender Studies in Russland gesondert eingegangen werden.

Der zweite Teil soll die biographischen und zeitgeschichtlichen Hintergründe umreißen, da die Gedichte der Künstlerinnen nicht *im luftleeren Raum* verstanden werden können. Beide Dichterinnen hatten unter totalitären Regimen zu leiden, was für die Konzeption ihrer Lyrik nicht unwesentlich ist. Während Cvetaeva sich aufgrund des Sowjetregimes in der Emigration aufhielt, weigerte sich Kolmar trotz ihrer jüdischen Abstammung, Hitlerdeutschland zu verlassen. Beide Biographien endeten tragisch. Biographische und zeitliche Aspekte prägten die Selbstwahrnehmung und -darstellung als Frau beider Lyrikerinnen deutlich. Deshalb soll auf diese Hintergründe auch eingegangen werden.

Im dritten Teil wird schließlich die Konstruktion von Weiblichkeit in einzelnen Gedichten Cvetaevas und im Gedichtband *Das weibliche Bildnis* Kolmars ausgearbeitet und verglichen. Dabei sollen die zentralen Gedichte zunächst formal analysiert werden, bevor die diskursanalytische Untersuchung auf genderspezifisch relevante Elemente vorgenommen wird.

Schließlich erfolgt eine Zusammenfassung der Erkenntnisse in deutscher und russischer Sprache.

#### **1.4 Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer, Herrn Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Simonek, für die gute Zusammenarbeit sowie für seine Zuverlässigkeit und Hilfsbereitschaft bedanken.

## 2 Forschungsstand

Obwohl Gertrud Kolmar schon zu Lebzeiten von wichtigen Persönlichkeiten wie Walter Benjamin, Victor Otto Stomps oder Elisabeth Langgässer entdeckt wurde, ist sie bis heute relativ wenig erforscht. Die erste Werkausgabe wurde 1955 von Jacob Picard herausgegeben.<sup>8</sup> Dass die Gedichte Kolmars überhaupt erhalten blieben, ist ihrer Schwester Hilde, ihrem Schwager Peter Wezel-Chodziesner und Hilde Benjamin-Lange zu verdanken, die ihren Nachlass aufbewahrten und sich für dessen Veröffentlichung einsetzten. Auch Peter Suhrkamp, der 1947 den Gedichtband *Welten* herausgab, sowie Hermann Kasack, der sich für eine erste Sammelausgabe von Kolmars Lyrik, die 1955 im Lambert Schneider Verlag erschien, einsetzte, leisteten einen wichtigen Beitrag dazu, die Dichterin vor dem Vergessen zu bewahren.<sup>9</sup> Denn die zu Lebzeiten erschienenen Veröffentlichungen *Gedichte* (1917) und *Preußisches Wappen* (1934) wurden kaum rezipiert. Der Gedichtband *Die Frau und die Tiere* (1938) wurde kurz nach dem Erscheinen wieder eingestampft.<sup>10</sup> 1959 erschien schließlich die Erzählung *Susanna* und 1965 der Roman *Die jüdische Mutter*. Die ersten Veröffentlichungen der Nachkriegszeit wurden jedoch beispielsweise von Gert und Gundel Mattenklott oder Uwe Berger aufgrund der scheinbar zu passiven Haltung Kolmars dem Nazi-Regime gegenüber kritisiert. Dies wurde durch das Neuerscheinen des Gedichtbandes *Das Wort der Stummen* 1978 berichtigt. Danach wurde Kolmar jedoch in der DDR wiederum einseitig – nämlich als sozialistische Lyrikerin – rezipiert.<sup>11</sup>

1995 erschienen mit Monika Shafis *Einführung in das Werk* und Johanna Woltmanns *Leben und Werk* der Einschätzung Hubert Speidels zufolge zwei wichtige Monographien über die weitgehend unbekannt Dichterin.<sup>12</sup> Der Trend ist seither steigend. Heimann merkt 2012 an, dass die Auseinandersetzung in den letzten beiden Jahrzehnten merklich gestiegen sei und es „einige Überblicke über Werk und Leben, eine Vielzahl an Aufsätzen oder essayistischen Abhandlungen, sowie auch

---

<sup>8</sup> Vgl.: Nickel, Almut Constanze: Einleitung. In: Nagelschmidt, Ilse/ Nickel, Almut Constanze/ Trilse-Finkelstein, Joachim (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit. Textkritische Beiträge zu Gertrud Kolmar. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 11-14, S. 11.

<sup>9</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 176ff.

<sup>10</sup> Vgl.: Shafi, Monika: Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk. München: Iudicium Verlag 1995, S. 12.

<sup>11</sup> Vgl.: Daffner, Carola: Gertrud Kolmar. Dichten im Raum. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 11f.

<sup>12</sup> Vgl.: Speidel, Hubert: Die Persönlichkeit Gertrud Kolmars aus psychoanalytischer Sicht. In: Nagelschmidt/ Nickel/ Trilse-Finkelstein (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit, S. 43-64, S. 45.

einige umfangreiche Einzeluntersuchungen<sup>13</sup> gäbe.<sup>14</sup> Impulse für die intensivere Auseinandersetzung mit der Dichterin gaben etwa die Ausstellung des Marbacher Literaturarchivs zu Gertrud Kolmar 1993 oder auch Marion Brandts Untersuchung des Gedichtzyklus *Das Wort der Stummen* aus demselben Jahr sowie Aufsätze von Anne Heitschmidt oder Hans-Peter Bayerdörfer.<sup>15</sup> Wichtige neuere Beiträge sind nach Carola Daffner die kritischen Gesamterkaufgaben von Regina Nörtemann, die 2003 Kolmars Lyrik und 2005 ihre Dramen neu publizierte.<sup>16</sup> Als wichtigstes biographisches Dokument zur Erforschung Kolmars gelten ihre persönlichen Briefe, die sich seit 1997 im Deutschen Literaturarchiv im Marbach befinden und zu großen Teilen 1970 unter dem Titel *Briefe an die Schwester Hilde (1938 – 1943)* erschienen.<sup>17</sup> Thematische Richtungen der Kolmar-Forschung sind die feministische Literaturkritik, die sich Kolmar jedoch aufgrund scheinbar traditioneller Frauenbilder in ihrer Lyrik nur zaghaft annäherte, die Untersuchung von Gewalt und Widerstand sowie die Erforschung jüdischer Diskurse in ihren Texten.<sup>18</sup>

Wie auch Kolmar wurde Cvetaeva bereits zu Lebzeiten entdeckt und rezipiert. Sie erregte jedoch von Anfang an mehr Aufsehen als Kolmar und ist auch heute wesentlich bekannter, obwohl sie zwischendurch drohte, in Vergessenheit zu geraten. In den 1920ern wurde sie zunächst stark rezipiert. Die Zeitgenossen Cvetaevas erkannten sie als große Lyrikerin. Ihr Werk wurde von ihnen auf seine Motive untersucht (etwa von B. Lavrenev, G. Adamovič oder V. Vejtle) sowie auf sprachliche Besonderheiten (Ju. Ajchenval'd, D. Svjatopolk-Mirskij, M. Slonim) oder seine Nähe zu anderen russischen Strömungen wie dem Symbolismus (D. Gorbov) oder dem Futurismus (V. Chodasevič). Dabei spielten die persönlichen Beziehungen der Dichterin – Differenzen und Aversionen ebenso wie Sympathie und Freundschaft – zu den Kritiker\_innen und anderen Künstler\_innen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Ebenso wie Kolmars zurückhaltende Art ihre (Nicht-)Rezeption bestimmte, so

---

<sup>13</sup> Heimann, Friederike: *Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars. Verborgene deutsch-jüdische Diskurse im Gedicht*. Göttingen: Walter de Gruyter 2012, S. 3.

<sup>14</sup> Vgl.: Heimann: *Beziehung und Bruch*, S. 3.

<sup>15</sup> Vgl.: Heimann: *Beziehung und Bruch*, S. 10ff.

<sup>16</sup> Vgl.: Daffner: *Dichten im Raum*, S. 13.

<sup>17</sup> Vgl.: Woltmann, Johanna: *Editorischer Bericht*. In: Kolmar, Gertrud: *Briefe*. Herausgegeben von Johanna Woltmann. Göttingen: Wallstein 1997, S. 177-178, S. 177.

<sup>18</sup> Vgl.: Shafi: *Gertrud Kolmar*, S. 16ff.

prägte auch Cvetaevas exzentrische Persönlichkeit, wie sie in literarischen Kreisen aufgenommen wurde.<sup>19</sup>

Nach ihrem Tod 1941 wurde das Werk der Dichterin jedoch 15 Jahre lang weder in der Sowjetunion, noch in Europa veröffentlicht, geschweige denn rezipiert. Erst in den 1960ern und 1970ern setzte die Cvetaeva-Forschung langsam ein.<sup>20</sup> Das erste englische Buch über die Poetin war die Dissertation von Simon Karlinsky 1966. Zu dieser Zeit gab es weder in Russland noch in Exilverlagen vollständige Werkausgaben, obwohl Cvetaeva zu Lebzeiten – und heute wieder – als Pasternak oder Achmatova ebenbürtige Dichterin angesehen wurde und wird. Erst 1979 erschienen in einem Emigrantenverlag die ersten beiden ansatzweise vollständigen Ausgaben ihrer Dichtung und Prosa. So wurde in den 1970ern die westliche Cvetaeva-Forschung eingeleitet.<sup>21</sup> Die erste russische Werkausgabe wurde erst zu Beginn der 1990er veröffentlicht.<sup>22</sup>

In ihrer Heimat war sie als Emigrantin in Verruf und im Westen gab es kaum Übersetzungen ihres fast ausschließlich in russischer Sprache verfassten Werks. Gründe hierfür sind neben der sprachlichen Komplexität ihrer Dichtung und den daraus resultierenden Schwierigkeiten für Übersetzer\_innen auch die schwere Verständlichkeit ihrer Texte, die Weigerung der Dichterin, sich einer literarischen Strömung zuordnen zu lassen, sowie ihr komplexer Charakter.<sup>23</sup> Außerdem hatte sie im Vergleich zu den anderen großen Dichter\_innen, die mit ihr zwischen 1910 und 1913 debütierten, nämlich Achmatova, Pasternak, Mandel'stam und Majakovskij, lange Zeit niemanden, der sich um die Herausgabe ihrer Werke und den Fortbestand ihres Ruhms kümmern konnte. Achmatova und Pasternak überlebten lange genug, um verschiedene Ehrungen persönlich mitzuerleben. Majakovskij wurde vom Sowjetregime zur Ikone erhoben und Mandel'stams Frau Nadežda arbeitete akribisch an der Aufbewahrung und späteren Veröffentlichung des Werks ihres Mannes. Cvetaevas Mann wurde hingegen 1941 erschossen, ihr Sohn verstarb drei

---

<sup>19</sup> Vgl.: Толкачева, Елена: Марина Цветаева в оценке современников (20-30-е годы). В: Лосская, Вероника/ Де Пройар, Жаклин (Ред.): Марина Цветаева и Франция. Новое и неизданное. Москва: Русский Путь 2002, Ст. 129-139, Ст. 129.

<sup>20</sup> Vgl.: Dinega, Alyssa W.: A Russian Psyche. The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva. Madison: The University of Wisconsin Press 2001, S. 6.

<sup>21</sup> Vgl.: Razumovsky, Maria: Marina Zvetajewa. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 9f.

<sup>22</sup> Vgl.: Burgin, Diana Lewis: Tsvetaeva's "Stairs" in Life and Poetry. In: Boulevard Vol. 20, 2 (2005), S. 153-160, S. 153.

<sup>23</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zvetajewa, S. 9f.

Jahre später an der Front und ihre Tochter Ariadna konnte sich erst nach 17 Jahren Gefangenschaft dem Erhalt des Andenkens an ihre Mutter widmen.<sup>24</sup>

Die Möglichkeiten, die Cvetaevas Lebensstil und ihre Poesie der Forschung gaben, führten dazu, dass sie oftmals primär als Frau und erst sekundär als Dichterin behandelt wurde. Das Persönliche ihrer Tagebücher, Briefe und Gedichte wurde in den Vordergrund gerückt, obwohl Cvetaeva sich schon zu Lebzeiten dagegen wehrte, nur als Frau, die ihr weibliches Erleben niederschreibt, wahrgenommen zu werden.<sup>25</sup> Ihre Lyrik, die zwischen 1908 und 1941 entstand, wurde oftmals als lyrisches Tagebuch verstanden und rezipiert. Bei der biographischen Interpretation von Werken ist jedoch nicht nur allgemein, sondern bei Cvetaeva im Speziellen Vorsicht geboten. Selbst die von ihr als autobiographisch betitelten Prosawerke widersprechen den nachweisbaren Fakten in einigen Punkten, was im Zusammenhang mit Cvetaevas Begeisterung für die Erschaffung von Mythen steht.<sup>26</sup>

Mit gendertheoretischen Aspekten in Cvetaevas Werk beschäftigten sich beispielsweise Antonina Gove, Jane Taubman, Laura Weeks, Alyssa Dinega, Irina Ševelenko und Michael Makin. Eng mit diesem Thema verbunden sind auch manche Arbeiten von Laura Miller-Purrenhage, Diana Lewis Burgin oder Liza Knapp.<sup>27</sup>

Heute existieren nicht nur viele wissenschaftliche Arbeiten über Cvetaeva, sondern auch das Material rund um die Dichterin ist in einigen Archiven gesammelt und gut erschlossen. 2000 wurde das persönliche Archiv von Cvetaevas Tochter Ariadna Ėfron, das auf deren Wunsch hin geschlossen bleiben sollte, geöffnet. Darin erhalten waren unter anderem bisher weitgehend unbekannte persönliche Briefe, die Ėfron A. A. Saakjanc bereits einige Jahre zuvor für eine umfangreiche Monographie über Cvetaeva, erschienen 1997, zur Verfügung gestellt hatte. Um 2000 erschienen viele persönliche Briefe der Dichterin im Ėllis Lak Verlag.<sup>28</sup> Außerdem zu nennen ist beispielsweise das Muzej M. Cvetaevoj in Bolševo mit dem damit verbundenen

---

<sup>24</sup> Vgl.: Taubman: Jane A.: A Life Through Poetry. Marina Tsvetaeva's Lyric Diary. Columbus: Slavica Publishers 1989, S. 1f.

<sup>25</sup> Vgl.: Dinega: A Russian Psyche, S. 6.

<sup>26</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zwetajewa, S. 10.

<sup>27</sup> Vgl.: Forrester, Sibelan: The Broken Body. Sex, Punishment, and Death as Inspiration in Cvetaeva. In: Russian Literature Vol. 73,4 (2013), S. 513-537, S. 514.

<sup>28</sup> Vgl.: Лосская, Вероника/ Де Пройар, Жаклин: Дискуссия об Архивах Цветаевой. В: Лосская/ Де Пройар (Ред.): Марина Цветаева и Франция, Ст. 124-126, Ст. 125.

Cvetaeva-Fond.<sup>29</sup> Dennoch dürften einige Werke und Dokumente die Dichterin betreffend während des Zweiten Weltkriegs verloren gegangen sein.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Балакин, А.С.: *Болшевские Письма Ариадны Эфрон*. В: Беякова, И.Ю. (Ред.): *Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года)*. Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 44-60, Ст. 44.

<sup>30</sup> Vgl.: Razumovsky: *Marina Zwetajewa*, S. 11.

### 3 Gendertheoretische Grundlagen

Geschlechteridentität und Sexualität zählen neben beispielsweise Ethnizität und sozialer Klasse mittlerweile zu den wichtigsten Entitäten bei der Untersuchung von Kultur und Gesellschaft.<sup>31</sup> Ausgehend von der zweiten Frauenbewegung rückte die Erforschung der Konstruktion von Geschlecht ab den 1960ern ins Zentrum des Interesses vieler wissenschaftlicher Arbeiten. Nicht selten wird in Anlehnung an Foucault der Zusammenhang zwischen Macht und Unterdrückung untersucht.<sup>32</sup> Karlene Faith definiert Feminismus, für den es bekanntlich viele verschiedene Definitionen gibt, in diesem Zusammenhang wie folgt: „Feminism, as I know it, is resistance to invisibility and silencing. It is the recognition that resistance to gendered power relations is both integral to and distinct from all other resistances to global injustice.“<sup>33</sup> Es muss jedoch sogleich festgehalten werden, dass die Genderforschung kein homogenes Forschungsfeld darstellt, sondern durch die Pluralität verschiedenster Ansätze bestimmt wird.<sup>34</sup>

Ansatzpunkt feministischer Kritik war oftmals der ab dem 18. Jahrhundert verstärkt rezipierte Gedanke der auf der Biologie fußenden diametralen Gegensätzlichkeit von Mann und Frau, der besonders durch Jean Jaques Rousseau popularisiert wurde. Die Genderforschung kann – wie auch Teile der Literatur seit dem 19. Jahrhundert – als Versuch der Überwindung dieser dichotomen Darstellung verstanden werden.<sup>35</sup>

#### 3.1 Marxistische Ansätze

Aus der Vorstellung dieser Geschlechterdichotomie entstand auch die Aufteilung in eine männliche, öffentliche und eine weibliche, private Lebenssphäre. Deshalb befassten sich vor allem marxistische Autor\_innen mit den ökonomischen Faktoren der Frauenfrage und beleuchteten die strukturellen Parallelen von Patriarchat und Kapitalismus als Mechanismen der Ausbeutung. Jedoch wurde die Ausbeutung der Arbeiterklasse mit jener der Frauen gleichgesetzt, wodurch die spezifische Situation

---

<sup>31</sup> Vgl.: Barta, Peter I.: Introduction. In: Barta, Peter I. (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation. London/ New York: Routledge 2001, S. 1-16, S. 1.

<sup>32</sup> Vgl.: Faith, Karlene: Resistance. Lessons from Foucault and Feminism. In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 36-66, S. 36f.

<sup>33</sup> Faith: Resistance, S. 37.

<sup>34</sup> Vgl.: Zvereva, Galina: „Das Fremde, das Eigene, das Andere...“ Feministische Kritik und Genderforschung im postsowjetischen intellektuellen Diskurs. In: Cheauré, Elisabeth/ Heyder, Carolin (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies. Berlin: BERLIN VERLAG Arno Spitz 2002, S. 71-98, S. 87.

<sup>35</sup> Vgl.: Meleško, Tat'jana: Zur Opposition „männlich/weiblich“. Strategien ihrer Überwindung in der zeitgenössischen russischen Frauenprosa. In: Cheauré/ Heyder (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies, S. 241-276, S. 242.

der Frau nicht berücksichtigt wurde. So galt die Kategorie Geschlecht in der marxistischen Literatur oft nur als zweitrangiger, zusätzlicher Faktor der Unterdrückung hinter der Kategorie der Klasse.<sup>36</sup> Eine wichtige marxistisch-feministische Arbeit, die versucht, materialistische und idealistische Ansätze zu verbinden, stammt von Barrett, die auf die Ausbeutung der Frau als Haushaltskraft im Rahmen der Familie hinweist.<sup>37</sup>

### 3.2 Politisierung des Privaten

Ebenso relevant ist die Weigerung, persönliches Leid durch die Akzeptanz der Dominanz des Mannes über den weiblichen Körper hinzunehmen. Das Persönliche wurde im Rahmen der zweiten Frauenbewegung politisiert, sodass auch das Nein-Sagen in gewissen Situationen zum frauenpolitisch relevanten Akt wurde.<sup>38</sup> Das Ablehnen von Geschlechterrollen – durch Männer sowie durch Frauen – im privaten und öffentlichen Bereich wurde zum Mittel des Widerstands einer sozialen Bewegung, die das Selbstverständnis vieler Menschen radikal veränderte.<sup>39</sup>

Foucault erkennt in der Analyse, Qualifizierung und Disqualifizierung des weiblichen Körpers als durchwegs sexuell eine der vier zentralen Strategien zur Generierung von Wissen und Macht im Zusammenhang mit Sex.<sup>40</sup> So existieren in der Gender-Forschung Ansätze, die von einer Erziehung zur Akzeptanz von Machtlosigkeit bei Mädchen ausgehen. Hilary L. Lips stellt beispielsweise Forschungsergebnisse vor, die zeigen, dass Mädchen anders als Burschen dazu erzogen werden, zu lernen, dass ihre Handlungen keinen Unterschied bewirken können. So werden kreative Lösungsansätze und freies Sprechen von Eltern und Lehrer\_innen bei Mädchen weniger gefördert als bei Burschen.<sup>41</sup>

Mit der Thematisierung des Zusammenhangs zwischen Macht und der gewaltsamen Ausbeutung des weiblichen Körpers entwickelte sich – wenn auch langsam – weltweit Widerstand gegen frauenverachtende Praktiken wie die Genitalverstümmelung in Teilen Afrikas, die Witwenverbrennungen in Indien,

---

<sup>36</sup> Vgl.: Kerfoot, Deborah/ Knights, David: Into the Realm of the Fearful. Power, Identity and the Gender Problematic. In: Radtke/ Stam (Hrsg.): Power/ Gender, S. 67-88, S. 67.

<sup>37</sup> Vgl.: Kerfoot/ Knights: Into the Realm of the Fearful, S. 73.

<sup>38</sup> Vgl.: Faith: Resistance, S. 39.

<sup>39</sup> Vgl.: Faith: Resistance, S. 54.

<sup>40</sup> Vgl.: Foucault: The History of Sexuality, S. 103f.

<sup>41</sup> Vgl.: Lips, Hilary M.: Female Powerlessness. A Case of ‚Cultural Preparedness‘? In: Radtke/Stam (Hrsg.): Power/Gender, S. 89-107, S. 90.

Vergewaltigungen in Großbritannien oder sexuelle Sklaverei in Thailand, obwohl man trotz struktureller Ähnlichkeiten der Gewalt gegen Frauen die spezifischen kulturellen Hintergründe berücksichtigen und keine Übergeneralisierungen treffen sollte.<sup>42</sup> Die Betonung der männlichen Gewalt Frauen gegenüber resultierte jedoch auch in einer Stilisierung der Frau zum Opfer des Mannes, was mit dem Anspruch auf Gleichberechtigung nicht kompatibel ist. Dies führte – neben vielen anderen Punkten – zu Uneinigkeit in der Frauenbewegung.<sup>43</sup> Außerdem waren viele der in den 1970ern erreichten Ziele nur von kurzer Beständigkeit. Beispielsweise wurde das *Equal Rights Amendment* in den Vereinigten Staaten nicht durchgesetzt, die Entkriminalisierung von Abtreibung führte sogleich zu heftigen Gegenbewegungen und ausreichende Kinderbetreuung sowie gendergerechte Erziehung bleiben weiterhin Desiderate.<sup>44</sup>

### 3.3 Zu den Begriffen *sex, gender und sexuality*

Zentral für die Beschäftigung mit Gendertheorie ist die Differenzierung der Begriffe *sex* und *gender*. Während man unter *sex* jene körperlichen Ausprägungen des Geschlechts versteht, wonach man für gewöhnlich als weiblich oder männlich kategorisiert wird, bezeichnet *gender* das *soziale Geschlecht*.<sup>45</sup> Der Begriff *gender*, der ursprünglich im Englischen das grammatische Geschlecht bezeichnete, wurde in die feministische Theoriebildung übernommen, um auf die Wandelbarkeit und Konstruiertheit von Geschlecht aufmerksam zu machen.<sup>46</sup> Dies war und ist bis heute wichtig, um die Gesellschaft für die Problematik der unreflektierten Übernahme von Geschlechterkonstruktionen zu sensibilisieren. So ist es beispielsweise bis heute üblich, einem Kind sofort nach der Geburt ein Geschlecht zuzuordnen. In Fällen von Inter- oder Transsexualität kann es jedoch passieren, dass das „biologische“ Geschlecht nicht eindeutig zuordenbar ist bzw. nicht der Genderidentität der betroffenen Person entspricht. Besonders problematisch wird dies in unserer Gesellschaft dann im Hinblick auf Genderrollen, deren Einhaltung implizit erwartet

---

<sup>42</sup> Vgl.: Faith: Resistance, S. 59.

<sup>43</sup> Vgl.: Faith: Resistance, S. 56.

<sup>44</sup> Vgl.: Connel, R. W.: The State, Gender and Sexual Politics. Theory and Appraisal. In: Radtke/ Stam (Hrsg.): Power/ Gender, S. 136-173, S. 136f.

<sup>45</sup> Vgl.: Peter: Introduction, S. 1.

<sup>46</sup> Vgl.: Garstenauer, Therese: Gender als symbolisches Kapital? Eine wissenschaftssoziologische Annäherung an die Moskauer Frauen- und Genderforschung. In: Cheauré/ Heyder (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies, S. 53-70, S. 61.

wird, die jedoch je nach Kultur sehr unterschiedlich sein können.<sup>47</sup> Kerfoot und Knights fassen zusammen: „We regard gendered subjectivities therefore as fractured, historically shifting, constantly unstable and potentially multiple.“<sup>48</sup>

Judith Butler, auf die später noch genauer eingegangen wird, definiert sex und *gender* folgendermaßen:<sup>49</sup>

*Obwohl man oft die unproblematische Einheit der „Frauen“ beschwört, um gleichsam eine Solidargemeinschaft der Identität zu konstruieren, führt die Unterscheidung zwischen anatomischem ‚Geschlecht‘ (sex) und Geschlechtsidentität (gender) eine Spaltung in das feministische Subjekt ein. Ursprünglich erfunden, um die Formel „Biologie ist Schicksal“ anzufechten, soll diese Unterscheidung das Argument stützen, daß die Geschlechtsidentität eine kulturelle Konstruktion ist, unabhängig davon, welche biologische Bestimmtheit dem Geschlecht weiterhin hartnäckig anhaften mag.*<sup>50</sup>

Kritik an dieser begrifflichen Dichotomie kommt jedoch in den letzten Jahrzehnten aus beiden großen Strömungen der feministischen Theorie.<sup>51</sup> Der westliche Diskurs um die Geschlechtsidentität ist maßgeblich geprägt durch Differenzfeminismus einerseits und dekonstruktivistische, poststrukturalistische Ansätze andererseits. Zu den wichtigsten Vertreterinnen des französischen Differenzfeminismus zählen Luce Irigaray und Hélène Cixous, die Simone de Beauvoirs Gleichheitsdenken kritisch aufgreifen. Die Methode der Dekonstruktion von Geschlecht wurde maßgeblich von der amerikanischen Theoretikerin Judith Butler geprägt, welche den Gedanken von Geschlecht als Konstrukt radikalisiert und die Performativität der Identität betont. Seyla Benhabib hingegen verbindet Feminismus mit Postmoderne und zielt auf die Handlungspotentiale feministischer Theorie im Hinblick auf eine gesellschaftsverändernde Wirkung ab.<sup>52</sup> Die Verwendung des Begriffspaares *gender / sex* wurde sowohl von differenzfeministischen als auch von dekonstruktivistischen Autor\_innen hinterfragt, da es einerseits spezifisch weibliche Interessen verdrängen

---

<sup>47</sup> Vgl.: Tempest, Snejana: Acquiring an Identity. Gender Distinctions in Russian Childlore and Rituals. In: Barta (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation, S. 89-104, S. 89.

<sup>48</sup> Kerfoot/Knights: Into the Realm of the Fearful: S. 71.

<sup>49</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 22.

<sup>50</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 22.

<sup>51</sup> Vgl.: Garstenauer: Gender als symbolisches Kapital?, S. 61.

<sup>52</sup> Vgl.: Parnell, Christina: Differenzfeminismus vs. dekonstruktiver Feminismus. Unmodernes aus Rußland? In: Cheauré/ Heyder (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies, S. 35-52, S. 36f.

und andererseits darüber hinwegtäuschen könnte, dass auch das „biologische“ Geschlecht kultureller Interpretation ausgesetzt ist.<sup>53</sup>

Außerdem wird der Begriff *gender* sehr differenziert verwendet, da die allgemeine Definition als *soziales Geschlecht* weitläufigen Spielraum lässt. So fasst Voronina folgende Möglichkeiten des Verständnis von *gender* zusammen: *Gender als Instrument soziologischer Analyse (als sozial-demographische Kategorie, als soziale Konstruktion), Gender im Rahmen von Frauenforschung (als Kategorie von Subjektivität, als ideologisches Konstrukt, als Set von Beziehungen, als Technologie)* und *als kulturelle Metapher in philosophischen und postmodernistischen Konzeptionen*.<sup>54</sup>

Die Etablierung des *gender*-Begriffs ist eng mit dem *linguistic turn* des Feminismus verbunden. Vor allem Foucault, Lacan und Butler hatten die Theorie vorangetrieben, dass Sprache nicht nur Medium für gewisse Distinktionen sei, sondern diese auch produzieren könne, was begünstigte, dass der ursprünglich linguistische Begriff zu einer konzeptionellen Kategorie werden konnte. Die Entwicklung der Women Studies, die sich ausschließlich mit der Frauenproblematik beschäftigten, zu den Gender Studies hatte eine Erweiterung des Forschungsfeldes im Hinblick auf Geschlechterkonstruktionen allgemein zur Folge.<sup>55</sup>

Ein weiterer zentraler Begriff des Gender-Diskurses neben *sex* und *gender* ist *sexuality*. Denn auch Sexualität, die heutzutage oft als etwas „Natürliches“ angesehen wird, ist kulturell konstruiert und historisch veränderbar. Während der Zeit der Romantik wurden intime gleichgeschlechtliche Beziehungen beispielsweise toleriert, ohne spezifische Auswirkungen auf die Wahrnehmung der betroffenen Personen durch ihre Mitmenschen zu haben. In etwa seit dem 20. Jahrhundert wird jedoch dazu tendiert, Sexualität als ausschlaggebenden Bestandteil von Persönlichkeit zu sehen. Sexuelle Aktivität wird mit (sexueller) Identität immer mehr gleichgesetzt.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl.: Garstenauer: Gender als symbolisches Kapital?, S. 61f.

<sup>54</sup> Vgl.: Garstenauer: Gender als symbolisches Kapital?, S. 63f. Die kursiv gedruckten Begriffe wurden wortwörtlich übernommen. Das einzelne Zitieren jedes Begriffs schien der Lesbarkeit hinderlich zu sein.

<sup>55</sup> Vgl.: Ebert, Christa: „Die Seele hat kein Geschlecht.“ Studien zum Genderdiskurs in der russischen Kultur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004, S. 10.

<sup>56</sup> Vgl.: Kitzinger, Celia: Problematizing Pleasure. Radical Feminist Deconstructions of Sexuality and Power. In: Radtke/ Stam (Hrsg.): Power/ Gender, S. 194-209, S. 194f.

### 3.4 Poststrukturalistische Ansätze

Bevor im Folgenden auf die beiden feministischen Richtungen genauer eingegangen wird, auf die bei der Analyse von Cvetaevas und Kolmars Lyrik im Besonderen geachtet wird, sollen die gendertheoretischen Überlegungen des Poststrukturalismus noch kurz umrissen werden, da einige der behandelten Autorinnen auf diese eingehen. Die wichtigsten Vertreter dieser Richtung waren Jaques Lacan und Jaques Derrida. Ausgehend von Ferdinand de Saussures Theorie von *signifiant* und *signifié*, die gleichzeitig in jeder Äußerung vorhanden sind, spricht Derrida über das in der Sprache Abwesende, so zum Beispiel über die Abwesenheit des Weiblichen beim Sprechen über den Mann, wobei es keine Männlichkeit ohne Weiblichkeit gibt. Lacan hingegen entwickelt Freuds Psychoanalyse weiter und versteht die Frau als etwas, das nicht konzeptualisiert werden kann. Denn die Frau könne nicht zum Subjekt werden, solange sie vom symbolischen Diskurs ausgeschlossen sei, der vom Phallus dominiert werde.<sup>57</sup>

### 3.5 Französischer Feminismus

In den 70er Jahren wurde der sogenannte *French Feminism*, der seinen Ausgang in der sprachanalytisch orientierten *écriture féminine* hatte, in den USA popularisiert.<sup>58</sup> Wie oben bereits erwähnt, werden vor allem die Differenzfeministinnen Hélène Cixous, Luce Irigaray und auch Julia Kristeva mit *French Feminism* verbunden, was darüber hinwegtäuscht, dass auch in Frankreich der Egalitätsfeminismus in der Nachfolge Beauvoirs weiter verbreitet ist als der Differenzfeminismus. Grund für die intensive Rezeption eben dieser Theoretikerinnen in den 1980ern in den Vereinigten Staaten ist vermutlich deren Nähe zum Poststrukturalismus, dessen Behandlung nahezu als Pflicht galt.<sup>59</sup>

#### 3.5.1 Simone de Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*

*Le Deuxième Sexe* von Simone de Beauvoir gilt als eines der zentralsten Werke der feministischen Theorie, da in dieser Schrift erstmals die Thesen des Feminismus sozialgeschichtlich fundiert wurden.<sup>60</sup> Im Gegensatz zu Cixous und Irigaray geht Beauvoir als Egalitätsfeministin nicht von einer spezifischen Weiblichkeit aus,

---

<sup>57</sup> Vgl.: Kerfoot/Knights: Into the Realm of the Fearful, S. 76f.

<sup>58</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht.“, S. 10.

<sup>59</sup> Vgl.: Galster, Ingrid: Positionen des französischen Feminismus. In: Gnüg, Hiltrud/ Möhrmann, Renate (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 591-602, S. 591.

<sup>60</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht.“, S. 9.

sondern sieht diese nur als Konstrukt und will aufgrund von realen Beobachtungen Unterdrückungsformen analysieren, um diese beseitigen zu können. Als Nachfolgerinnen Beauvoirs verstehen sich heute unter anderen die Feministinnen um die Zeitschrift *Nouvelles Questions féministes*, deren Vorgängerblatt *Question féministes* Beauvoir 1977 mitbegründet hatte, sowie die Philosophin Elisabeth Badinter und die Historikerin Michelle Perrot.<sup>61</sup>

Beauvoirs Werk gliedert sich nach einer Einleitung, in der zunächst die Frage aufgeworfen wird, wie die Frau definiert werden könnte, und ihre zentralen Thesen bereits formuliert werden, in die Kapitel *Destin, Histoire* und *Mythes*.<sup>62</sup>

Zunächst deklariert Beauvoir, dass der Mann – sprachlich wie auch gesellschaftlich – mit dem Menschen allgemein gleichgesetzt wird. Er gilt als neutral, als das Positivum, dem die Frau als Negativum gegenübergestellt wird: „[...] l’homme représente à la fois le positif et est neutre au point qu’on dit en français ‚les hommes‘ pour désigner les êtres humains, le sens singulier du mot ‚vir‘ s’étant assimilé au sens général du mot ‚homo‘.“<sup>63</sup> Die Frau wird bereits in der Bibel als relativ zum Mann verstanden. Sie steht dem Mann nur als das Andere gegenüber: „Elle se détermine et se différencie par rapport à l’homme et non celui-ci par rapport à elle; elle est l’inessentiel en face de l’essentiel. Il est le Sujet, il est l’Absolu: elle est l’Autre.“<sup>64</sup>

Beauvoir zeigt unter anderem anhand der Begriffspaare „Varuna-Mitra, Ouranos-Zeus, Soleil-Lune, Jour-Noit“<sup>65</sup> auf, dass der Dualismus eine alte Denkkategorie ist, wodurch es in der Geschichte immer wieder dazu kam, dass sich eine Gruppe durch die Abgrenzung von einer anderen definierte, wie beispielsweise auch die Juden zu Zeiten des Antisemitismus als das Andere angesehen wurden. Das Eine hat die Definitionsmacht über das Andere, wobei das Außergewöhnliche an der Frauenthematik ist, dass Frauen keine Minderheit sind, sondern im Gegenteil mehr als die Hälfte der menschlichen Bevölkerung ausmachen. Im Gegensatz zu anderen unterdrückten Gruppen wie dem Proletariat oder der schwarzafrikanischen Bevölkerung entstand bei Frauen nie ein kollektiver Wir-Gedanke, der die

---

<sup>61</sup> Vgl.: Galster: Positionen des französischen Feminismus, S. 597ff.

<sup>62</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*.

<sup>63</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 14.

<sup>64</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 15.

<sup>65</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 16.

Auflehnung gegen die Unterdrückung ermöglicht hätte, was zum Teil daran liegt, dass der Gegensatz männlich-weiblich immer als biologisch fundiert galt.<sup>66</sup> Es wird beschrieben, wie Wissenschaft und Religion als Mittel der Antifeminist\_innen eingesetzt wurden.<sup>67</sup> Außerdem wird die Irrationalität dieses Streits verdeutlicht:<sup>68</sup>

*Ce qu'on a cherché inlassablement à prouver c'est que la femme est supérieure, inférieure ou égale à l'homme: créée après Adam, elle est évidemment un être secondaire, ont dit les uns; au contraire, ont dit les autres, Adam n'était qu'une ébauche et Dieu a réussi l'être humain dans sa perfection quand il a créé Ève [...].<sup>69</sup>*

Im ersten Kapitel *Destin* argumentiert Beauvoir biologisch gegen den lange verbreiteten Gedanken, Männlichkeit und Weiblichkeit seien biologisch bestimmte Schicksale, wobei sie unter anderem anführt, dass es in der Natur nicht nur männlich und weiblich gibt,<sup>70</sup> Geschlechtszellen allein nicht ausreichen, um männlich und weiblich zu unterscheiden,<sup>71</sup> und Intersexualität thematisiert.<sup>72</sup> Historische Autoritäten wie Platon, Aristoteles, Thomas von Aquin oder Hegel, die sich für die Passivität des Weiblichen aussprachen, werden angeführt und im Folgenden widerlegt.<sup>73</sup>

*Il y a donc deux préjugés fort courants qui – tout au moins à ce niveau biologique fondamental – se relèvent faux: le premier, c'est la passivité de la femelle [...]. Le second préjugé contredit le premier, ce qui n'empêche que souvent ils coexistent: c'est que la permanence de l'espèce est assurée par la femelle, le principe mâle ayant une existence explosive et fugace.<sup>74</sup>*

Im Weiteren geht Beauvoir auf Darwin ein<sup>75</sup> und spricht die besondere Entfremdungssituation der Frau in einem biologischen Rahmen an: „elle est de toutes les femelles mamifères celle qui est le plus profondément aliénée, et celle qui refuse le plus violemment cette aliénation [...]“<sup>76</sup> Daraufhin geht sie auf die Pubertät und die Menopause als besonders kritische Phasen ein und kommt zum Schluss, dass die Biologie nicht ausreicht, die unterdrückte Stellung der Frau in der

---

<sup>66</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 17ff.

<sup>67</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 24.

<sup>68</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 28f.

<sup>69</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 28.

<sup>70</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 36.

<sup>71</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 37.

<sup>72</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 38f.

<sup>73</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 39-44.

<sup>74</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 44.

<sup>75</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 58.

<sup>76</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 69.

Gesellschaft zu rechtfertigen.<sup>77</sup> Sie betont, dass Männlichkeit und Weiblichkeit historische Entwicklungen sind. In der Nachfolge Heideggers, Satres und Merleau-Pontys deklariert sie: „si le corps n’est pas une chose, il est une situation [...]“<sup>78</sup>

Im Folgenden wird auf die Psychoanalyse Freuds und Adlers eingegangen, welche – ebenso wie die Biologie – die Anatomie zum Schicksal erklärt und die Frau als das Andere definiert, das sowohl in der Annahme der Rolle der Frau als auch der Rolle des Mannes nur verlieren kann.<sup>79</sup>

Im Kapitel *Histoire* wird die kulturelle Entstehung der Rollenbilder thematisiert. Die Gleichsetzung der Frau mit dem gebärenden, sesshaften Prinzip, mit Erde und Fruchtbarkeit wird ebenso wie die Theorie eines ehemals existenten Matriarchats, das vom Patriarchat abgelöst wurde, als Mythos entlarvt: „Dire que la femme était l’Autre c’est dire qu’il n’existait pas entre les sexes un rapport de réciprocité: Terre, Mère, Déesse, elle n’était pas pour l’homme une semblable [...]. La société a toujours été mâle.“<sup>80</sup> Weiters werden kultur- und geistesgeschichtlich relevante Entwicklungen analytisch betrachtet. Dazu gehören die Gleichsetzung der Frau mit Immanenz und des Mannes mit Transzendenz<sup>81</sup>, die Frauenfeindlichkeit religiöser Schriften wie des Korans und der Bibel<sup>82</sup>, die Abwertung weiblicher Kinder<sup>83</sup>, der Erhalt des Patriarchats im Rahmen der Familie und des Staates<sup>84</sup>, der Beitrag des Christentums zur Unterdrückung der Frau und seine tolerante Haltung gegenüber Prostitution als notwendiges Übel<sup>85</sup> und der Gegensatz zwischen bourgeoisen und arbeitenden Frauen.<sup>86</sup>

Schließlich fasst Beauvoir die Entwicklung der Behandlung der Frauenfrage kurz zusammen, wobei sie beispielsweise Virginia Woolf, Rousseau, Voltaire, Diderot, Olympe de Gouges, Auguste Comte, Victor Hugo, George Sand sowie Marx und Engels aufgreift.<sup>87</sup> Sie kommt zum Schluss, dass die Ehe oftmals als

---

<sup>77</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 69f.

<sup>78</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 72.

<sup>79</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S.84-93.

<sup>80</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 119.

<sup>81</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 123.

<sup>82</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 132.

<sup>83</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 135f.

<sup>84</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 137ff.

<sup>85</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 153-167.

<sup>86</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 168.

<sup>87</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 177-192.

Ausbeutungsinstrument der Frauen dient(e), was durch die Sexualisierung und Definition des weiblichen Körpers durch den Mann begünstigt wird. Sie resümiert:<sup>88</sup>

*Le privilège économique détenu par les hommes, leur valeur sociale, le prestige du mariage, l'utilité d'un appui masculin, tout engage les femmes à vouloir ardemment plaire aux hommes. Elles sont encore dans l'ensemble en situation de vassalité. Il s'ensuit que la femme se connaît et se choisit non en tant qu'elle existe pour soi mais telle que l'homme la définit.*<sup>89</sup>

Im dritten und letzten Kapitel *Mythes* wird die Rolle der Frau in Überlieferungen antiker und christlicher Mythen sowie in Bräuchen, Ritualen und in der Literatur untersucht. Beauvoir beleuchtet die Frau als das Andere, als nicht-autonom und sekundär in der *Genesis*<sup>90</sup>, in Überlieferungen wie Herkules, Prometheus oder Parzifal<sup>91</sup> oder den orientalischen Geschichten aus 1001 Nacht.<sup>92</sup> Die Mythenbildung um die Menstruation als etwas Unheilbringendes<sup>93</sup> wird ebenso kritisch aufgegriffen wie bestimmte Riten beim Pubertätsbeginn von Mädchen.<sup>94</sup>

Bevor auf die Frauenbilder in der Literatur anhand von Schriften von D. H. Lawrence, Claudel, Breton und Stendhal genauer eingegangen wird<sup>95</sup>, weist Beauvoir auch auf den griechischen Mythos der Herrschaft des Überlegenen über das Unterlegene<sup>96</sup>, die Übersexualisierung und Dämonisierung des weiblichen Körpers im Rahmen des Christentums<sup>97</sup> und die Rolle der passiven, zu errettenden Frau im Gegensatz zum aktiven *Prince Charming* hin.<sup>98</sup> Für Beauvoir zeigt sich eine deutliche Parallele zwischen all ihren Beispielen: „la femme nous est apparue comme *chair* [...]“<sup>99</sup> Sie führt weiter aus, wie die biologischen und mythologischen Rechtfertigungen der Unterordnung der Frau ineinander greifen:

*elle est plus que le mâle asservie à l'espèce, son animalité est la plus manifeste. [...] Peu de mythes ont été plus avantageux que celui-ci à la caste maîtresse: il justifie tous ses privilèges et l'autorise même à en abuser. Les hommes n'ont pas*

---

<sup>88</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 223-228.

<sup>89</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 228.

<sup>90</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 233.

<sup>91</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 235.

<sup>92</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 264.

<sup>93</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 244ff.

<sup>94</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 251.

<sup>95</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 331-377.

<sup>96</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 269.

<sup>97</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 270ff.

<sup>98</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 292ff.

<sup>99</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 378.

à se soucier d'alléger les souffrances et les charges qui sont physiologiquement le lot des femmes puisque celles-ci sont «voulues par la Nature» [...].<sup>100</sup>

Beauvoir betont, dass viele Mythen zwar spontane Momente enthalten, die Transzendenz des Mannes in patriarchalen Gesellschaften jedoch durchaus bewusst überliefert wurde.<sup>101</sup> Zuletzt kritisiert sie die aktuelle Situation der Frau. Sie gilt gleichzeitig als gleichberechtigt und inessentiell. „[A]u lieu que les réussites autonomes de la femme sont en contradiction avec sa féminité puisqu'on demande à la ‚vraie femme‘ de se faire objet, d'être l'Autre. [...] On demande au corps féminin d'être chair, mais discrètement“.<sup>102</sup>

### 3.5.2 Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa*

In ihrem ersten zentralen Text *Sorties*, der in den USA stark rezipiert wurde, greift Hélène Cixous Derridas *Logozentrismus* auf und entwickelt seine Kritik am Denken in binären Oppositionen anhand der Symbiose zwischen *Logozentrismus* und *Phallogozentrismus* zum Begriff des *Phallogozentrismus* weiter. Dabei geht sie davon aus, dass das System durch die Verdrängung der Frau aufrecht erhalten wird. Als Gegenmittel gegen den *Phallogozentrismus* soll die *écriture féminine* dienen, die sich zwar der logozentrischen Sprache bedienen muss, diese aber in Polysemie aufzulösen versucht.<sup>103</sup> *Écriture féminine* bezeichnet „einen Schreibstil, der eine andere Ökonomie im Umgang mit der Sprache und der Schrift einführt; eine Ökonomie, die sich aus einem als weiblich bezeichnetem Erfahrungshorizont speist [...]“.<sup>104</sup> Hierbei soll die Sprache des Anderen zum Vorschein kommen, die mit dem Körper und dem Unbewussten verbunden ist und ein neues Verständnis von Politik mitliefern soll.<sup>105</sup> Die Trennung zwischen dem Ich und dem Anderen soll verschwinden, die Leserin soll zur Schreiberin werden und somit zu sich selbst finden.<sup>106</sup> Unter anderem durch das direkte Anknüpfen an die Psychoanalyse und die Übernahme deren Subjektbegriffs, unterscheidet sich Cixous deutlich von den diskursanalytischen und dekonstruktivistischen Ansätzen Foucaults und Butlers.<sup>107</sup>

---

<sup>100</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 386.

<sup>101</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 392.

<sup>102</sup> Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 394.

<sup>103</sup> Vgl.: Galster: *Positionen des französischen Feminismus*, S. 592.

<sup>104</sup> Postl, Gertrude: *Eine Politik des Schreibens und des Lachens. Versuch einer historischen Kontextualisierung von Hélène Cixous' Medusa-Text*. In: Hutfless/ Postl/ Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous*, S. 21-38, S. 28.

<sup>105</sup> Vgl.: Postl: *Eine Politik des Schreibens und des Lachens*, S. 28f.

<sup>106</sup> Vgl.: Postl: *Eine Politik des Schreibens und des Lachens*, S. 33.

<sup>107</sup> Vgl.: Laquière-Waniek, Eva: *Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen. Der Frauen- und Subjektbegriff in Hélène Cixous' Écriture féminine*. In: Hutfless/ Postl/ Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous*, S. 135-154, S. 138.

Gemeinsam ist diesen Ansätzen jedoch, dass sie das Schweigen bzw. Nicht-Gehört-Werden weiblicher Stimmen in einem männlichen Diskurs problematisieren.<sup>108</sup>

Cixous' Essay *Das Lachen der Medusa* steht im deutlichen Gegensatz zu Beauvoirs egalitätsfeministischen Ansätzen und ist „als radikalfeministische, performative, sprachliche und damit auch politische Intervention zu verstehen, die bis heute nichts an Brisanz und Schlagkraft verloren hat.“<sup>109</sup> Es gibt jedoch auch Parallelen: wie bei Beauvoir wird das Weibliche von Cixous als das Andere verstanden, nämlich in dem Sinne, dass Sprache den Menschen konstituiert und Frauen deshalb durch das Ausgeschlossensein aus dem Diskurs und ihr damit verbundenes Schweigen zum Anderen werden.<sup>110</sup>

Die Aktualität des Textes liegt in seiner Zukunftsvision, die bis heute als Aufruf an Frauen verstanden werden kann, auch wenn der 1975 erschienene Text in vielen Punkten als überholt gilt.<sup>111</sup> Wichtig für das Verständnis von Cixous' Schriften ist ihre Auffassung von „einer konstitutiven Bisexualität der Geschlechter.“<sup>112</sup> Dabei meint sie jedoch nicht nur Bisexualität im Hinblick auf *sex* und *gender*, sondern auch in Bezug auf die Kategorie des Begehrens.<sup>113</sup> Oftmals wurde Cixous dahingehend falsch interpretiert, dass ihr Männerfeindlichkeit unterstellt wurde. Bei genauer Lektüre wird jedoch deutlich, dass sie die Sprache und das Geschlecht der Männer nicht ersetzen oder auslöschen, sondern durch frei auszulebende Weiblichkeit ergänzen möchte.<sup>114</sup>

Obwohl *Das Lachen der Medusa* ein theoretischer Text ist, beinhaltet er zugleich poetische Elemente und spielt – wie für die *écriture féminine* typisch – mit der Polysemie gewisser Wörter und Phrasen.<sup>115</sup> Die Ironie des Textes und die zahlreichen Wortspiele sollen an das Unbewusste appellieren und den Leser/ die

---

<sup>108</sup> Vgl.: Goller, Mirjam: Schweigen/ Nicht-Sprechen als narrative Konstituente des Weiblichen? Am Beispiel von Nadežda Durovas *Die Schwefelquelle* (Sernyj ključ). In: Cheauré/ Heyder (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies, S. 299-324, S. 300.

<sup>109</sup> Hutfless, Esther/ Postl, Gertrude/ Schäfer, Elisabeth: Vorwort: ... der luftigen Schwimmerin, der fliegenden Diebin... In: Hutfless/ Postl/ Schäfer (Hrsg.): Hélène Cixous, S. 13-20, S. 14.

<sup>110</sup> Vgl.: Goller: Schweigen/ Nicht-Sprechen als narrative Konstituente des Weiblichen?, S. 300.

<sup>111</sup> Vgl.: Postl: Eine Politik des Schreibens und des Lachens, S. 22.

<sup>112</sup> Galster: Positionen des französischen Feminismus, S. 593.

<sup>113</sup> Vgl.: Postl: Eine Politik des Schreibens und des Lachens, S. 29.

<sup>114</sup> Vgl.: Dünkelsbühler, Ulrike Oudée: Lengage der Libellen. In: Hutfless/ Postl/ Schäfer (Hrsg.): Hélène Cixous, S. 101-120, S. 103.

<sup>115</sup> Vgl.: Simma, Claudia: Medusas diebische Vergnügen. In: Hutfless/ Postl/ Schäfer (Hrsg.): Hélène Cixous, S. 73-82, S. 77.

Leserin zum Lachen anregen. Da Lachen etwas Körperliches ist, wird hier auch eine mögliche Verbindung zwischen Schrift und Körper deutlich.<sup>116</sup> Warum aber Medusa im Titel des Essays lacht, darüber herrscht in der Forschung Uneinigkeit. Silvia Stoller interpretiert dieses Lachen folgendermaßen:<sup>117</sup>

*Es ist laut, es ist explosiv, es ist stürmisch und es ist subversiv: befreiend und umstürzlerisch – es sprengt verkrustete Ordnungen auf und lässt eine andere Ordnung hervorbrechen. [...] das vermeintlich Verwerfliche (das Weibliche, das Körperliche, das Unbewusste, die Sexualität, das Lachen) wird und soll durch einen Akt der Aneignung überhaupt erst ins Leben gerufen werden, da es bislang in der patriarchalen Kultur der Verdrängung anheimfiel oder ins Abseits gedrängt wurde.*<sup>118</sup>

Cixous richtet sich in ihrem Text deutlich gegen die Internalisierung der ihr zugeschriebenen Körperlichkeit und Sexualität durch die Frau. Ihre Kritik ist in den Text teilweise durch doppeldeutige Ausdrücke eingeschrieben und ruft dazu auf, über das patriarchale Gesetz zu lachen.<sup>119</sup> Der Essay kann als Aufforderung an alle Frauen verstanden werden, sich in die männlich dominierte Geschichte einzuschreiben, der Weiblichkeit Stimme zu verleihen.<sup>120</sup>

Das *Lachen der Medusa* umfasst nur 22 Seiten. Durch die Kürze, das Pathos, Hervorhebungen durch Blockbuchstaben und die Hinwendung zu Zukünftigem erinnert der Text an ein Manifest,<sup>121</sup> obwohl Cixous ihn nicht so verstanden haben will.<sup>122</sup> Gleich zu Beginn wird der Zukunftscharakter ihres Schreibens deutlich: „Ich werde über weibliche Schrift sprechen: *darüber was sie bewirken wird.*“<sup>123</sup> Auf die Aufforderung an die Frau, zu schreiben, folgt sogleich eine Ablehnung der Anerkennung des biologischen Schicksals: „Ich weigere mich sie [die Auswirkungen der Vergangenheit] zu bekräftigen indem ich sie wiederhole, ihnen etwas Unverrückbares zu verleihen[,] das einem Schicksal gleichkommt, Biologisches und Kulturbedingtes zu verwechseln.“<sup>124</sup>

---

<sup>116</sup> Vgl.: Marder, Elissa: Die Kraft der Liebe. In: Hutfless/ Postl/ Schäfer (Hrsg.): Hélène Cixous, S. 87-100, S. 89.

<sup>117</sup> Vgl.: Stoller, Silvia: Warum lacht Medusa? Zur Bedeutung des Lachens bei Hélène Cixous. In: Hutfless/ Postl/ Schäfer (Hrsg.): Hélène Cixous, S. 155-172, S. 155, 164.

<sup>118</sup> Stoller: Warum lacht Medusa?, S. 164.

<sup>119</sup> Vgl.: Marder: Die Kraft der Liebe, S. 93.

<sup>120</sup> Vgl.: Laquière-Waniek: Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen, S. 135.

<sup>121</sup> Vgl.: Cixous: Das Lachen der Medusa.

<sup>122</sup> Vgl.: Dünkelsbühler: Lengage der Libellen, S. 103.

<sup>123</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 39.

<sup>124</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 39.

Cixous wendet sich direkt und imperativisch an eine weibliche Leserin. Durch die intime Du-Form wird der Eindruck von Nähe und Verbundenheit (durch das Weiblich-Sein?) erweckt: „Und warum schreibst Du nicht? Schreib! Schrift ist für Dich, Du bist für Dich, Dein Körper ist Dein, nimm ihn.“<sup>125</sup> Diese scheinbare Beschwörung der Einigkeit der Frauen trotz deren Vielfalt setzt sich sogleich fort, wenn es als „das schwerste aller Verbrechen“<sup>126</sup> bezeichnet wird, dass Frauen dazu getrieben wurden, einander zu hassen. Doch diese alten Probleme soll die neue Frau hinter sich lassen: „Es ist Zeit, die NEUE Frau von der ALTEN zu befreien, sie zu kennen und dafür zu lieben, daß sie davonschießt, daß sie die ALTE ohne Zögern hinter sich läßt, und dem entgegenkommt[,] was die NEUE sein wird.“<sup>127</sup>

Des Weiteren betont sie die individuelle sowie die historische Bedeutung („das *zu WORTKOMMEN* der Frau“<sup>128</sup>) des weiblichen Schreibens und des Entdeckens der weiblichen Bisexualität („Bisexualität, das heißt Suche in sich, für sich, nach dem Zugesehensein beider Geschlechter, die, jedem und jeder entsprechend, verschieden ausgeprägt und deutlich werden“<sup>129</sup>), von der der Mann durch sein Streben nach der „glorreiche[n] phallische[n] Monosexualität“<sup>130</sup> ausgeschlossen scheint. Cixous lehnt sich gegen ehemalige Zuschreibungen an die Weiblichkeit auf („*Der ‚schwarze KONTINENT‘ ist weder schwarz noch unerforschlich*“<sup>131</sup>) und negiert im Rahmen des Umschreibens des Medusa-Mythos die bisherige mythologische und psychoanalytische Tradition, in welcher weibliche Sexualität als etwas Bedrohliches, zu Bändigendes dargestellt wurde.<sup>132</sup>

*Wäre das Schlimmste nicht, ist denn in Wirklichkeit das Schlimmste nicht, daß die Frau nicht kastriert ist, daß es reicht, daß sie den Sirenen kein Gehör mehr schenkt (denn die Sirenen waren Männer), damit die Geschichte ihre Richtung und ihren Sinn ändert? Es reicht Medusa ins Gesicht zu schauen, um sie zu sehen: und sie ist nicht tödlich. Sie ist schön und sie lacht.*<sup>133</sup>

Cixous macht sich über den Begriff des Penisneids und der Kastrationsangst lustig („Ich will keinen Penis mit dem ich meinen Körper schmücken kann. Sondern ich

---

<sup>125</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 40.

<sup>126</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 42.

<sup>127</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 42.

<sup>128</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 45.

<sup>129</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 49.

<sup>130</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 49.

<sup>131</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 50.

<sup>132</sup> Vgl.: Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 50f.

<sup>133</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 50.

begehre den Anderen als Anderen, männlich ganz oder weiblich ganz; [...] Kastration? Darum sollen sich andere kümmern“<sup>134</sup>) und kehrt den Gedanken des Wertverlusts während der Schwangerschaft dahingehend um, dass diese insofern einen Wertzuwachs darstellt, als dass die Frau sich selbst noch deutlicher als Frau erleben kann.<sup>135</sup> In dem Text erfolgt ein deutliches Bekenntnis zu einem positiven Verständnis der eigenen Weiblichkeit und Sexualität. Eine *andere Liebe* wird deklariert: „Hass: das ist Erbe, immer noch, das ist ein Rest, ein trügerisches Dem-Phallus-Untertan-Sein. Lieben, den Anderen im Anderen schauen-denken-suchen, ent-spekulieren, entspiegeln.“<sup>136</sup> Der Text endet schließlich mit einem Bekenntnis zum Schreiben, zur Weiblichkeit und zur Liebe:<sup>137</sup>

*Wenn ich schreibe, dann schreiben sich von mir ausgehend all jene von denen wir nicht wissen, daß wir sie sein können, ohne Ausnahme, ohne Voraussicht, und all das was wir sein werden ruft uns zur unermüdlichen, berausenden, unstillbaren Liebessuche. Niemals werden wir uns (ver)fehlen.*<sup>138</sup>

### 3.5.3 Luce Irigaray

Von einer ähnlichen theoretischen Grundlage geht die Linguistin, Psychoanalytikerin und Philosophin Luce Irigaray in ihrer Dissertation *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* und ihrem späteren Werk *Das Geschlecht das nicht eins ist* aus. Wie auch Cixous versteht sie die von Beauvoir angestrebte Emanzipation als einen männlich konnotierten Begriff, der die Unterdrückungsmechanismen nicht aushebeln kann. Anders als Cixous bezeichnet sie ihre Methode jedoch nicht als *écriture féminine*, sondern nennt sie *parler femme*. Der grundlegende Unterschied ist, dass sie keine neue, unabhängige weibliche Sprache konstruiert, sondern zentrale Texte männlicher Autoren parodiert und somit dekonstruiert.<sup>139</sup>

#### 3.5.3.1 *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*

Irigarays Dissertation ist in drei große Kapitel gegliedert: *Der blinde Fleck in einem alten Traum von Symmetrie*, das Freuds Psychoanalyse kritisch betrachtet, *Speculum* und *Die hystéra von Platon*. Vor allem in der Auseinandersetzung mit

---

<sup>134</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 58.

<sup>135</sup> Vgl.: Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 56ff.

<sup>136</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 59.

<sup>137</sup> Vgl.: Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 60.

<sup>138</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 60.

<sup>139</sup> Vgl.: Galster: Positionen des französischen Feminismus, S. 593f.

Freud zeigt Irigaray durch überspitzte Formulierungen und ironische Kommentare die Absurdität lange gültiger Wissenschaftstraditionen auf.<sup>140</sup>

*Speculum* beginnt mit einem längeren Zitat Freuds, in dem es um die eindeutige Definierbarkeit von männlichen und weiblichen Individuen auf den ersten Blick geht. Dieses wird sogleich kommentiert: „Aber wie? Das bleibt unausgesprochen, und es scheint Ihnen auch nicht der Mühe wert, dem nachzugehen.“<sup>141</sup> Der Tonfall der Autorin bleibt das gesamte Werk hindurch zynisch und ist geprägt von direkten Anreden, bei denen jedoch nicht eindeutig zu identifizieren ist, ob sie sich an Freud oder an den Leser/ die Leserin richten. Sie hinterfragt Freuds Zuschreibung männlich-aktiv/ weiblich-passiv unter anderem durch die Untersuchung von Freuds Beispiel des Stillens oder des Sexualverhaltens der Spinne.<sup>142</sup>

Das Weibliche wird bei Freud nach Irigaray zensiert und nur in Gegensatzpaaren wie „sein/werden, Geschlecht haben/ *kein* Geschlecht *haben*, phallisch/ *nicht phallisch* – Penis/ Klitoris, aber auch Penis/ Vagina -, mehr/ *weniger*, klar repräsentierbar/*dark continent*, Logos/ *Schweigen* oder haltlose Geschwätzigkeit [...]“<sup>143</sup> zugelassen. Freuds Interpretation der Entwicklung des weiblichen Körpers wird mehrmals ironisch aufgegriffen, z. B.: „Gut, da sind noch die Brüste. Doch sie sind zu den *sekundären*, sprich: zweitrangigen Geschlechtsmerkmalen zu rechnen. Das rechtfertigt offenbar, daß man sich über die möglichen Auswirkungen ihrer Verkümmerng beim Mann wenig Gedanken macht.“<sup>144</sup>

Im Folgenden werden zentrale Thesen Freuds wie der Kastrationskomplex<sup>145</sup> und der Penisneid des kleinen Mädchens<sup>146</sup> sowie der Ödipuskomplex dekonstruiert.<sup>147</sup> Unter anderem im Zusammenhang mit Freuds Analyse der Libido wird schließlich auch Irigarays zentrale These formuliert, dass die Frau lediglich als Spiegel des Mannes in der Gesellschaft existiert: „Ohne Geschlecht, ohne Blick, ohne Begehren, sich etwas anzueignen. Die Frau tritt als Verdoppelung in das Spiel des männlichen

---

<sup>140</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*.

<sup>141</sup> Irigaray: *Speculum*, S. 13.

<sup>142</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 16f.

<sup>143</sup> Irigaray: *Speculum*, S. 24.

<sup>144</sup> Irigaray: *Speculum*, S. 25.

<sup>145</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 56ff.

<sup>146</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 69ff.

<sup>147</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 101ff.

Begehrens ein.“<sup>148</sup> Massiv kritisiert wird auch die Abhandlung der Frau als Tauschware, wobei hervorgehoben wird, dass Sprach- und Machtlosigkeit sowie Unwissenheit über die „Besonderheit ihrer Rolle in der Ökonomie des Austauschs“<sup>149</sup> Frauen oft daran hindern, ihre Rechte einzufordern. In diesem Kontext wird auch die Ausbeutung der weiblichen Arbeitskraft im Rahmen der Familie thematisiert.<sup>150</sup>

Gleich zu Beginn des Kapitels *Speculum* kommt die differenzfeministische Haltung Irigarays deutlich zum Ausdruck:<sup>151</sup>

*Jede bisherige Theorie des Subjekts hat dem „Männlichen“ entsprochen. In der Unterwerfung unter eine solche Theorie verzichtet die Frau, ohne es zu wissen, auf die Besonderheit ihrer Beziehung zum Imaginären. Sie gerät in die Situation, durch den Diskurs zum Objekt zu werden – insofern sie „weiblich“ ist. Sie macht sich darin selbst noch einmal zum Objekt, wenn sie vorgibt, sich „wie“ ein männliches Subjekt zu identifizieren.*<sup>152</sup>

Die Autorin sieht in der Frau „ein Außerhalb, in das der Mann ausweicht, um den Stellenwert seiner Repräsentation aufrechtzuerhalten“<sup>153</sup> und betont die Wichtigkeit der Analyse „dieses Aufbaus der sprachlichen Repräsentation [...], der das weibliche Begehren sprachlos und, allgemeiner, leblos macht.“<sup>154</sup> Ähnlich wie Cixous verortet Irigaray die Sprache der Frau abseits des Logos in Metaphern und Mythen.<sup>155</sup> Die Frau ist „ärmer an Sprache, ‚verrückter‘ in ihren Reden, gehemmter durch ein Mehr an Materie(n), zu deren Treuhänderin man sie historisch gemacht hat, erstarrt in und durch spekulative Pläne, die ihr Begehren lähmen.“<sup>156</sup> Am Ende des Kapitels wird besonders auf Kants Vorstellung von *a priori* in diesem Zusammenhang<sup>157</sup> sowie auf Hegels Dichotomie Mann/Frau - Subjektivität/Material eingegangen.<sup>158</sup>

Im letzten Kapitel befasst Irigaray sich mit Platons *hystéra*, wobei die Übertragung ihrer Theorie der Spiegelung auf Platon – im Besonderen auf dessen Höhlengleichnis – im Zentrum der Betrachtung steht.<sup>159</sup> An dieser Stelle soll nur kurz

---

<sup>148</sup> Irigaray: *Speculum*, S. 119.

<sup>149</sup> Irigaray: *Speculum*, S. 151.

<sup>150</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 155.

<sup>151</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 169.

<sup>152</sup> Irigaray: *Speculum*, S. 169.

<sup>153</sup> Irigaray: *Speculum*, S. 170.

<sup>154</sup> Irigaray: *Speculum*, S. 183.

<sup>155</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 239f.

<sup>156</sup> Irigaray: *Speculum*, S. 247.

<sup>157</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 253ff.

<sup>158</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 266ff.

<sup>159</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 395ff

veranschaulicht werden, wie die Frau als Spiegelung des Mannes von Irigaray in diesem Kontext beschrieben wird:<sup>160</sup>

*Sie [die Mutter] hat keine Augen, sie ist des Blicks und der Seele beraubt, auch des Bewußtseins, des Gedächtnisses, der Sprache. Und wenn man sich zu ihr zurückwendet, um vielleicht dorthin zurückzukehren, wieder in sie einzugehen, dann besteht das Problem nicht darin, sich ihrer Perspektive entgegenzustellen. Das Risiko ist vielmehr, daß man dort jeden Anhaltspunkt verlieren könnte und damit auch die Möglichkeit, den Vater wiederzufinden.*<sup>161</sup>

Die Frau wird als aus den Sphären des Intelligiblen ausgeschlossen<sup>162</sup>, als das Diskontinuierliche dargestellt.<sup>163</sup>

### 3.5.3.2 *Das Geschlecht, das nicht eins ist*

Irigarays zweites Werk, das hier kurz Erwähnung finden soll, ist eine Sammlung von elf ihrer Aufsätze: *Der Spiegel, von der anderen Seite, Das Geschlecht, das nicht eins ist, Rückkehr zur psychoanalytischen Theorie, Macht des Diskurses/ Unterordnung des Weibchen, Così fan tutti, Die „Mechanik“ des Flüssigen, Fragen, Frauenmarkt, Waren untereinander, „Französinen“, keine Anstrengung mehr und Wenn unsere Lippen sich sprechen*. Durch die Vielzahl an Themen und Betrachtungsweisen lassen sich die zentralen Gedanken der Autorin anhand dieser Sammlung gut zeigen. Auf die Thesen, die eine starke Überschneidung mit jenen, die bereits in *Speculum* formuliert wurden, aufweisen, wird im Folgenden nicht mehr genauer eingegangen.<sup>164</sup>

In *Das Geschlecht, das nicht eins ist* betont Irigaray die spezifische Auto-Erotik der Frau, die sich stets ohne Vermittlung oder Instrument selbst berührt, was verkannt blieb, da „[d]ie weibliche Sexualität [...] immer von männlichen Parametern ausgehend gedacht worden“<sup>165</sup> ist. Dadurch ist die Frau nur „eine mehr oder weniger gefällige Stütze für die Inszenierung der männlichen Phantasien“<sup>166</sup>. Die Lust, die sie dabei eher zufällig empfinden kann, ist nach Irigaray dementsprechend nur „masochistische Prostitution ihres Körpers für einen Wunsch, der nicht der ihre

---

<sup>160</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 432.

<sup>161</sup> Irigaray: *Speculum*, S. 432.

<sup>162</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 435.

<sup>163</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 457.

<sup>164</sup> Vgl.: Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*.

<sup>165</sup> Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. In: Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 22-32, S.

22.

<sup>166</sup> Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 24.

ist.“<sup>167</sup> Durch die vielfältigen Möglichkeiten zur Lustempfindung und die Tatsache, dass sich die zwei Schamlippen der Frau ständig berühren können, ist sie „weder eine noch zwei“<sup>168</sup>. Durch die Betonung der besonderen, für Männer nicht nachvollziehbaren weiblichen Lust, wird Irigarays Differenzfeminismus wieder klar zum Ausdruck gebracht. In Anlehnung an den marxistischen Feminismus wird auch hier mit Begriffen der Ökonomie hantiert, um den Zusammenhang zwischen kapitalistischer und patriarchaler Ausbeutung zu verdeutlichen: „Denn die Frau ist traditioneller Weise Gebrauchswert für den Mann, Tauschwert zwischen den Männern.“<sup>169</sup> Dieser Gedanke wird im Aufsatz *Frauenmarkt* fortgesetzt und mit Irigarays zentralem Gedanken der Frau als Spiegel verbunden: „Die Ware spiegelt sich nicht in einer anderen, so wie der Mann in seinesgleichen. [...] Die Waren, die Frauen, sind Wertspiegel des Mannes/ für den Mann.“<sup>170</sup>

Der Aufsatz *Rückkehr zur psychoanalytischen Theorie* greift – wenig überraschend – Freud auf. Irigarays Kritik an Freud wurde bereits umrissen. Neu in diesem Aufsatz ist jedoch, dass andere weibliche Gegenpositionen zu Freud wie etwa von Karen Horney<sup>171</sup> oder Melanie Klein<sup>172</sup> vorgestellt werden.<sup>173</sup> Im Aufsatz *Waren untereinander* geht Irigaray auf Freuds Analyse der männlichen und weiblichen Homosexualität ein und verbindet sie mit dem Gedanken der Frauen als Tauschware am Markt:<sup>174</sup>

*Die Tauschakte und Beziehungen – immer zwischen Männern – wären also durch das Gesetz zugleich gefordert und verboten. Tauschende Subjekte wären die Männer nur um den Preis des Verzichts darauf, selbst als Ware zu funktionieren.*<sup>175</sup>

In dem Interview *Macht des Diskurses/ Unterordnung des Weiblichen* beantwortet Irigaray die Frage, warum sie Autoritäten wie Freud in ihren Werken aufgreift, damit, dass das philosophische Hinterfragen den herrschenden Diskurs aufdecken soll<sup>176</sup>

---

<sup>167</sup> Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 24.

<sup>168</sup> Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 25.

<sup>169</sup> Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 31.

<sup>170</sup> Irigaray, Luce: *Frauenmarkt*. In: Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 177-198, S. 183.

<sup>171</sup> Vgl.: Irigaray, Luce: *Rückkehr zur Psychoanalytischen Theorie*. In: Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 33-69, S. 48ff.

<sup>172</sup> Vgl.: Irigaray: *Rückkehr zur Psychoanalytischen Theorie*, S. 51ff

<sup>173</sup> Vgl.: Irigaray: *Rückkehr zur Psychoanalytischen Theorie*, S. 33-69.

<sup>174</sup> Vgl.: Irigaray, Luce: *Waren untereinander*. In: Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 199-203.

<sup>175</sup> Irigaray: *Waren untereinander*, S. 201.

<sup>176</sup> Vgl.: Irigaray, Luce: *Macht des Diskurses/ Unterordnung des Weiblichen*. In: Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 70-88, S. 76.

und betont die Wichtigkeit der Sprache als Politikum für die „doppelte ‚Forderung‘ nach Gleichheit und Differenz“<sup>177</sup>. Im zweiten Interview in dieser Aufsatzsammlung, das mit *Fragen* betitelt ist, wird Irigaray ausgehend von ihrer Ablehnung des Begriffs *Gleichheit* auf den Begriff der *weiblichen Macht* angesprochen und stellt klar: „Es kann sich selbstverständlich nicht um eine weibliche Macht handeln, die an die Stelle der männlichen Macht tritt.“<sup>178</sup> Auch die *friedliche Koexistenz* lehnt sie als Desiderat ab: „[...] warum gibt es nicht den Wunsch nach dem ‚Anderen‘? Nach einer Differenz, die nicht immer wieder auf eine Ökonomie des ‚Gleichen‘ zurückzuführen und darin befangen wäre?“<sup>179</sup> Außerdem erklärt sie ihre Vorstellung von *parler femme*: „Es kann ein Sprechen unter Frauen geben, das immer noch ein Mann-Sprechen ist, dies kann aber auch der Ort sein, wo sich ein Frau-Sprechen zu artikulieren wagt.“<sup>180</sup> *Parler femme* sollte jedoch nicht mit einem Sprechen über Frauen verwechselt werden. Es sollte dazu dienen, „dem ‚Anderen‘ als Weiblichen einen Ort einzuräumen.“<sup>181</sup>

*Così fan tutti* greift wiederum die Themen Psychoanalyse und weibliche Sexualität auf. Es wird kritisiert, dass die Psychoanalyse einen Wahrheitsdiskurs generierte, der eine Form der Sexualität postulierte, deren Negativum die Frauen seien.<sup>182</sup> Der Gedanke der Frau als Projektionsfläche, als das Andere, wird nicht nur im Bereich der Sexualität erweitert: „Die Frauen haben keine Seele: sie sind Garanten der Seele der Männer.“<sup>183</sup>

In *Die „Mechanik“ des Flüssigen* wird das gedankliche Konstrukt der Frau als das Andere ausgebaut sowie die Wichtigkeit der Sprache in diesem Zusammenhang erneut betont: „Die Frau versteht sich nicht von selbst. Und wenn alles, was sie sagt, in irgendeiner Weise der Sprache angehört, bedeutet es diese doch nicht. Daß es aus ihr die Bedingungen der Möglichkeit seines Sinns zieht, ist eine andere Sache.“<sup>184</sup> Besonders auffällig sind die letzten Zeilen des Aufsatzes, die eine direkte, doch sinngemäß nicht eindeutig formulierte Aufforderung an den Leser oder eher die

---

<sup>177</sup> Irigaray: Macht des Diskurses/ Unterordnung des Weiblichen, S. 83.

<sup>178</sup> Irigaray, Luce: Fragen. In: Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist, S. 125-176, S. 135.

<sup>179</sup> Irigaray: Fragen, S. 135.

<sup>180</sup> Irigaray: Fragen, S. 141.

<sup>181</sup> Irigaray: Fragen, S. 141.

<sup>182</sup> Vgl.: Irigaray, Luce: *Così fan tutti*. In: Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist, S. 89-109, S. 89.

<sup>183</sup> Irigaray: *Così fan tutti*, S. 100.

<sup>184</sup> Irigaray, Luce: *Die „Mechanik“ des Flüssigen*. In: Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist, S. 110-124, S. 116.

Leserin enthalten, die an Cixou's *écriture féminine* erinnert: „Und wenn Ihr zufällig den Eindruck habt, noch nicht alles verstanden zu haben, dann laßt doch Eure Ohren vielleicht ein wenig offen für das, was sich so nahe berührt, daß es Eure Diskretion darüber verwirrt.“<sup>185</sup>

Der kurze Text „*Französinnen*“, *keine Anstrengung mehr* befasst sich mit dem Thema der Pornographie. Die teils absurde Inszenierung eines weiblichen Lustempfindens zur Befriedigung männlicher Zuseher wird von Irigaray mit ihren bereits vorgestellten Begrifflichkeiten analysiert: „Diese Orgasmen [der Frau] sind notwendig als Demonstration der männlichen Potenz. Sie bedeuten – wie sie glauben – den Erfolg der sexuellen Beherrschung der Frau durch den Mann.“<sup>186</sup> Deutlich zum Ausdruck kommt Irigarays Kritik, die teilweise durch ironische Aphorismen („Die Exkreme, ja – gewiß, aber das Blut der Regel, nein...“<sup>187</sup>) oder rhetorische Fragen formuliert ist: „Welches Phantasma eines mit Gewalt zu öffnenden geschlossenen-festen-jungfräulichen Körpers liegt einer derartigen Vorstellung und Praktik des Sexuellen zugrunde?“<sup>188</sup>

### 3.6 Amerikanischer Feminismus und Dekonstruktion

Die *Neue Frauenbewegung* der 1960er Jahre in den Vereinigten Staaten trug wesentlich zur Verbreitung feministischer Gedanken im gesamten westlichen Raum bei. In den 1970ern entstand in den USA die *Women's Liberation Movement*, aus der sich die *Women's Studies* entwickelten, aus denen die heutigen *Gender Studies* hervorgingen.<sup>189</sup> Auch der Begriff Sexismus wurde in dem US-amerikanischen Artikel *Freedom for Movement Girls – Now* 1968 geprägt. In *Sexus und Herrschaft* analysierte Kate Millett frauenverachtende Figurendarstellungen in Werken von D. H. Lawrence und anderen und regte so die feministische Literaturwissenschaft an.<sup>190</sup>

Ab den 1970er Jahren begann sich die amerikanische Frauenbewegung in viele verschiedene Richtungen weiterzuentwickeln, sodass heute kaum noch von einer einheitlichen Frauenbewegung gesprochen werden kann. Wichtige Gruppen waren

---

<sup>185</sup> Irigaray: Die „Mechanik“ des Flüssigen, S. 123.

<sup>186</sup> Irigaray, Luce: „*Französinnen*“, *keine Anstrengung mehr*. In: Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 204-210, S. 205.

<sup>187</sup> Irigaray, Luce: „*Französinnen*“, *keine Anstrengung mehr*, S. 206.

<sup>188</sup> Irigaray, Luce: „*Französinnen*“, *keine Anstrengung mehr*, S. 207.

<sup>189</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht“, S. 9f.

<sup>190</sup> Vgl.: Lennox, Sara: *Feministische Aufbrüche. Impulse aus den USA*. In: Gnüg/ Möhrmann (Hrsg): *Frauen Literatur Geschichte*, S. 559-573, S. 561.

neben den liberalen Feministinnen die sozialistischen Feministinnen, die in Anlehnung an Marx einen weitgehenden gesellschaftlichen Umsturz erreichen wollten, die *Radicalesbians*, die Feminismus mit Lesbentum gleichzusetzen versuchten, und die Vertreterinnen des *cultural feminism*, die – ähnlich wie die Differenzfeministinnen – die Spezifik und Besonderheit des Frau-Seins betonten und dadurch teilweise männerverachtende Ansätze entwickelten.<sup>191</sup> In den 1980er Jahren regten die Proteste schwarzer Frauen dazu an, die Vielfältigkeit miteinander verwobener Unterdrückungsmechanismen durch mehrere Kategorien wie *gender*, *class* oder *race* zu verstehen. Durch den Versuch, dies zu berücksichtigen, kam es teilweise zur Übernahme poststrukturalistischer Ansätze.<sup>192</sup> Im Zuge der Weiterentwicklung des Feminismus entstanden des Weiteren auch der feministische New Historicism, der materialistische Feminismus, die feministischen Postcolonial Studies, der feministische Dekonstruktivismus, die Queer Theory und eine Gruppe konservativer Postfeministinnen, die jede Analyse oder Handlung ablehnte, die nicht lediglich auf individuelle Lösungen abzielte.<sup>193</sup>

### 3.6.1 Michel Foucault: *The History of Sexuality*

Michel Foucault kann selbstverständlich nicht dem amerikanischen Feminismus zugeordnet werden. Warum wird er also an dieser Stelle behandelt? Foucaults Diskursanalyse bietet eine wichtige theoretische Grundlage für das Verständnis von Judith Butlers Theoriebildung, weshalb er in dieser Arbeit im direkten Zusammenhang mit Butler aufgegriffen werden soll. *The History of Sexuality* ist in fünf Teile untergliedert und wendet die Methode der Diskursanalyse auf die Entwicklung der Sexualität an, was der feministischen Theorie eine gute Grundlage zur Analyse von sexuellen Unterdrückungsmechanismen liefert.<sup>194</sup>

Im ersten Kapitel *We „Other Victorians“* zeichnet Foucault seine grundlegende These vor, dass Sexualität bis ins 17. Jahrhundert relativ offen besprochen werden konnte, bis sie schließlich tabuisiert und sanktioniert wurde. Unter *other Victorians* versteht er jene Menschen, die sich außerhalb des Victorianischen Puritanismus befanden. Untersucht man den Zusammenhang zwischen Sex und Macht, so stellt man nach Foucault fest, dass ein Unterdrückungsregime immer auch die Möglichkeit mitliefert,

---

<sup>191</sup> Vgl.: Lennox: *Feministische Aufbrüche*, S. 562f.

<sup>192</sup> Vgl.: Lennox: *Feministische Aufbrüche*, S. 565ff.

<sup>193</sup> Vgl.: Lennox: *Feministische Aufbrüche*, S. 568f.

<sup>194</sup> Vgl.: Foucault: *The History of Sexuality*.

die gesetzten Grenzen zu überschreiten und sich dadurch frei zu fühlen. Foucault schließt daraus: „This explains the solemnity with which one speaks of sex nowadays.“<sup>195</sup> Durch die sexuelle Unterdrückung entstand ein Diskurs, der Sex mit Wahrheit, Freiheit und der Umstürzung der Gesetzesgewalt gleichsetzte. Doch was eigentlich im Zentrum der Betrachtung steht, ist nicht nur die Tabuisierung von Sex: „It is certainly legitimate to ask why sex was associated with sin for such a long time [...], but we must also ask why we burden ourselves today with so much guilt for having once made sex a sin.“<sup>196</sup> Zentrum der Analyse in diesem Zusammenhang ist die Entstehung des Diskurses:<sup>197</sup>

*All these negative elements – defenses, censorships, denials – which the repressive hypothesis groups together in one great central mechanism destined to say no, are doubtless only component parts that have a local and tactical role to play in a transformation into discourse, a technology of power, and a will to knowledge that are far from being reducible to the former.*<sup>198</sup>

Der zweite Teil der Analyse ist mit *The Repressive Hypothesis* betitelt und befasst sich nun genauer mit der Entstehung des Diskurses durch Unterdrückungsmechanismen. Entscheidend für das Verständnis von Foucaults Theorie ist seine These, dass es notwendig war, die Sprache durch Zensur zu steuern und zu reglementieren, um die gesellschaftliche Kontrolle über Sexualität zu erhalten. Das Einschränken des freien Sprechens über Sex resultierte in einer Vielzahl an Diskursen. Über Sexualität wurde nun vermehrt abwertend und obszön gesprochen, während sich gleichzeitig ein Diskurs des Beichtens von sexuellen Handlungen oder sogar Gedanken im Rahmen der Katholischen Kirche entwickelte. Über Sex musste nun gesprochen werden, um sich von der Sünde zu befreien, wodurch Sexualität in einen Diskurs transformiert wurde.<sup>199</sup>

Bald entwickelte sich der Diskurs weiter zu einer Angelegenheit von ökonomischem und politischem Interesse: „In the eighteenth century, sex became a ‚police‘ matter – in the full and strict sense given the term at the time: not the repression of disorder, but an ordered maximization of collective and individual forces.“<sup>200</sup> Die Generierung des Begriffs der Bevölkerung führte zu einer neuen Art der Machtausübung des

---

<sup>195</sup> Foucault: *The History of Sexuality*, S. 6.

<sup>196</sup> Foucault: *The History of Sexuality*, S. 9.

<sup>197</sup> Vgl.: Foucault: *The History of Sexuality*, S. 11f.

<sup>198</sup> Foucault: *The History of Sexuality*, S. 12.

<sup>199</sup> Vgl.: Foucault: *The History of Sexuality*, S. 17ff.

<sup>200</sup> Foucault: *The History of Sexuality*, S. 24f.

Staates durch die Überwachung der Geburtenrate und durch politische Interventionen, die diese zu beeinflussen trachteten.<sup>201</sup> Die Diskurse wurden durch Wissenschaft und Jurisdiktion vervielfältigt und kontrolliert, Normen generiert und Abweichungen als Krankheit klassifiziert.<sup>202</sup>

Nach Foucault arbeitete die Macht zur Steuerung und Generierung der Diskurse mit vier Operationen, die nicht einfach mit Untersagung gleichzusetzen sind. Die erste Operation wird anhand des Umgangs mit kindlicher Sexualität erklärt, die sich in der akribischen Überwachung von Kindern durch Eltern und Erzieher äußerte: „In appearance, we are dealing with a barrier system; but in fact, all around the child, indefinite *lines of penetration* were disposed.“<sup>203</sup> Die zweite Operation ist die *Inkorporation von Perversion* und eine neue *Spezifizierung von Individuen*: „The nineteenth-century homosexual became a personage, a past, a case history, and a childhood, in addition to being a type of life, a life form, and a morphology, with an indiscreet anatomy and possibly a mysterious physiology.“<sup>204</sup> Die dritte Operation ist das Generieren der Lust durch die Macht: „These attractions, these evasions, these circular incitements have traced around bodies and sexes, not boundaries not to be crossed, but *perpetual spirals of power and pleasure*.“<sup>205</sup> Bei der vierten Operation handelt es sich um *Mittel der sexuellen Saturation*, die im Grunde dazu beitragen, vielfältigere Sexualitäten zu generieren, anstatt gegen diese vorzugehen wie es oberflächlich betrachtet den Anschein erweckte.<sup>206</sup>

Das dritte Kapitel *Scientia sexualis* befasst sich mit dem Produzieren von Wahrheiten über Sex durch die *scientia sexualis* und die *ars erotica*. Während in vielen Gesellschaften der Welt Wissen und Wahrheit über Sex durch die Lust am Praktizieren, also im Sinne einer *ars erotica*, generiert wird, ist unsere Gesellschaft nach Foucault die einzige, die sich auf das Erzählen von Wahrheit über Sex im Rahmen der Beichte stützt: „The confession has spread its effects far and wide. It plays a part in justice, medicine, education, family relationships, and love relations, in the most ordinary affairs of everyday life, and in the most solemn rites.“<sup>207</sup>

---

<sup>201</sup> Vgl.: Foucault: The History of Sexuality, S. 26.

<sup>202</sup> Vgl.: Foucault: The History of Sexuality, S. 30ff.

<sup>203</sup> Foucault: The History of Sexuality, S. 42.

<sup>204</sup> Foucault: The History of Sexuality, S. 43.

<sup>205</sup> Foucault: The History of Sexuality, S. 45.

<sup>206</sup> Vgl.: Foucault: The History of Sexuality, S. 45f.

<sup>207</sup> Foucault: The History of Sexuality, S. 59.

Das vierte Kapitel *The Deployment of Sexuality* beschäftigt sich mit der Frage, wie Macht auf Diskurse einwirkt und wie Sexualität sozial konstruiert wurde. Foucault geht nun genauer auf seinen Macht-Begriff ein. Er setzt den Erfolg der Macht in Abhängigkeit zu ihren Verhüllungsmechanismen („its success is proportional to its ability to hide its own mechanisms“<sup>208</sup>) und definiert seinen Machtbegriff erstmals: „It seems to me that power must be understood in the first instance as the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their own organization [...]“<sup>209</sup>

Im Folgenden deckt Foucault vier Strategien auf, die seines Erachtens seit dem 18. Jahrhundert für die Produktion von Wissen über Sex ausschlaggebend sind:<sup>210</sup>

1. *A hysterization of women's bodies [...]*
2. *A pedagogization of children's sex [...]*
3. *A socialization of procreative behavior [...]*
4. *A psychiatrization of perverse pleasure [...]*<sup>211</sup>

Im fünften Kapitel *Right of Death and Power over Life* geht Foucault schließlich auf das Zusammenspiel von Patriarchat, Bio-Macht und die Ausbreitung des Diskurses der Sexualität ein. Zunächst wird beleuchtet, dass sich Macht ursprünglich in der Macht des Familienvaters ausdrückte, der über Leben und Tod in seiner Familie entscheiden konnte.<sup>212</sup> Aus dem Bedürfnis des Staates Geburtenraten, Migration, Gesundheit der Bevölkerung usw. zu überwachen, entwickelten sich schließlich zahlreiche Techniken, die darauf abzielten, den Körper unterzuordnen und zu kontrollieren, wodurch die Ära der Bio-Macht entstand, die wiederum die Entwicklung des Kapitalismus begünstigte.<sup>213</sup>

Nachdem die Funktionen von Sex in der Gesellschaft (z. B. als identitätsstiftendes Moment) noch einmal umrissen wurden, fasst Foucault zusammen:<sup>214</sup>

*By creating the imaginary element that is „sex“, the deployment of sexuality established one of its most essential internal operating principles: the desire for*

---

<sup>208</sup> Foucault: *The History of Sexuality*, S. 86.

<sup>209</sup> Foucault: *The History of Sexuality*, S. 92.

<sup>210</sup> Vgl.: Foucault: *The History of Sexuality*, S. 103f.

<sup>211</sup> Foucault: *The History of Sexuality*, S. 104f.

<sup>212</sup> Vgl.: Foucault: *The History of Sexuality*, S. 135f.

<sup>213</sup> Vgl.: Foucault: *The History of Sexuality*, S. 140ff.

<sup>214</sup> Vgl.: Foucault: *The History of Sexuality*, S. 145ff.

*sex – the desire to have it, to have access to it, to discover it, to liberate it, to articulate it in discourse, to formulate it in truth.*<sup>215</sup>

Zuletzt wird das Umkehrungspotential der gegebenen Machtverhältnisse, das in dieser Analyse steckt, hervorgehoben: „The rallying point for the counterattack against the deployment of sexuality ought not to be sex-desire, but bodies and pleasures.“<sup>216</sup>

### 3.6.2 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*

*Das Unbehagen der Geschlechter* gilt als eines der zentralsten Werke der gendertheoretischen Forschung. Butler stützt sich – wie bereits erwähnt – stark auf Foucault und radikalisiert die dekonstruktivistische Gendertheorie, indem sie nicht nur *gender*, sondern auch *sex* zu einer diskursiven Konstruktion erklärt und jeden Essentialismus ablehnt.<sup>217</sup> Gegliedert ist das Werk in drei große Kapitel nach einem kurzen Vorwort: *Die Subjekte von Geschlecht/ Geschlechtsidentität/ Begehren, Das Verbot, die Psychoanalyse und die Produktion der heterosexuellen Matrix und Subversive Körperakte.*<sup>218</sup>

Das erste Kapitel beginnt sogleich in Anlehnung an Foucault mit der Frage, wer die Frauen als Subjekt des Feminismus überhaupt seien, und wirft in diesem Zusammenhang die Problematik der Subjektgenerierung durch das Machtregime auf: „Die feministische Kritik muß auch begreifen, wie die Kategorie ‚Frauen‘, das Subjekt des Feminismus, gerade durch jene Machtstrukturen hervorgebracht und eingeschränkt wird, mittels derer das Ziel der Emanzipation erreicht werden soll.“<sup>219</sup> Butler weist auch auf die historische Wandelbarkeit von Geschlechtsidentitäten und die Pluralität identitätsstiftender Kategorien wie Geschlecht, Rasse, Ethnizität oder Klasse hin.<sup>220</sup> Im Zuge ihrer Abhandlung von Beauvoirs Thesen deklariert sie auch: „Doch der ‚Leib‘ ist selbst eine Konstruktion – wie die unzähligen ‚Leiber‘, die das Feld der geschlechtlich bestimmten Subjekte bilden.“<sup>221</sup> Nicht nur Beauvoirs Vorstellung der Frau als das Andere, sondern auch Irigarays These der Nicht-Repräsentierbarkeit der Frau in einer phallogozentrischen Sprache wird von Butler

---

<sup>215</sup> Foucault: *The History of Sexuality*, S. 156.

<sup>216</sup> Foucault: *The History of Sexuality*, S. 157.

<sup>217</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht“, S. 11.

<sup>218</sup> Vgl.: Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*.

<sup>219</sup> Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 17.

<sup>220</sup> Vgl.: Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 18f.

<sup>221</sup> Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 26.

zusammengefasst, um ihre Theorie schließlich davon abzugrenzen.<sup>222</sup> Beauvoirs Gleichsetzung von Weiblichkeit und Körper wird im Zusammenhang der damit zwangsweise einhergehenden Verleugnung der Körperlichkeit von Männern kritisiert. Irigarays Differenzfeminismus wird aufgrund ihres Beharrens auf der Existenz einer Kategorie *Frau* hinterfragt, was nach Butler „die Vielfältigkeit der kulturellen und gesellschaftlichen Überschneidungen ausblendet, in denen die mannigfaltigen konkreten Reihen von ‚Frauen‘ konstruiert werden.“<sup>223</sup>

Butler bricht mit der Vorstellung der Geschlechter-Intelligibilität als Voraussetzung für Identität, die sie als „Effekt diskursiver Praktiken“<sup>224</sup> versteht. Die „Matrix der Intelligibilität“<sup>225</sup> ist für sie ein Geflecht aus *gender identity*, *sex*, *gender*, *sexueller Praxis* und *Begehren*.<sup>226</sup> Butler deklariert: „Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese ‚Äußerungen‘ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.“<sup>227</sup> Im Folgenden baut sie Foucaults These von der Deckungsgleichheit von Sexualität und Macht weiter aus.<sup>228</sup>

Im zweiten Kapitel setzt Butler sich intensiv mit dem Strukturalismus Lévi-Strauss' und der Psychoanalyse auseinander und verbindet sie mit diskursanalytischen Ansätzen Foucaults, wodurch sie neue Fragestellungen aufwirft.<sup>229</sup>

*Lässt sich das Inzestverbot, das die hierarchischen und binären Positionen der Geschlechtsidentität (gendered positions) ächtet und sanktioniert, neu begreifen, nämlich als eine produktive Macht, die ungewollt verschiedene Konfigurationen der Geschlechtsidentität erzeugt?*<sup>230</sup>

Das dritte Kapitel setzt zunächst die Auseinandersetzung mit anderen Gendertheoretikerinnen wie Kristeva<sup>231</sup>, Irigaray<sup>232</sup> oder Wittig<sup>233</sup> fort und widmet sich auch der Beschäftigung mit Foucaults *Herculine*.<sup>234</sup> Daraufhin betont Butler nicht nur

---

<sup>222</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S.27f.

<sup>223</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 34.

<sup>224</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 39.

<sup>225</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 39.

<sup>226</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 37ff.

<sup>227</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 49.

<sup>228</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 54f.

<sup>229</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 63ff.

<sup>230</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 113.

<sup>231</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 123ff.

<sup>232</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 155ff.

<sup>233</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 167ff.

<sup>234</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 142ff.

den performativen Charakter von *sex* und *gender*, sondern erklärt auch Heterosexualität zu einer politisch konstruierten Kategorie. Grund dafür, dass in der feministischen Praxis so oft von vermeintlich natürlichen Kategorien wie Geschlecht ausgegangen wird, ist ihres Erachtens, dass diesem Gedanken die Vorstellung eines natürlichen Körpers vorausgeht, was sie hinterfragt.<sup>235</sup> Die Körperpolitik wird nach Butler durch Verbote bestimmt, „die die Identität gemäß den kulturell intelligiblen Rastern einer idealisierten Zwangsheterosexualität hervorbringen.“<sup>236</sup> Diese Prozesse haben schließlich eine „falsche Stabilisierung der Geschlechtsidentität“<sup>237</sup> zur Folge, die andere Formen des Begehrens ausblendet. Der Zusammenhang zwischen der Performativität von Geschlechtsidentität und Zwangsheterosexualität wird wie folgt erläutert:<sup>238</sup>

*Akte, Gesten, artikulierte und inszenierte Begehren schaffen die Illusion eines inneren Organisationskerns der Geschlechtsidentität (organizing gender core), eine Illusion, die diskursiv aufrechterhalten wird, um die Sexualität innerhalb des obligatorischen Rahmens der reproduktiven Heterosexualität zu erklären.*<sup>239</sup>

Schließlich wird über die ausgearbeiteten Thesen resümiert und ein Blick auf das politische Handlungspotential dieser Erkenntnisse geworfen. Butler negiert das „feministische ‚Wir‘“<sup>240</sup>, da „der Täter in unbeständiger, veränderlicher Form erst in und durch die Tat hervorgebracht wird.“<sup>241</sup> Auch die intelligible Identität wird als dekonstruierbar entlarvt:<sup>242</sup>

*Die Identität als Praxis, und zwar als Bezeichnungspraxis zu verstehen, bedeutet, die kulturell intelligiblen Subjekte als Effekte eines regelgebundenen Diskurses zu begreifen, der sich in die durchgängigen und mundanen Bezeichnungsakte des sprachlichen Lebens einschreibt.*<sup>243</sup>

Das Handlungspotential, das in Butlers Theorie steckt, sieht sie selbst darin, „Strategien der subversiven Wiederholung auszumachen“<sup>244</sup>, um sich Einfluss auf jene Verfahren zu verschaffen, die an der Identitätskonstruktion beteiligt sind, um

---

<sup>235</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 187ff.

<sup>236</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 199.

<sup>237</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 199.

<sup>238</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 199f.

<sup>239</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 200.

<sup>240</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 209.

<sup>241</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 209.

<sup>242</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 212.

<sup>243</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 212.

<sup>244</sup> Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 216.

ihnen entgegenzuwirken. Das Politische an Sprache und Bezeichnungsverfahren soll entblößt werden, um neue Handlungsmöglichkeiten zu schaffen.<sup>245</sup>

### 3.7 Besonderheiten der Gendertheorie in Russland

Der kulturhistorische Rahmen prägt Theorienbildung unweigerlich mit. Die Gender Studies sind eine Forschungsrichtung, die – wie oben umrissen – im Westen Europas und in den USA entstanden ist. Nun sollen die Gedichte der deutschen Lyrikerin Gertrud Kolmar und der russischen Lyrikerin Marina Cvetaeva im Zuge dieser Arbeit im Hinblick auf die Konstruktion von Geschlecht gendertheoretisch untersucht werden. Deshalb muss zunächst die Frage gestellt werden, ob die Ansätze der Gendertheorie überhaupt auf den russischen Kulturkreis und somit auf die russische Literatur anwendbar sind, weswegen im Folgenden die Entwicklung der Frauenbewegung und der Gender Studies in Russland kurz nachgezeichnet werden soll.<sup>246</sup>

#### 3.7.1 Das Frauenbild in Russland bis zur Revolution

Zunächst muss erwähnt werden, dass sich die Frauenfrage selbstverständlich aus der realen Situation der Frauen zu einer gewissen Zeit ergibt. Während sich in Europa ab dem 18. Jahrhundert ausgehend von der bourgeoisen Gesellschaft das Differenzmodell verbreitete, bestand in Russland die autokratische Ordnung bis ins 19. Jahrhundert, wodurch die Problematik um die Kategorie der Klasse stets im Vordergrund stand. Dies bedeutete jedoch nicht, dass sich die Unterdrückung der Frau in Russlands Gesellschaft nicht manifestierte. Eines der bekanntesten Zeugnisse für die russische patriarchale Ordnung ist das *Domostroj*, das aus dem 16. Jahrhundert stammt und die häuslichen Machtverhältnisse genau regelt: Der Mann ist das Familienoberhaupt, Kinder und Frau werden dem Hausrat zugerechnet.<sup>247</sup>

Das Frauenbild war seit der altrussischen Kultur sehr ambivalent. Zum Einen spielten heidnische Vorstellungen einer starken Weiblichkeit, der eine spezifische Macht immanent ist, weiterhin eine wichtige Rolle in der Gesellschaft. Zum Anderen übte die extreme Misogynie der orthodoxen Kirche großen Einfluss auf die (alt-)russische Kultur aus. Während Frauen in der Folklore zumeist abwertend aufgegriffen wurden,

---

<sup>245</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 216f.

<sup>246</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht“, S. 9.

<sup>247</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht“, S. 16f.

war das Bild der Mutter im Zusammenhang mit Fruchtbarkeitsmythen einerseits und der Verehrung der Gottesmutter andererseits sehr positiv besetzt.<sup>248</sup>

Folklore und Rituale spielten eine wichtige Rolle im Transport von Stereotypen und beeinflussten somit entscheidend die Identitätsbildung vieler Menschen. Die Erziehung zur Frau oder zum Mann begann in Russland etwa ab dem Alter von sieben Jahren, davor galten Kinder als geschlechtslos. Die Koseformen, Spielzeuge und Kleidung für Kleinkinder waren weitgehend geschlechtsneutral.<sup>249</sup> Sobald Kinder genderspezifische Arbeiten wie Nähen, Kochen, Fischen oder Holzhacken erlernt hatten, wurde erwartet, dass die Arbeitsteilung den genderspezifischen Rollenerwartungen gemäß vollzogen würde. Ein bekanntes Ritual, das die Mannwerdung unterstützen sollte, war etwa die Haarschur (*посмужу*) von Burschen, die im Alter von ungefähr sieben Jahren erfolgen sollte. Manche Rituale legen nahe, dass die Geschlechtsidentität als etwas Instabiles galt. So ist belegt, dass Burschen weggeschickt wurden, bevor der geknetete Teig in den Ofen kam, damit sie nicht *wie Frauen* werden würden.<sup>250</sup>

Die erste entscheidende Veränderung des weiblichen Rollenbildes wurde durch die Petrinischen Reformen erreicht. Durch die Übernahme französischer Verhaltensideale wurden Frauen aus dem Terem befreit und nicht mehr nur mit Sündhaftigkeit verbunden.<sup>251</sup> Als Terem (abgeleitet vom griechischen Begriff *téremnon*) wurde der obere Teil eines Hauses bezeichnet, in dem sich adelige Frauen, die nicht am öffentlichen Leben partizipieren durften, aufzuhalten hatten. Ihre Bewegungsfreiheit war somit stark eingeschränkt.<sup>252</sup> Im 18. und 19. Jahrhundert verbesserte sich schließlich die Einstellung der Gesellschaft zur Frau und das Leitbild weiblicher Tugend entwickelte sich. Belesene Frauen des Hochadels verschafften sich als Gastgeberinnen literarischer Salons, Kritikerinnen oder Vermittlerinnen Zugang zur Hochkultur, wenngleich sie auch nicht als Schöpferinnen von Kultur auftreten konnten.<sup>253</sup> Auch die Modereform Peters des Großen änderte die Selbst- und Fremdwahrnehmung von Frauen. Innerhalb weniger Dekaden ging

---

<sup>248</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht“, S. 17f.

<sup>249</sup> Vgl.: Tempest: *Acquiring an Identity*, S. 91f.

<sup>250</sup> Vgl.: Tempest: *Acquiring an Identity*, S. 97f.

<sup>251</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht“, S. 19.

<sup>252</sup> Vgl.: Chernova, Alina: *Mémoires und Mon Histoire. Zarin Katharina die Große und Fürstin Katharina R. Daschkowa* in ihren Autobiographien. Berlin: Frank und Timme 2007, S. 23.

<sup>253</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht“, S. 19f.

die Mode von voller Verschleierung zu Kleidern mit offenherzigem Dekolleté über, was die Bewegungsfreiheit und das Rollenbild russischer Frauen deutlich beeinflusste.<sup>254</sup>

Das weibliche Selbstbewusstsein stieg nach den couragierten Handlungen der Dekabristen-Frauen an. In der nachpetrinischen Zeit sollen auch deutlich mehr Frauen ihre Männer verlassen haben, was möglich war, da Frauen selbstständige Rechtspersonen waren, die erben und ihre Mitgift selbst verwalten konnten. Formell war die mittelalterliche Hausordnung jedoch bis ins 19. Jahrhundert gültig und es gibt zahlreiche Beispiele auch adeliger Frauen, die der Gewalt ihrer Männer schutzlos ausgeliefert waren.<sup>255</sup> Ein weiteres Beispiel für couragierte Frauen, die sich entschlossen, den Bereich der Häuslichkeit zu verlassen und politisch aktiv zu werden, sind jene, die sich aus verschiedensten Beweggründen während des Napoleonischen Krieges der Armee anschlossen wie zum Beispiel Nadežda Durova.<sup>256</sup>

Offensichtlich wurde die Problematik der russischen Gesellschaftsstruktur, als im 19. Jahrhundert auch nicht-aristokratische Russen begannen, sich an der Kulturproduktion zu beteiligen, sich aber aufgrund ihrer sozialen Herkunft nicht etablieren konnten. So war die emanzipatorische Bewegung, die zu dieser Zeit entstand, in erster Linie allgemein gesellschaftspolitisch orientiert und stellte die Frauenbewegung in den Schatten. Dennoch erreichten die *разночинцы* erste Verbesserungen in der Frauenfrage, indem sie das Eherecht dafür nutzten, Frauen verschiedene Freiheiten zu ermöglichen. Im Besonderen zielte diese Bewegung jedoch auf die Aufhebung der Leibeigenschaft, der Unterteilung der Gesellschaft in die Kategorien *государь* und *холоп*, ab. Die Position des *государь* konnte auch von Frauen eingenommen werden, was wieder die Überlagerung der Geschlechtsproblematik durch andere gesellschaftspolitische Diskurse zeigt. Zwar war eine adelige Frau einem adeligen Mann untergeordnet, es trennte sie dennoch weniger von ihm, als von einer Bauernfrau. Politisch aktive Frauen wie Sof' ja

---

<sup>254</sup> Vgl.: Hughes, Lindsey: From Caftans into Corsets: the sartorial Transformation of Women during the Reign of Peter the Great. In: Barta (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation, S. 17-32, S. 17f.

<sup>255</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht“, S. 21.

<sup>256</sup> Vgl.: Schönle, Andreas: Gender Trial and Gothic Thrill: Nadezhda Durova's subversive Self-Exploration. In: Barta (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation, S. 33-54, S. 33.

Perovskaja oder Vera Figner kämpften weniger um Frauenrechte als gegen die Unterdrückung der gesamten Bevölkerung durch die Zarenherrschaft.<sup>257</sup>

### 3.7.2 Frauen in der Sowjetunion

Mit der Oktoberrevolution 1917 endeten die aristokratischen Emanzipationsbewegungen, da die Aristokratie als solche nicht weiter existierte. Die propagierte Projektionsfigur des *neuen sozialistischen Menschen* sollte für beide Geschlechter gleichermaßen gelten. Versuche, einen frauenspezifischen Sozialismus zu fördern, wie jener von Aleksandra Kollontaj, wurden von der Partei nicht gebilligt. 1936 wurde die Gleichberechtigung beider Geschlechter in der Verfassung festgeschrieben und die Frauenfrage galt als überwunden.<sup>258</sup>

Die offizielle Parteilinie der Bol'sheviki zielte auf die Abschaffung jeglicher Ungleichheit und somit auf die Einbeziehung von Frauen in sozialer, ökonomischer und politischer Hinsicht ab.<sup>259</sup> Die Frauendemonstration am 23. 2. 1917, welche die Februarrevolution einleiten sollte, überraschte selbst Revolutionäre wie Trockij und führte zum Überdenken des revolutionären Potentials der Frauen. Lenin ordnete bereits im März nach der Revolution persönlich eine Arbeiterinnen-Konferenz an, die jedoch die Ausschaltung autonomer Ansätze und die Organisation sämtlicher Kräfte durch Parteiorgane zur Folge hatte.<sup>260</sup>

Besonders in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution richtete sich die politische Agitation der Partei an Frauen, da viele Männer noch in Kämpfe des Bürgerkrieges verwickelt waren. 1919 wurde die Frauenabteilung der Partei (*женотдел*) gegründet, die einerseits zur Förderung, andererseits aber auch zur Indoktrination von Frauen dienen sollte.<sup>261</sup> Bereits sieben Jahre vor der tatsächlichen Auflösung dieser Abteilung wurde bei der zwölften Parteikonferenz 1923 von männlichen Parteimitgliedern der Wunsch nach der Schließung der Frauenabteilung geäußert, da ein möglicher Zusammenschluss proletarischer und bourgeoiser Frauen durch den *женотдел* befürchtet wurde.<sup>262</sup>

---

<sup>257</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht.“, S. 22f.

<sup>258</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht.“, S. 24.

<sup>259</sup> Vgl.: Schmitt, Britta: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland: von 1917 bis zur Gegenwart. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 1995, S. 111.

<sup>260</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 115f.

<sup>261</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 118ff.

<sup>262</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 123f.

Während der bol'shevistischen Herrschaft gab es kaum zivilgesellschaftliche Sphären, da der öffentliche Bereich unter starker staatlicher Kontrolle stand, die Männer und Frauen gleichermaßen unterdrückte. Das gesellschaftliche Leben verlagerte sich stark ins Private. Versucht man, einen Blick auf dieses Private zu werfen, so fällt die Unterordnung der Frau durch die patriarchische Ordnung schon deutlicher auf: Beispiele hierfür sind die Dissidenten-Zirkel und wie in diesen Runden die Rollen der Sprechenden und Zuhörenden vergeben wurden<sup>263</sup> sowie auch der Bereich des Sexuellen. Die puristische Sowjetideologie schränkte die Vorstellung von der Sexualität der Frau auf die Befriedigung des Mannes ein und lehnte individuellen Ausdruck in sexuellen Beziehungen als alternative Lebensführung ab.<sup>264</sup> Eben diese traditionelle Ausrichtung des Familienlebens repräsentierte teilweise latenten Widerstand gegen das System und somit konnte es zu keinem Austausch zwischen privater und staatlicher Sphäre kommen. Die Familie wurde als wahrer Wert dem *Scheinhandeln* des sowjetischen Staates gegenübergestellt, der ökonomische Interessen und Prozesse zum Machterhalt als Normen und Werte inszenierte.<sup>265</sup>

Obwohl die sowjetische Partei Fraueninteressen teilweise berücksichtigte und durchsetzte, lag ihr nichts an der Emanzipation einzelner Gruppen und die Entwicklung von Frauenbewegungen wurde verhindert. Das Regime verbesserte die ökonomische und familiäre Situation von Frauen, ihre Möglichkeiten zur politischen Partizipation sowie deren rechtlichen Status.<sup>266</sup> Ein wichtiges Beispiel hierfür ist das 1927 in Kraft getretene Ehegesetz, das Scheidungen leicht möglich machte, Adoption erlaubte, De-facto-Ehe mit der offiziellen Ehe und eheliche mit unehelichen Kindern gleichstellte.<sup>267</sup> Dieser sozialer Wandel wurde jedoch *von oben* aus lediglich utilitaristischen Interessen umgesetzt und förderte die Emanzipation auf Dauer kaum.<sup>268</sup>

Im Stalinismus, der zu einer Zeit der hohen Arbeitslosigkeit begann, wurde schließlich die enorme Arbeitskraft der Frau propagiert, um sozialen Druck durch den Appell an das weibliche Pflichtbewusstsein zu generieren, während gleichzeitig der

---

<sup>263</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 60f.

<sup>264</sup> Vgl.: Parnell, Christina: Hiding and Using Sexuality. The Artist's controversial Subject in modern Russian Women's Literature. In: Barta (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation, S. 311-324, S. 311f.

<sup>265</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 65f.

<sup>266</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 74f.

<sup>267</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 140.

<sup>268</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 74f.

Mythos der vollständigen Gleichberechtigung von Mann und Frau im sowjetischen Staat aufrecht erhalten wurde.<sup>269</sup> Dieses Pflichtbewusstsein äußerte sich schließlich auch im Zweiten Weltkrieg, als sich immerhin 800.000 Frauen freiwillig für die Front meldeten.<sup>270</sup> Ab 1936 setzte Stalins restriktive Gesetzgebung ein, die viele frühere Errungenschaften wieder zurücknahm. So wurde die Scheidung massiv erschwert sowie Abtreibung bis auf wenige Ausnahmen verboten. Seit 1934 standen auch wieder Strafen auf Prostitution und Homosexualität,<sup>271</sup> was mit einer Propagierung der Wichtigkeit der Familie, die zuvor noch als Überbleibsel des Zarismus gesehen worden war, einherging.<sup>272</sup>

Nun stellt sich die Frage: Gab es Vorläufer der Frauenbewegung bereits in sowjetischer Zeit? Es ist möglich jene Gruppen in der KPdSU wie beispielsweise die 1930 aufgelöste Frauenabteilung, die sich aktiv für die Gleichberechtigung der Frau einsetzten, als Initiatoren von Verbesserungen und somit als Vorgänger späterer Frauenbewegungen zu sehen. Problematisch an der innerparteilichen Frauenpolitik war zunächst jedoch, dass sich die Umwertung von Rollenbildern lediglich auf die Rolle der Frau beschränkte. Frauen sollten nun gleichwertig arbeiten können. Das Männerbild blieb jedoch unangetastet, was dazu führte, dass Frauen vollzeitig berufstätig waren und gleichzeitig allein für Haushalt und Kinder zuständig waren, was eher zur Überlastung als zur Verbesserung ihrer Situation führte.<sup>273</sup> Die ursprüngliche Idee, eine rationelle gemeinschaftliche Organisation von Hausarbeit durch öffentliche Wäschereien, Wohnkommunen und Ähnliches würde diese Doppelbelastung der Frau verhindern, erwies sich als utopisch.<sup>274</sup>

Schwierig an der Entwicklung von Frauenbewegungen zur sowjetischen Zeit waren jedoch nicht nur die mit den Restriktionen der Partei verbundenen Probleme, sondern auch das mangelnde Bewusstsein der Frauen für die Besonderheit ihrer Unterdrückungssituation. Die Modernisierung in Europa und die damit verbundenen Emanzipationsbewegungen ließen die Frauen als Modernisierungsverliererinnen zurück, die um den Erfolg ihres politischen Engagements betrogen worden waren. Dies stärkte den Zusammenhalt der Frauen als Gruppe. Diese Erfahrungen fehlten

---

<sup>269</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 158.

<sup>270</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 163.

<sup>271</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 166f.

<sup>272</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 172.

<sup>273</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 81f.

<sup>274</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 113.

den sowjetischen Frauen. Eine vergleichbare Situation entstand erst in den 1970er Jahren, als Frauen aus den von ihnen mit aufgebauten Dissidentengruppen ausgeschlossen wurden.<sup>275</sup>

1979 gaben oppositionelle Künstlerinnen und Autorinnen in Leningrad den Almanach *Die Frau in Rußland* im Samizdat heraus, der die Geschichte und Stellung der Frau in der sowjetischen Gesellschaft thematisierte, was als Angriff gegen das System verstanden wurde. Obwohl es sich um keine politische Bewegung im eigentlichen Sinne handelte, sondern „nur“ um eine Herausgeberschaft, wurden die Verantwortlichen massiv vom KGB verfolgt und kamen entweder unter mysteriösen Umständen ums Leben, ins Arbeitslager oder wurden ausgebürgert.<sup>276</sup> Bereits während der Entstehung des zweiten Almanachs war es zu Uneinigkeiten gekommen, wodurch sich eine religiöse Fraktion abspaltete. Vor allem Julija Voznesenskaja und Tat'jana Mamonova wollten die christliche Mystik stärker einbezogen wissen und gründeten die Zeitschrift *Marija* und einen gleichnamigen Frauenclub, der als Vorläufer moderner Frauenbewegungen in Russland bezeichnet werden kann.<sup>277</sup>

In den 1980ern entwickelten sich die ersten autonomen Frauenbewegungen, teilweise aus den Frauenräten, die 1986 von der Partei gegründet worden sind. Spätestens seit die Partei ihren Führungsanspruch 1990 aufgegeben hatte, kann man von unabhängigen Frauenbewegungen sprechen, obwohl manche Gruppierungen wie etwa die *Frauenunion Rußlands* weiterhin institutionell von der Partei abhängig waren.<sup>278</sup>

### 3.7.3 Die Frauenbewegung und die Entwicklung der Gender Studies in Russland

Als Frauenbewegung versteht man eine „Bewegung für die politische, soziale und kulturelle Gleichstellung der Frau.“<sup>279</sup> Ein großer Unterschied in der Entwicklung der Frauenbewegungen und deren Leistungen war, dass in Westeuropa Abtreibung und damit implizit das Recht, über den eigenen Körper zu bestimmen, von Frauenbewegungen gefordert und durchgesetzt wurden. In Russland hingegen

---

<sup>275</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 84f.

<sup>276</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 86.

<sup>277</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 98f.

<sup>278</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 96.

<sup>279</sup> Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 75f.

wurde Abtreibung von staatlicher Seite erlaubt, wobei die Selbstbestimmung der Frauen über ihren Körper nie im Zentrum des Interesses stand.<sup>280</sup>

Zunächst war die russische Frauenbewegung nicht oder kaum von feministischer Theoriebildung begleitet worden.<sup>281</sup> Die Auseinandersetzung mit der westlichen Gendertheorie begann in Russland Mitte der 1990er Jahre, als das Interesse plötzlich anstieg, feministische Literatur ins Russische zu übersetzen. Wenige zentrale Autoren wie Beauvoir, Millet oder Butler waren schon zuvor in russischer Sprache erhältlich, doch dann wurde mit großen Übersetzungsprojekten begonnen. Maßgeblich daran beteiligt waren die Zeitschrift *Гендерные исследования*, die systematisch an der Übersetzung und Veröffentlichung zentraler Texte arbeitete, das Zentrum für Gender Studies an der Universität Minsk sowie das Programm Gender Studies an der Europäischen Universität in Sankt Petersburg. Gleichzeitig begannen auch im Westen mehrere Übersetzungsprojekte.<sup>282</sup> Die *Гендерные исследования* waren mit dem *Московский центр гендерных исследований* entstanden, deren Mitwirkende im Kontakt zur russischen Frauenbewegung standen. Seit 1994 gilt diese Einrichtung offiziell als nichtstaatliche Frauenorganisation.<sup>283</sup> Während diese Einrichtungen und Projekte die Übernahme des Feminismus weitgehend befürworteten, wurde diese jedoch auch von vielen als schädlich für emanzipatorische Bestrebungen empfunden. Das Wort Feminismus wird bis heute oftmals auch als Schimpfwort benutzt.<sup>284</sup>

Die in Russland rezipierten Übersetzungen stammten von Anfang an aus verschiedenen feministischen Forschungsgebieten und waren international ausgerichtet, wodurch interdisziplinäre und vielfältige Rezeptionsmöglichkeiten entstanden. Außerdem kam es durch den plötzlichen und spät einsetzenden Übersetzungsschub zu einer Gleichzeitigkeit der Rezeption früher und neuer feministischer Theorie.<sup>285</sup> Der plötzliche Anstieg an westlicher Literatur sowie die rasant ansteigende postsowjetische Wissenschaftsproduktion führten teilweise zu

---

<sup>280</sup> Vgl.: Schmitt: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland, S. 62f.

<sup>281</sup> Vgl.: Garstenauer: Gender als symbolisches Kapital?, S. 53.

<sup>282</sup> Vgl.: Temkina, Anna/ Zdravomyslova, Elena: Feministische Übersetzung in Rußland. In: Cheauré/ Heyder (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies, S. 15-34, S. 15ff.

<sup>283</sup> Vgl.: Garstenauer: Gender als symbolisches Kapital?, S. 54f.

<sup>284</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht“, S. 13.

<sup>285</sup> Vgl.: Temkina/ Zdravomyslova: Feministische Übersetzung in Rußland, S. 18.

einer Informationsübersättigung und zur unreflektierten Übernahme popularisierten Wissens.<sup>286</sup>

Die Gesellschaftsordnung des postsowjetischen Russlands unterschied sich deutlich von jener, die in vielen westlichen feministischen Schriften reflektiert wurde. So war das oft kritisierte Hausfrauen-Dasein der westlichen Mittelschicht in Verbindung mit völliger finanzieller Abhängigkeit vom Mann in Russland weit nicht so verbreitet.<sup>287</sup> Obwohl die kommunistische Gesellschaft zwar in Wahrheit keine Gleichberechtigung der Geschlechter geschaffen hatte, spielte die *женский вопрос* in Russland eine untergeordnete Rolle. Die Assoziation der Frau mit dem Geschlechtlichen war in der russischen Sprache auch anders verankert als im westlichen Raum, was die Übertragung des westlichen feministischen Diskurses ins postsowjetische Russland schwierig machen musste.<sup>288</sup>

Wie übernahm die russische Gesellschaft nun jene Theorien? Verstärkt war zunächst ein Aufgreifen essentialistischer Positionen zu bemerken, dennoch entwickelten sich zeitgleich viele verschiedene Richtungen und Positionen.<sup>289</sup> Kurz zusammengefasst gab es in der russischen Gesellschaft drei grundsätzlich mögliche Einstellungen zur Rezeption des Fremden: *чужое как чужое, чужое как свое und чужое как иное/ другое*.<sup>290</sup> Oftmals entschieden sich die russischen Intellektuellen zur geistigen Einverleibung westlicher Theorien, wodurch die als relativ zu Kultur und Geschichte zu verstehenden Ansätze durch die russische Rezeption umgedeutet wurden und zeitgleich auch dazu dienten, die postsowjetische Realität mitzugestalten. Zvereva sieht das Hauptproblem des russischen Umgangs mit der westlichen Gendertheorie darin, „eine respektvolle Distanz zum *Andern* zu bewahren.“<sup>291</sup>

Trotz der Übertragungsschwierigkeiten der westlichen Theorie ist bis jetzt kaum eigenständige Theoriebildung im Bereich der Gender Studies in Russland entstanden,<sup>292</sup> obwohl die *Гендерные исследования* sich während der 1990er Jahre

---

<sup>286</sup> Vgl.: Zvereva: „Das Fremde, das Eigene, das Andere...“, S. 74.

<sup>287</sup> Vgl.: Temkina/ Zdravomyslova: Feministische Übersetzung in Rußland, S. 29.

<sup>288</sup> Vgl.: Ebert: „Die Seele hat kein Geschlecht“, S. 12.

<sup>289</sup> Vgl.: Temkina/ Zdravomyslova: Feministische Übersetzung in Rußland, S. 29.

<sup>290</sup> Vgl.: Zvereva: „Das Fremde, das Eigene, das Andere...“, S. 75.

<sup>291</sup> Zvereva: „Das Fremde, das Eigene, das Andere...“, S. 98.

<sup>292</sup> Vgl.: Parnell: Differenzfeminismus vs. dekonstruktiver Feminismus, S. 39.

auch im universitären Rahmen in verschiedenen Disziplinen etablierten.<sup>293</sup> Trotz der gemeinsamen Bezeichnung *Гендерные исследования* kann man kaum von einem gemeinsamen Wissenschaftsfeld sprechen, da die Forschung stark in die einzelnen Wissenschaftsdisziplinen zersplittert ist, die kaum an Zusammenarbeit interessiert zu sein scheinen.<sup>294</sup> Inwiefern sich dieser Forschungsbereich jedoch tatsächlich in der russischen akademischen Welt durchsetzen konnte, wird kontrovers diskutiert. Barta schreibt etwa in seiner Einleitung zu *Gender and Sexuality in Russian Civilisation*, dass in der russischen Literaturwissenschaft noch immer diskutiert würde, ob *gender* überhaupt Einfluss auf die Literatur übe, und dass nur wenige die Berechtigung, die die Gender Studies in der russischen Gesellschaft haben, anerkennen.<sup>295</sup>

Auch die Übertragung von Begrifflichkeiten ist ein bis heute diskutiertes Thema in der russischen Genderforschung. Anastasija Posadskaja argumentierte beispielsweise für die direkte Übernahme des Begriffs *гендер* und gegen die Verwendung der russischen Übersetzung *пол*. Gründe dafür seien die unzureichende Kompatibilität des Begriffs *пол*, die deutliche Abgrenzung zur bisherigen Frauenforschung, die Miteinbeziehung der Männerforschung und die Möglichkeit zum Anknüpfen an die internationale Forschung.<sup>296</sup>

### 3.7.4 Frauen in der russischen Literatur

Die feministische Literaturkritik, die sich von den Vereinigten Staaten ausgehend schon in den 1960ern in Europa verbreitete, hatte zunächst kaum Bedeutung in Russland. Erst in den 1990ern wurde begonnen, die Frauendarstellungen in der russischen Literatur, das Schaffen verschiedener Autorinnen und jene Mechanismen, die es beeinflussten und unterdrückten, sowie das Verhältnis der russischen Literaturkritik zu weiblicher Literaturproduktion zu untersuchen.<sup>297</sup>

Zu Zeiten als sich Schriftstellerinnen und Poetinnen schon etabliert hatten, verneinten dennoch viele Protagonist\_innen der russischen Literaturproduktion und -rezeption die Existenz einer Frauenliteratur. Dieses Wort wurde ebenso wie beispielsweise die weibliche Bezeichnung *поэтесса* pejorativ verwendet und

---

<sup>293</sup> Vgl.: Garstenauer: *Gender als symbolisches Kapital?*, S. 55.

<sup>294</sup> Vgl.: Garstenauer: *Gender als symbolisches Kapital?*, 66f.

<sup>295</sup> Vgl.: Barta: *Introduction*, S. 2.

<sup>296</sup> Vgl.: Garstenauer: *Gender als symbolisches Kapital?*, 68.

<sup>297</sup> Vgl.: Marsh, Rosalind: *Introduction. New perspectives on women and gender in Russian literature*. In: Marsh, Rosalind (Hrsg.): *Gender and Russian Literature. New perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 1-38, S. 2f.

verstanden. Auch Marina Cvetaeva war nicht der Ansicht, dass es in der Literatur eine Frauenfrage gäbe.<sup>298</sup>

Im 17. Jahrhundert wurde die russische Literatur westlich beeinflusst, was sich langsam auch auf das Schreiben von Frauen auswirkte.<sup>299</sup> Die Zeit der Wirren war eine Zeit enormer politischer und sozialer Unsicherheit, aber auch großer Kreativität. Das Frauenbild war starken Veränderungen unterworfen und erste literarische Werke von Autorinnen entstanden.<sup>300</sup> Bis ins 18. Jahrhundert gab es jedoch nur ein Genre, an dem Frauen sich ernsthaft beteiligen konnten: den persönlichen Brief. Als sich der Brief um 1750 als literarisches Genre immer mehr etablierte, wagten es einige Frauen in den Bereich der *литература* vorzustoßen, was auch im Zusammenhang mit den Veränderungen des Frauenbildes während der petrinischen Epoche stand.<sup>301</sup> Durch die Verbesserungen der Bildung aristokratischer Mädchen konnten in den 1790ern wenige adelige Frauen als Übersetzerinnen an der Literaturproduktion teilhaben. Die Bedeutung dieser Übersetzungstätigkeiten darf jedoch nicht überschätzt werden, da es sich zu diesem Zeitpunkt noch um Einzelfälle handelte. Erst um 1820 begann sich die Übersetzungstätigkeit als weiblich dominiertes Berufsfeld durchzusetzen.<sup>302</sup> Ein weiterer Bereich der Literatur, an dem sich Frauen schon so früh beteiligten, war das Genre der Autobiographien. Diese frühen Werke zeugen jedoch von dem damaligen Ideal der weiblichen Bescheidenheit: Oft unterlagen sie der Selbstzensur oder porträtierten eher das Leben anderer Personen als das eigene.<sup>303</sup> Dieses Ideal war vom sentimentalistischen Rollenbild geprägt, das von Rousseau beeinflusst war: Frauen existierten demnach, um den Haushalt zu bestellen sowie ihre Männer und Kinder zu versorgen. Das läge in ihrer Natur, die sich radikal von jener des Mannes unterscheidet. Schreiben galt als unweiblich.<sup>304</sup> Dies hing auch mit der Befürchtung zusammen, Schreiben wäre eine Bedrohung für

---

<sup>298</sup> Vgl.: Marsh: Introduction, S. 14.

<sup>299</sup> Vgl.: Kelly, Catriona: Sappho, Corinna, and Niobe. Genres and personae in Russian women's writing, 1760-1820. In: Barker, Adele Marie/ Gheith, Jehanne M. (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 37-61, S. 37.

<sup>300</sup> Vgl.: McKenzie, Rosalind: Women in seventeenth-century Russian literature. In: Marsh (Hrsg.): Gender and Russian Literature, S. 41-54, S. 41f.

<sup>301</sup> Vgl.: Kelly: Sappho, Corinna, and Niobe, S. 37.

<sup>302</sup> Vgl.: Kelly: Sappho, Corinna, and Niobe, S. 41.

<sup>303</sup> Vgl.: Zirin, Mary: „A particle of our soul“. Prerevolutionary autobiography by Russian women writers. In: Barker/ Gheith (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia, S. 100-116, S. 100f.

<sup>304</sup> Vgl.: Rosslyn, Wendy: Conflicts over gender and status in early nineteenth-century Russian literature. The case of Anna Bunina and her poem *Padenie Faetona*. In: Marsh (Hrsg.): Gender and Russian Literature, S. 55-74, S. 55f.

die Moral der Frau, was mit dem Erscheinen der Romane von George Sand in Russland in Verbindung stand.<sup>305</sup>

Die erste berühmte russische Poetin war Anna Bunina (1774-1829), welche die Abwesenheit anderer Frauen in der Literaturproduktion thematisierte. Bereits eine Generation später hatte sich die Situation deutlich verändert und einige weibliche Literatinnen, darunter Marija Pospelova, Anna Volkova, Ljubov' Kričevskaja oder Elizaveta Timaševa, waren bekannt.<sup>306</sup> In den 1830ern und 1850ern etablierten sich immer mehr Frauen im Rahmen der russischen Literatur und waren auch maßgeblich an der Entwicklung des russischen Realismus beteiligt.<sup>307</sup>

Der Anstieg der Zahl der Literatinnen gegen Ende des 19. Jahrhunderts war einerseits mit den Verbesserungen der Frauenbildung verbunden, die es Mädchen ermöglichten, auch höhere Bildung zu genießen, andererseits mit finanzieller Notwendigkeit. Mit der Aufhebung der Leibeigenschaft in den 1860ern veränderte sich die soziale und ökonomische Lage der Bevölkerung, im Besonderen jedoch die des Landadels. Viele Frauen mussten nun erwerbstätig werden. Da ihnen einige Berufsfelder nicht offen standen, entwickelten sich Literatur und Journalismus zu beliebten Frauenberufen.<sup>308</sup> Auch das Aufkommen der literarischen Strömung der Romantik begünstigte die weibliche Autorschaft. Zu dieser Zeit begann die theoretische Auseinandersetzung mit der Frage, ob Frauen schreiben sollten, die bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch positive Erwähnungen und Artikel über die Bildung und Bedeutung von Frauen in der Literatur von Herausgebern gewisser Frauenzeitschriften vorbereitet wurde.<sup>309</sup> Es entstand das neue Bild der *учённая женщина*, das mit dem neuen Ideal des *разумный человек* verbunden wurde. Frauen wurde also zugestanden, rational denkende Wesen zu sein.<sup>310</sup>

---

<sup>305</sup> Vgl.: Demidova, Ol'ga: Russian women writers of the nineteenth century. In: Marsh (Hrsg.): Gender and Russian Literature, S. 92-111, S. 96.

<sup>306</sup> Vgl.: Vowles, Judith: The inexperienced muse. Russian women and poetry in the first half of the nineteenth century. In: Barker/ Gheith (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia, S. 62-84, S. 62.

<sup>307</sup> Vgl.: Gheith, Jehanne M.: Women of the 1830s and 1850s. Alternative Periodizations. In: Barker/ Gheith (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia, S. 85-99, S. 85.

<sup>308</sup> Vgl.: Marsh, Rosalind: Realist prose writers 1881-1929. In: Barker/ Gheith (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia, S. 175-206, S. 176.

<sup>309</sup> Vgl.: Demidova: Russian women writers of the nineteenth century, S. 92f.

<sup>310</sup> Vgl.: Rosenholm, Arja: The 'woman question' of the 1860s and the ambiguity of the 'learned woman'. In: Marsh (Hrsg.): Gender and Russian Literature, S. 112-128, S. 114.

Dennoch schienen Frauen das Genre des Romans in Russland eher zu meiden. Dies kann einerseits daran liegen, dass sie das *große* Genre den Männern überließen, um sich nicht so heftiger Kritik preiszugeben. Andererseits zeigten Romane die Frau traditionell aus männlicher Perspektive in Manier des Madonna-Huren-Komplexes entweder als *Angel in the House* oder *Madwoman in the Attic*, woran Autorinnen schlecht anknüpfen konnten.<sup>311</sup>

Literatur spielt historisch in Russland eine weit wesentlichere Rolle als in westlichen Ländern. In den realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts wurden philosophische sowie sozial und politisch relevante Fragen diskutiert, die in Zeitschriften und öffentlichen Diskussionen aufgrund von Repressionen und Zensur nicht angesprochen werden konnten. Literatur wurde mehr als im Westen auch zur Modellierung sozialer Entwicklungen verwendet und als vereinende Kraft interpretiert.<sup>312</sup>

Literatur, Kultur und Politik waren also sehr eng miteinander verknüpft. Die Vorstellungen der russischen Gesellschaft von Männlichkeit und Weiblichkeit im Silbernen Zeitalter lassen sich beispielsweise anhand gewisser Dichotomien, mit denen Berdjajev operierte, veranschaulichen:<sup>313</sup> (Tabelle)<sup>314</sup>

<b>Feminine</b>	<b>Masculine</b>
passive, humble, submissive, servile	active, creative, free
collective	the person(ality)
material, national, elemental, earth	spirit, universalism, <i>logos</i>

Im Symbolismus war ein mystisches Frauenbild, das auf diesen klassischen Dichotomien beruhte, dominant. Diese Mythologisierung der Frau, die ihren Ausgang in der Rezeption der Philosophie Vladimir Solov'evs nahm, führte auch dazu, dass wichtige Autorinnen dieser Zeit wie Ljubov' Mendeleeva -Blok oder Lidija Zinov'eva-Annibal heute kaum noch für ihr literarisches Schaffen bekannt sind, sondern für ihre Musen- oder Ehefrau-Funktion. Eine nennenswerte Ausnahme dieser Regel ist

<sup>311</sup> Vgl.: Marsh: Introduction, S. 12f.

<sup>312</sup> Vgl.: Barta: Introduction, S. 4.

<sup>313</sup> Vgl.: Aizlewood, Robin: Berdiaev and Chaadaev, Russia and Feminine Passivity. In: Barta (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation, S. 121-140, S. 128.

<sup>314</sup> Aizlewood: Berdiaev and Chaadaev, S. 128.

Zinaida Gippius, deren Schaffen durchaus selbstständig rezipiert wird.<sup>315</sup> Etwa gleichzeitig zum Symbolismus begannen Autorinnen mehr oder weniger feministische Texte zu veröffentlichen. Ihr politisches Engagement war bis 1905 kaum parteipolitisch geprägt, sondern stellte die weibliche Beteiligung am öffentlichen Leben aus einer persönlichen Perspektive ins Zentrum. Da die Erfolgsaussichten in der Debatte um das Frauenwahlrecht, die den westeuropäischen Diskurs dieser Zeit prägte, in Russland viel zu gering waren, konzentrierten sich die feministischen Autorinnen auf Themen wie Frauenbildung, Frauenbeschäftigung oder die private Situation von Frauen.<sup>316</sup>

Während die literarische Tätigkeit von Frauen um 1910 rasant anstieg und auch immer mehr öffentlichen Zuspruch fand, verschlechterte sich die Situation in den späten 1920ern deutlich. Viele Autorinnen waren zu anderen Tätigkeiten übergegangen, einige wollten oder konnten ihre Werke nicht mehr veröffentlichen und manche emigrierten. Diejenigen, die noch schrieben, litten in den 1930ern an der Zensur der stalinistischen Ära. Heute reduziert sich die öffentliche Aufmerksamkeit oft auf die Rezeption der herausstechenden Talente Anna Achmatova und Marina Cvetaeva, viele andere Autorinnen sind weitgehend unbekannt.<sup>317</sup>

Wollte eine Frau im 19. oder 20. Jahrhundert in der russischen Literatur anerkannt werden, so musste sie sich selbst nicht nur mit ihren männlichen Vorgängern konfrontieren, sondern auch mit den von ihnen geschaffenen weiblichen Charakteren und den dadurch transportierten Rollenbildern. Oftmals versuchten Autorinnen mithilfe der Instrumentalisierung bereits existenter Heldinnen der Hochliteratur oder durch die Unterstützung männlicher, anerkannter Autoren, ihr Schaffen zu legitimieren. So nutzte Marina Cvetaeva beispielsweise die Figur der Tat'jana aus Puškins *Evgenij Onegin*, um an die Tradition der russischen Literatur anzuknüpfen und gleichzeitig ihr eigenes Verständnis der Figur und damit auch ihr Frauenbild zu transportieren.<sup>318</sup>

---

<sup>315</sup> Vgl.: Presto, Jenifer: Women in Russian Symbolism. Beyond the algebra of love. In: Barker/ Gheith (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia, S. 134-152, S. 134f.

<sup>316</sup> Vgl.: Marsh: Realist prose writers, S. 188f.

<sup>317</sup> Vgl.: Hodgson, Katharine: Women and gender in post-symbolist poetry and the Stalin era. In: Barker/ Gheith (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia, S. 207-224, S. 207ff.

<sup>318</sup> Vgl.: Peters Hasty, Olga: The Woman Poet's Tatiana. In: Barta (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation, S. 205-218, S. 205ff.

Mit der Perestrojka setzte in Russland eine literarische Neuorientierung, ein *Neu-* oder *Umschreiben* der Geschichte ein<sup>319</sup>, das es Frauen ermöglichte, die Tradition weiblicher Literaturproduktion wieder zu entdecken.<sup>320</sup> Nun konnte die Realität des sowjetischen Russlands alternativ dargestellt werden. Verschwiegene oder marginalisierte Themen wie Repression oder Hunger konnten nun thematisiert werden. Wie von vielen feministischen Autoren\_innen wie etwa Cixous betont, ist auch die Geschichte der Frauen oft verschwiegen oder marginalisiert worden. Im postsowjetischen Russland wurde es schließlich auch für Frauen möglich, am literarischen Umschreiben der Geschichte teilzuhaben.<sup>321</sup> Die Schilderungen von Verhaftungen oder dem Tod der eigenen Kinder, die in Frauenbiographien dieser Aufarbeitungsperiode oftmals zu finden sind, geben den Autorinnen nicht nur die Gelegenheit, ihre Wahrheit in die Geschichte einzuschreiben, sondern hatten auch therapeutische Wirkung.<sup>322</sup> Den *weiblichen Blick* auf die jüngere Geschichte Russlands untersuchte beispielsweise Julija Gradszkova anhand der Memoiren von Zinaida Gavrilovna Stepaniščeva.<sup>323</sup>

Diese Hintergründe sollte man bei allen gendertheoretischen Untersuchungen von russischer Literatur präsent haben, um keine unreflektierten Schlüsse aus vielleicht vereinfachten Übertragungen westlicher Theorien auf russische Kulturphänomene zu ziehen. Nach dieser theoretischen Rahmung werden nun die Autorinnen Kolmar und Cvetaeva behandelt, wobei wieder vom Allgemeinen zum Spezifischen vorgegangen wird: Zunächst werden jeweils biographische und zeitgeschichtliche Hintergründe erläutert, bevor auf das Werk der Autorinnen und schließlich auf die Weiblichkeitskonstruktionen darin eingegangen wird.

---

<sup>319</sup> Vgl.: Gradszkova, Julija: Frauenbiographien und die „Neuschreibung der Geschichte“. Der Fall UdSSR. In: Cheauré/ Heyder (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies, S. 503-518, S. 503.

<sup>320</sup> Vgl.: Marsh: Introduction, S. 10.

<sup>321</sup> Vgl.: Gradszkova: Frauenbiographien, S. 503ff.

<sup>322</sup> Vgl.: Krylova, Anna: In their own words? Soviet women writers and the search for self. In: Barker/ Gheith (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia, S. 243-263, S. 253f.

<sup>323</sup> Vgl.: Gradszkova: Frauenbiographien, S. 503ff.

## 4 Gertrud Kolmar – Biographische und zeitgeschichtliche Hintergründe

Gertrud Käthe Chodziesner war die erstgeborene Tochter von Elise und Ludwig Chodziesner. Sie wurde am 10. Dezember 1894 in Berlin geboren.<sup>324</sup> Ihr Vater war ein angesehener Rechtsanwalt, der dem Kaiserhaus treu ergeben war, sodass Kolmar in einem jüdischen, jedoch gleichermaßen deutschen, assimilierten, großbürgerlichen Haushalt aufwuchs.<sup>325</sup> Während ihr Vater sich stark an wilhelminischen Werten und dem damit verbundenen Fortschrittsglauben orientierte, sympathisierte Kolmar mit dem Zionismus und wandte sich der Natur zu. In der Kindheit distanzierte sie sich eher von ihren jüngeren Geschwistern Margot (1897), Georg (1900) und Hilde (1905), wobei sie später ein inniges Verhältnis zu ihrer jüngsten Schwester Hilde aufbauen sollte.<sup>326</sup> Die Briefe Kolmars an Hilde sind mit wenigen anderen Briefen an ihren Cousin Walter Benjamin (dessen Meinung zu ihren Gedichten ihr so wichtig war, dass sie seine Änderungsvorschläge berücksichtigte<sup>327</sup>) sowie an Jacob Picard die einzigen erhaltenen biographischen Zeugnisse und deshalb zentral für die Kolmar-Forschung.<sup>328</sup>

In einem dieser Briefe an ihre Schwester schrieb Kolmar, dass - wahrscheinlich aufgrund ihrer Zurückgezogenheit - „kein wolkenlos blauer Himmel über [ihrer] Kindheit und Jugend stand.“<sup>329</sup> Am 19. Juli 1942, als sie als Jüdin bereits unter Repressionen litt und die unmittelbare Bedrohung schon lang deutlich spürte, schrieb sie auch, dass sie als Kind bereits lieber eine *Spartanerin* oder *Heldin* sein wollte und führte aus: „Die früheren Jahrzehnte, in denen es uns ‚sehr gut‘ ging, waren nichts für mich, sie erforderten Eigenschaften, meist geselliger, gesellschaftlicher Art, die mir größtenteils mangelten [...].“<sup>330</sup>

Die Dichterin besuchte die zehnklassige Höhere Mädchenschule Klockow, absolvierte ein Jahr an der Frauenschule Arvedshof und schloss 1916 die Sprachlehrerinnenprüfung in Französisch und Englisch ab. Nebenbei erlernte sie auch Russisch. 1917 konnte sie ihre Sprachkenntnisse bei ihrer Tätigkeit als

---

<sup>324</sup> Vgl.: Heimann: Beziehung und Bruch, S. 5.

<sup>325</sup> Vgl.: Erdle, Birgit R.: Antlitz – Mord – Gesetz. Figuren des Anderen bei Gertrud Kolmar und Emmanuel Lévinas. Wien: Passagen Verlag 1994, S. 22.

<sup>326</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 10.

<sup>327</sup> Vgl.: Kolmar, Gertrude: Briefe, S. 166f.

<sup>328</sup> Vgl.: Woltmann: Editorischer Bericht, S. 177.

<sup>329</sup> Kolmar: Briefe, S. 56.

<sup>330</sup> Kolmar: Briefe, S. 132.

Briefzensorin im Gefangenenlager Döberitz nutzen. Das Pseudonym Kolmar entstand, als ihr erster schmaler Band *Gedichte* 1917 veröffentlicht wurde. Es ist bis heute jedoch ungeklärt, ob sie selbst dieses Pseudonym wählte, oder ob es die Entscheidung ihres Vaters war, der die Veröffentlichung auch angeregt hatte. Kolmar leitet sich von einer Eindeutschung von Chodziesen ab, dem Ort, aus dem ihre Vorfahren väterlicherseits abstammten. Diese Eindeutschung des polnisch-jüdischen Namens verweist bereits auf die Gespaltenheit des Identitätsgefühls Kolmars zwischen Judentum und Preußentum, zwischen ihrer Rolle als Dichterin und als Tochter.<sup>331</sup>

In etwa zu dieser Zeit – 1916 oder 1917 – trieb Kolmar wohl aufgrund des gesellschaftlich motivierten Drängens ihrer Eltern ihr Kind ab, worunter sie als Frau und Jüdin schwer zu leiden hatte.<sup>332</sup> Über diese Zeit gibt es kaum belegte Zeugnisse, jedoch wird vermutet, dass der Offizier Karl Jodel der Vater des ungeborenen Kindes gewesen sein könnte.<sup>333</sup> Auch wenn die biographischen Momente in der Interpretation ihrer Lyrik nicht überbetont werden dürfen, liegt ein Zusammenhang zwischen diesem traumatischen Ereignis und der oftmaligen Thematisierung von Kinderlosigkeit, ungeborenen Kindern oder schlechtem Gewissen in ihrer Dichtung nahe.<sup>334</sup>

1921 bis 1926 arbeitete Kolmar als Erzieherin in verschiedenen Privathaushalten.<sup>335</sup> Ihre pädagogische Einstellung, die sehr fortschrittlich für ihre Zeit war und die Kreativität im Kind anzuregen suchte, ist in ihren Briefen an Hilde und deren Tochter Sabine, die sie *Ungeheuer* koste, herauszulesen: „Ich finde es auch sehr unrecht von dem Papa, daß er die Rechtschreibung seiner Tochter bemängelt. ‚Spiele‘ kann jeder schreiben, aber ‚SBILE‘ nur das kleine Ungeheuer.“<sup>336</sup> Dass die Tätigkeit als Erzieherin der Dichterin ihre eigene Kinderlosigkeit ständig schmerzhaft vergegenwärtigte und sie Mutterschaft dem Berufsleben vorgezogen hätte, ist nicht nur anhand ihrer Briefen zu erschließen<sup>337</sup>, sondern auch anhand einiger ihrer

---

<sup>331</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 32f.

<sup>332</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 21.

<sup>333</sup> Vgl.: Nagelschmidt, Ilse: Zwischen Fluch und Erwähltsein – Das Leben auf der Grenze. Gertrud Kolmar (1894-1943). In: Nagelschmidt/ Nickel/ Trilse-Finkelstein (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit, S. 65-78, S. 65.

<sup>334</sup> Z. B. Der Seegeist/ Die Gesegnete/ Die Verworfenen: Vgl.: Kolmar, Gertrud: Das lyrische Werk. Gedichte 1927-1937. Herausgegeben von Regina Nörtemann. Göttingen: Wallstein 2010, S. 108f, 128f, 132.

<sup>335</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 89.

<sup>336</sup> Kolmar: Briefe, S. 85.

<sup>337</sup> Z. B. Vgl.: Kolmar: Briefe, S. 21.

lyrischen Werke wie beispielsweise *Die Erzieherin* aus dem Zyklus *Weibliches Bildnis*: „Die ich erziehn, verwöhnen, strafen muß, nicht lieben darf/ [...] Doch deine Mutter hält voll Neid all ihre Freude mir versteckt/ [...] Es ist kein Eignes [...]“<sup>338</sup>

Bereits in der Weimarer Republik zeichnete sich der aufkommende Antisemitismus deutlich ab. 1921 wurde der jüdische Walther Rathenau Wiederaufbau-Minister und 1922 zum Reichsaußenminister. Am 24. Juni 1922 verübten nationalistische und antisemitische Gruppen ein Attentat auf ihn, im Zuge dessen er ums Leben kam.<sup>339</sup>

#### 4.1 Leben in Hitler-Deutschland

1930 starb Kolmars Mutter.<sup>340</sup> Der Rolle der unverheirateten Tochter gemäß, hatte Kolmar sie bis zuletzt gepflegt, obwohl das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter angespannt war.<sup>341</sup> Nach Hitlers Machtergreifung verschlimmerte sich die politische Hetze gegen Juden drastisch. Bereits 1933 verfasste die Dichterin den Zyklus *Wort der Stummen*, der eine Anklage an die NS-Gewalt darstellt. Kurz zuvor waren die ersten Konzentrationslager errichtet worden, von denen Kolmar vielleicht durch ihren Vater oder Hilde Benjamin gewusst haben könnte.<sup>342</sup> In diesem Zyklus ergriff Kolmar mit einer drastischen Darstellungsweise, die Empathie und Solidarität bekundet, deutlich Partei für die Verfolgten, Misshandelten und Ermordeten. Allein deshalb scheint es verfehlt, Kolmar als unpolitische Dichterin zu bezeichnen.<sup>343</sup> Einige ihrer Gedichte, die zunächst unpolitisch wirken, weisen durch den gezielten Einsatz der Farbe Gelb einen Verweis auf die Stigmatisierung der Juden und somit eine politische Dimension auf. Tabah sieht solche versteckten Hinweise etwa in den Gedichten *Die gelbe Rose* oder *Begraben*. In letzterem wird eine gelbe Rose auf das Grab eines Kindes gelegt. Die Rose erscheint zunächst als Symbol für Liebe und Schönheit. Das ungewöhnliche Attribut gelb kann jedoch auf den geschichtlichen Hintergrund hinweisen, darauf, dass ein jüdisches Kind zur NS-Zeit gestorben ist. Denn lange bevor der Judenstern 1937 im Deutschen Reich getragen werden musste, dienten bereits im 13. Jahrhundert der Judenring und der gelbe Fleck als

---

<sup>338</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 156f.

<sup>339</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 104.

<sup>340</sup> Vgl.: Erdle: Antlitz – Mord – Gesetz, S. 23.

<sup>341</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 115.

<sup>342</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 85.

<sup>343</sup> Vgl.: Nickel: Einleitung, S. 12.

Erkennungs- und Stigmatisierungszeichen für Juden.<sup>344</sup> Auch in Kolmars Prosatext *Die jüdische Mutter*, um ein weiteres Beispiel zu nennen, setzt sich Kolmar gegen den sie ständig umgebenden Antisemitismus zur Wehr, indem sie antisemitische Verunglimpfungen der nationalsozialistischen Propaganda aufgreift und ein Gegenbild dazu entwirft. Während Juden oft als Triebtäter und potentielle Schänder arischer Frauen dargestellt wurden, ist es in Kolmars Erzählung ein unschuldiges jüdisches Mädchen, das von einem deutschen Durchschnittsmann brutal vergewaltigt wird.<sup>345</sup>

1935 traten die Nürnberger Rassengesetze in Kraft, die die Diskriminierung und Ghettoisierung der jüdischen Bevölkerung stark verschlimmerten. Der Staat bot Juden nunmehr kaum Schutz vor der zunehmenden Aggressivität ihnen gegenüber. Im Gegenteil, Juden wurden auch von staatlicher Seite zunehmend bedrängt, überwacht und mitunter brutal verhöhnt.<sup>346</sup>

1938 emigrierte Hilde in die Schweiz. Nach der Reichspogromnacht mussten Gertrud Kolmar und ihr Vater ihr Anwesen in Berlin-Finkenkrug verlassen und wurden in ein Judenhaus in der Speyerer Straße 10 zwangsumgesiedelt.<sup>347</sup> Über 300 000 Juden verließen bis zum Kriegsbeginn Deutschland. 55 000 davon emigrierten nach Palästina.<sup>348</sup> Auch Kolmar spielte offenbar mit dem Gedanken, nach Palästina zu gehen. In einem Brief an ihre Schwester schrieb sie am 3. August 1938: „Ich stecke jetzt mitten im Johannisbeerpflücken, das bei mächtiger Hitze vor sich geht; insofern ‚trainiere‘ ich für Palästina.“<sup>349</sup> Am 24. November desselben Jahres informierte sie Hilde darüber, dass sie nicht – wie zwischendurch in Erwägung gezogen – als Erzieherin nach England gehen, sondern bei ihrem Vater in Deutschland bleiben würde: „Denn ich will und kann Vati bei seinem Alter und in seiner Lage jetzt nicht allein lassen.“<sup>350</sup> 1939 wanderte auch ihr Bruder Georg, der von der Gestapo gesucht wurde, nach Australien aus.<sup>351</sup> Seine Schwester Margot, die ebenfalls nach

---

<sup>344</sup> Vgl.: Tabah, Mireille: Geschichtsbewusstsein, Katharsis, Utopie. Zur politischen Dimension von Gertrud Kolmars Selbstverständnis als jüdische Lyrikerin 1927-1937. In: Nagelschmidt/Nickel/Trilse-Finkelstein (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit, S. 79-96, S. 84.

<sup>345</sup> Vgl.: Steinkämper, Claudia: Gertrud Kolmars *Die jüdische Mutter* und das Lustmord-Motiv. In: Nagelschmidt/Nickel/Trilse-Finkelstein (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit, S. 145-182, S. 167.

<sup>346</sup> Vgl.: Heimann: Beziehung und Bruch, S. 61.

<sup>347</sup> Vgl.: Heimann: Beziehung und Bruch, S. 41f.

<sup>348</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 127.

<sup>349</sup> Kolmar: Briefe, S. 19.

<sup>350</sup> Kolmar: Briefe, S. 25.

<sup>351</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 141.

Australien flüchtete, sah er jedoch nicht wieder, da er in einem Lager interniert war, als seine Schwester 1942 verstarb.<sup>352</sup> Nur Georg, Hilde, deren Ehemann Peter Wenzel und die beiden Kinder in der Familie, Sabine und Wolfgang, überlebten den Krieg.<sup>353</sup> 1939 sah Kolmar ihren einstmaligen Geliebten Karl Josef Keller zum letzten Mal. Vergeblich versuchte er sie zu überreden, Deutschland doch noch zu verlassen.<sup>354</sup> Kolmars Gedicht *Die Verlassene* ist Keller gewidmet und zeugt von einer schmerzhaften Trennung: „Ich hab‘ dich liebgehabt. So lieb./ Ich habe so geweint... mit heißen Bitten.../ Und liebe dich noch mehr, weil ich um dich gelitten,/ Als deine Feder keinen Brief, mir keinen Brief mehr schrieb.“<sup>355</sup>

Im Laufe der Herrschaft der Nationalsozialisten, schrieb Kolmar immer weniger auf Deutsch, bis sie schließlich Gedichte ausschließlich in Hebräisch verfasste, die leider nicht erhalten sind. Bereits in Finkenkrug hatte sie begonnen, Hebräisch zu lernen<sup>356</sup>, ab April 1940 erhielt sie privat hebräischen Konversationsunterricht.<sup>357</sup> Dies kann als Ausdruck der zunehmenden Sprachlosigkeit und Heimatlosigkeit angesichts der NS-Verbrechen verstanden werden.<sup>358</sup>

1941 wurde die Dichterin zur Zwangsarbeit bei *Epeco*, einer Kartonagenfabrik in Lichtenberg, verpflichtet.<sup>359</sup> Die Arbeitsbedingungen waren denkbar schlecht. Die Sozialabgaben wurden vom ohnehin sehr schlechten Lohn abgezogen und der Arbeitsschutz war minimal. Im selben Jahr noch musste sie den Judenstern tragen. Ab 1942, dem Jahr, an dem auch die *Endlösung der Judenfrage* im Zuge der Wannseekonferenz beschlossen wurde, arbeitete sie in Charlottenburg.<sup>360</sup> Trotz der widrigen Umstände schien Kolmar in der harten Arbeit durchaus eine Art Befriedigung gefunden zu haben. Was sie deutlich mehr irritierte, waren die Störungen ihrer Ruhe durch Untermieter in ihrer Wohnung oder andere Frauen am Arbeitsplatz, deren Geschwätzigkeit sie mehrmals kritisierte. Es gibt zahlreiche Belege dafür in Kolmars Briefen an ihre Schwester, einige wenige sollen hier angeführt werden: „Zu dieser erwünschten Absonderung verhilft mir vor allem auch

---

<sup>352</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 168.

<sup>353</sup> Vgl.: Heimann: Beziehung und Bruch, S. 65.

<sup>354</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 93.

<sup>355</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

<sup>356</sup> Vgl.: Heimann: Beziehung und Bruch, S. 57.

<sup>357</sup> Vgl.: Kolmar: Briefe, S. 62.

<sup>358</sup> Vgl.: Daffner: Dichten im Raum, S. 161.

<sup>359</sup> Vgl.: Heimann: Beziehung und Bruch, S. 41f.

<sup>360</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 164f.

meine erst in neuester Zeit ausgeübte Tätigkeit an der Maschine. Ich schaffe da ganz für mich allein [...]“<sup>361</sup>, „[b]esonders eine etwa 30jährige Psychopathin, Halbjüdin, besessen von der Sucht, dauernd von ihrem ‚Herren‘ oder ‚Freund‘ zu sprechen, ödet mich mit ihren Geschichten an“<sup>362</sup>, „[d]er Maschinenlärm in der Fabrik schwächt mich weniger als oft das Geplapper der Menschen in meiner Wohnung [...]“<sup>363</sup>

Am 9. September 1942 wurde ihr Vater nach Theresienstadt deportiert.<sup>364</sup> Kolmar teilte dies ihrer Schwester in stark verschlüsselter Form mit, wobei sie ihren zweiten Namen als Codewort für sich selbst verwendete und ihren Vater als Ehemann betitelte: „Heute [V]ormittag war ich bei Käthe, die mir für den Besuch anscheinend wirklich dankbar war; denn sie ist seit der Scheidung von ihrem Manne sehr einsam.“<sup>365</sup> Noch am 5. Jänner 1943 schrieb sie der Schwester in der Hoffnung, diese hätte vielleicht ein Lebenszeichen vom Vater erhalten:<sup>366</sup>

*Sie [Käthe] freut sich immer, wenn jemand kommt, mit dem sie von ihrem geschiedenen Mann reden kann, an den sie dauernd denkt; er schreibt ihr nicht (wohl um sich und ihr die Trennung nicht noch zu erschweren), und so fragte sie mich, ob Du, die Du mit ihm befreundet warst, wohl noch im Briefwechsel mit ihm stündest?*<sup>367</sup>

Am 20./21. Februar 1943 schrieb Kolmar den letzten Brief an ihre Schwester. Darin berichtete sie noch von einem überraschenden Besuch ihres deutlich jüngeren Freundes, eines Medizinstudenten, zu dem sie in ihrer Arbeit eine Beziehung aufbauen konnte. Wie in den meisten Briefen widmete sie auch ihrer Nichte Sabine einen Absatz.<sup>368</sup> Eben über jenen Arbeitskollegen hatte Kolmar ihrer Schwester am 1. Februar 1942 geschrieben, wobei sie einen interessanten Einblick in ihre Selbstwahrnehmung gab:<sup>369</sup>

*Ich hab’ die Vokabeln „ewig“, „beständig“, „treu“ (soweit sie auf meinen Partner Anwendung finden sollten) von vornherein aus meinem Wörterbuche gestrichen.*

---

<sup>361</sup> Kolmar: Briefe, S. 125.

<sup>362</sup> Kolmar: Briefe, S. 125.

<sup>363</sup> Kolmar: Briefe, S. 151.

<sup>364</sup> Vgl.: Edle: Antlitz – Mord – Gesetz, S. 23.

<sup>365</sup> Kolmar: Briefe, S. 141.

<sup>366</sup> Vgl.: Kolmar: Briefe, S. 155.

<sup>367</sup> Kolmar: Briefe, S. 155.

<sup>368</sup> Vgl.: Kolmar: Briefe, S. 161ff.

<sup>369</sup> Vgl.: Kolmar: Briefe, S. 114.

Wozu wohl auch der Umstand mich führte, daß ich niemals „die Eine“ war, immer „die Andere“.<sup>370</sup>

## 4.2 Kolmar als *die Andere*

Heimann stellt dieses Gefühl des generellen Andersseins, das Kolmar prägte, in einen Kontext mit ihrem Judentum. Sie argumentiert, dass die Dichterin bereits in ihrer Kindheit mit ihrem Anderssein konfrontiert worden wäre und auf die Assimilierung des Vaters an das Preußentum mit Abgrenzung reagiert hätte. Sie hätte ihre Andersartigkeit ausleben und nicht verstecken wollen.<sup>371</sup> Erdle verweist auf Jean Améry und Sarah Kofman und versteht den Nationalsozialismus und den Versuch der Auslöschung einer gesamten Bevölkerungsgruppe als die *Negation des Anderen*, als den Versuch, den Anderen aus dem Gedächtnis zu löschen. Auch hier wird also der Jude/ die Jüdin als Personifikation des Anderen interpretiert.<sup>372</sup>

Diese Identifikation mit dem Anderen kann jedoch meines Erachtens nicht auf Kolmars jüdische Identität beschränkt werden. Sie war auch als Dichterin, die Kunst schuf statt ihre weibliche Erfüllung in der Mutterschaft zu finden, und als Frau allgemein das Andere<sup>373</sup>, was sie durchaus wahrnahm und reflektierte, wie ihre Lyrik zeigt. Ihr in der Forschung oft ambivalent betrachteter Kinderwunsch muss nicht als Widerspruch zu ihren neuartigen und emanzipatorische Momente enthaltenden Weiblichkeitsdarstellungen verstanden werden.<sup>374</sup> Shafi verweist in ihrer Behandlung Kolmars auch auf gendertheoretische Ansätze, die Geschlecht als relationale Kategorie verstehen und von der Interdependenz von „Faktoren wie Herkunft, Alter, Religion, Status, Beruf, Sexualität“<sup>375</sup> ausgehen.<sup>376</sup>

Vielleicht sollte weder Kolmars Weiblichkeit noch ihr Judentum oder ihr Dasein als Dichterin übermäßig ins Zentrum gerückt werden, weil diese identitätsstiftenden Momente ineinander greifen und nur in der Untersuchung der Interferenzen und Spannungen dieser Momente ein ergiebiger Eindruck hinsichtlich des Selbstverständnis Kolmars gewonnen werden kann. In einem Brief an Hilde

---

<sup>370</sup> Kolmar: Briefe, S. 114.

<sup>371</sup> Vgl.: Heimann: Beziehung und Bruch, S. 43, 49.

<sup>372</sup> Vgl.: Erdle: Antlitz – Mord – Gesetz, S. 35.

<sup>373</sup> Vgl.: Beauvoir: Le Deuxième Sexe, S. 15.

<sup>374</sup> Vgl.: Trilse-Finkelstein, Jochanan: Anders und fremd – Fremd und anders. Gertrud Kolmar: Ein „ungesichertes jüdisches Leben“ für Gerechtigkeit. In: Nagelschmidt/ Nickel/ Trilse-Finkelstein (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit, S. 15-42, S. 33.

<sup>375</sup> Shafi: Gertrud Kolmar, S. 22.

<sup>376</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 21ff.

berichtete sie 1938 von ihrem unerfüllten Wunsch nach Mutterschaft und ihrer bewussten Entscheidung zum Dichten:<sup>377</sup>

*Eine gleichsam „absolute“ Liebe zu einem Berufe, der mit Mann und Kind nichts zu tun hat, kann ich mir zwar denken; aber ich kann sie nicht mitempfinden. [...] Ich entsinne mich, daß mir Ella während meiner Dolmetscherzeit öfters Vorwürfe gemacht, weil ich trotz all meiner durchaus echten Lust und Liebe zur Sache sofort bereit gewesen wäre, die gesamte Post stehn und liegen zu lassen, wenn - - [...] Heute freilich weiß ich, daß ich beim Kauf nicht betrogen worden bin, daß, was ich empfang, wert war, [...].<sup>378</sup>*

Dies ist nicht das einzige Mal, dass sie ihre dichterische Begabung gleichsam als Empfängnis stilisierte und in eine Parallele zur Mutterschaft stellte. Am 15. 1. 1940 schrieb sie: „Jede dichterische Erschaffung ist für mich eine Geburt (die Wehen sind manchmal scheußlich!).“<sup>379</sup>

Besonders interessant zeigt sich die Verbindung von Dichtung, Weiblichkeit und Judentum in Kolmars 1937 entstandenen *Vier religiöse[n] Gedichte[n]*, die zentrale Momente der jüdischen Geschichte aus einer weiblichen Perspektive lyrisch darstellen. Den drei biblischen Frauenfiguren, Tamar, Esther und Judith, wird eine Stimme verliehen. Deren Stärke und Durchhaltevermögen, die das Überleben des jüdischen Volkes auch in schwierigen Zeiten ermöglichten, sollte diese Frauen zu Vorbildern für Jüdinnen auch während der NS-Zeit werden lassen.<sup>380</sup>

Wichtig ist jedoch bei gleichzeitiger Berücksichtigung dieser identitätsstiftenden Kategorien, Kolmars Werk nicht als von äußeren Faktoren determiniert zu verstehen, sondern ihr Werk im Rahmen einer positionalen Identitätsauffassung als ihre „*Interpretation* von Identität, Weiblichkeit, Judentum und Künstlerschaft“<sup>381</sup> zu deuten.<sup>382</sup>

Am 27. Februar 1942 erfolgte die *Fabrikaktion*, während der alle Juden am Arbeitsplatz verhaftet und deportiert wurden. Die Dichterin wurde zwischen dem fünften und achten März in Auschwitz ermordet.<sup>383</sup>

---

<sup>377</sup> Vgl.: Kolmar: Briefe, S. 21.

<sup>378</sup> Kolmar: Briefe, S. 21.

<sup>379</sup> Kolmar: Briefe, S. 50.

<sup>380</sup> Vgl.: Tabah: Geschichtsbewusstsein, Katharsis, Utopie, S. 92.

<sup>381</sup> Shafi: Gertrud Kolmar, S. 23.

<sup>382</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 23.

<sup>383</sup> Vgl.: Eichmann-Leuchtenegger: Gertrud Kolmar, S. 31.

### 4.3 Ein Überblick über Kolmars Werk

Sieben Zyklen bilden Kolmars Frühwerk: drei Zyklen ihrer ersten Veröffentlichung *Gedichte, Napoleon und Marie, In Memoriam (Früher Zyklus I), Früher Zyklus II* und *Früher Zyklus III*, die in der Forschung bisher relativ wenig Beachtung fanden. Ende der 1920er Jahre setzte Kolmars bedeutendste Schaffensperiode ein, in der die Zyklen *Preußische Wappen, Weibliches Bildnis, Bild der Rose, Kind* und *Tierträume* entstanden, und ab den 1930ern verfasste sie die deutlicher politisch motivierten Zyklen *Das Wort der Stummen* und *Robespierre*. Kolmars letztem Gedichtband *Welten* wird in der Forschung oft eine besondere Bedeutung im Sinne eines Vermächtnisses der Dichterin zugesprochen.<sup>384</sup>

Die zwei Gedichtfolgen *Die Frau und die Tiere* und *Das Wort der Stummen* sind aus dem Jahr 1933 überliefert, konnten damals jedoch nicht veröffentlicht werden. Die erste Gedichtfolge ist eine Zusammenstellung aus den Zyklen *Weibliches Bildnis, Mein Kind* und *Tierträume*, die ab 1927 entstanden waren, und wurde in erweiterter Form von einem Berliner jüdischen Verlag 1938 herausgegeben.<sup>385</sup> Kurz darauf wurde der Gedichtband jedoch wieder eingestampft.<sup>386</sup> *Das Wort der Stummen* gleicht einer lyrischen Anklage an das nationalsozialistische Regime. Das Erscheinen dieser Zusammenstellung hätte Kolmar das Leben kosten können.<sup>387</sup>

Neben den Gedichtbänden verfasste Kolmar außerdem den Essay *Das Bildnis Robespierres*, den Roman *Eine jüdische Mutter*, die Erzählung *Susanna*, das Dramenfragment *Cécile Renault* und das Drama *Die Nacht*.<sup>388</sup>

Die Dichterin arbeitete – wie auch Heinrich Heine – stark zyklisch, was bedeutet, dass die einzelnen Gedichte stets in einen größeren Zusammenhang treten.<sup>389</sup> Oft stellt Kolmar ihre Gedichte in die Tradition der Rollenlyrik und lässt ein weibliches lyrisches Ich zur Sprache kommen.<sup>390</sup> Dabei werden verschiedene Identitätsbilder als Frau, als Jüdin oder als Dichterin entworfen und miteinander verknüpft. Immer wieder

---

<sup>384</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 37ff. Die Aufzählung der Gedichtzyklen wurde von Shafi unverändert übernommen.

<sup>385</sup> Vgl.: Schlenstedt, Silvia: „Ich kann die Sprache dieses kühlen Landes nicht“. Deutschsprachige Lyrik nach 1900 von Dichterinnen jüdischer Herkunft. In: Gnüg/ Möhrmann (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte, S. 387-402, S. 391.

<sup>386</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 143.

<sup>387</sup> Vgl.: Schlenstedt: „Ich kann die Sprache dieses kühlen Landes nicht“, S. 391.

<sup>388</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 38f. Der Roman *Eine jüdische Mutter* wird in der Literatur teilweise auch mit dem Titel *Die jüdische Mutter* oder auch *Eine Mutter* angeführt.

<sup>389</sup> Vgl.: Trilse-Finkelstein: Anders und fremd, S. 18f.

<sup>390</sup> Vgl.: Erdle: Antlitz – Mord – Gesetz, S. 84.

kreisen ihre Werke auch um eine Muttermotivik.<sup>391</sup> Dieses bewusste Zur-Sprache-kommen-Lassen einer weiblichen Stimme erinnert an Cixous' Verständnis der *écriture féminine*<sup>392</sup>, an die Bejahung des Andersseins und den Wunsch, eine neue, weibliche Perspektive zu ermöglichen.<sup>393</sup> Ständig wiederkehrende Themen neben Frauen- und Kinderschicksalen sind die Natur und das Tierreich, wobei stets weltanschauliche Aspekte einzufließen scheinen. Dies trennt Kolmars Werk von der damals bekannten detailgenauen Naturlyrik der Dichter\_innen Günter Eich, Elisabeth Langgässer oder Wilhelm Lehmann, die in der 1929 gegründeten Zeitschrift *Die Kolonne* veröffentlicht wurde. Kolmars Werk wirkt vor dem Hintergrund der Weimarer Republik anachronistisch und atypisch. Charakteristisch für ihre Dichtung sind die zentralen Wörter „Schweigen, Stille, Nacht, Schönheit, Sinnen, Meer, Sein“<sup>394</sup> sowie eine Grundhaltung der Resignation und Einsamkeit bei gleichzeitiger Exotik, Wildheit und Farbenvielfalt.<sup>395</sup>

Kolmars zeitpolitische Werke thematisieren ungerechtfertigte Gewalt, (sexuellen) Missbrauch und Mord. Besonders ihre Auseinandersetzung mit der französischen Revolution und Robespierre im Speziellen thematisiert die Frage nach Gerechtigkeit und scheint eine puristische Figur, wie sie von ihr in ihrer Robespierre-Darstellung entworfen wird, herbeizusehnen, die alle Ungerechtigkeit tilgen und gnadenlos rächen könnte.<sup>396</sup> Opfer und Held dienen in diesem Zusammenhang als zentrale Personen in Kolmars Lyrik, deren Aufopferung überhöht dargestellt wird.<sup>397</sup>

Schauplätze von Kolmars Lyrik sind neben dem preußisch orientierten Kaiserreich und dem späteren nationalsozialistischen Deutschland, Frankreich während der Französischen Revolution, Afrika, Russland, ein orientalisiertes Asien sowie das biblische Kanaan.<sup>398</sup>

Aus den Briefen an ihre Schwester ist einiges über Kolmars Lektüre bekannt, was Aufschluss über die literarischen Einflüsse auf ihr Schaffen geben kann. Kolmar las wiederholt die Bibel in verschiedenen Ausgaben und setzte sich beispielsweise mit

---

<sup>391</sup> Vgl.: Brunner, Eva: Gertrud Kolmars Identitätspoetik. Die jüdische Mutter und Mein Kind. In: Nagelschmidt/ Nickel/ Trilse-Finkelstein (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit, S. 131-144, S. 133.

<sup>392</sup> Vgl.: Postl: Eine Politik des Schreibens und des Lachens, S. 28.

<sup>393</sup> Vgl.: Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 39ff.

<sup>394</sup> Shafi: Gertrud Kolmar, S. 13. „Sinnen“ ist hier als das Sinnen (das Denken) zu verstehen.

<sup>395</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 12f.

<sup>396</sup> Vgl.: Schlenstedt: „Ich kann die Sprache dieses kühlen Landes nicht“, S. 392f.

<sup>397</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 28f.

<sup>398</sup> Vgl.: Daffner: Dichten im Raum, S. 201.

dem Gilgamesch-Epos, Chajim Nachman Bjalik, Martin Buber sowie auch mit Rilke, Trakl oder Lev Tolstoj auseinander.<sup>399</sup> Als Vorbild nannte sie selbst Charles Baudelaire. Die Literatur verglich ihre Arbeiten auch mit Else Lasker-Schüler und Nelly Sachs.<sup>400</sup>

#### 4.4 *Das Weibliche Bildnis*

Die neueste Werkausgabe der Lyrik Kolmars von Regina Nörtemann orientiert sich an der von Kolmar intendierten Anordnung der Gedichte im Zyklus.<sup>401</sup> Die bis dahin erschienenen Ausgaben waren stark von Hermann Kasacks Erstausgabe des lyrischen Werks Kolmars von 1955 geprägt. Kasack hatte die Anzahl und Reihenfolge der Gedichte in den vier Räumen, in die der Zyklus unterteilt ist, stark im Sinne seiner persönlichen Interpretation verändert. Dies führte etwa zu Henry Smiths Interpretation, die vier Räume würden das Altern einer Frau widerspiegeln, was weniger plausibel erscheint, wenn man eine Ausgabe, in der die von der Autorin intendierte Reihenfolge der Gedichte beibehalten wurde, vor Augen hat.<sup>402</sup>

*Das Weibliche Bildnis* gliedert 51 Gedichte in vier Räume, „in denen die Performativität verschiedener Frauenrollen die einzelnen Gedichte bestimmt“.<sup>403</sup> Der erste Raum umfasst zwölf Gedichte (*Die Dichterin, Die Jüdin, Die Fahrende, Die Fremde, Die Unerschlossene, Die Drude, Das Räubermädchen, Die Landstreicherin, Die Gärtnerin, Die Geliebte, Die Entführte, Der Seegeist*), der zweite dreizehn Gedichte (*Die Redende, Die Tochter, Die Gauklerin, Die Schlangenspielerin I, Die Liebliche, Die Tänzerin I, Mädchen, Die Mutter, Eine Andere, Die Gesegnete, Die Sünderin, Die Verworfenen, Judith*), der dritte fünfzehn Gedichte (*Die alte Jungfer, Die Blinde, Großmutter, Die Puppe, Singende Mutter, Die Irre, Die Einsame, Das Götzenbild, Die Schlangenspielerin II, Das Tier, Die Frau mit dem Adlerweibchen, Die Kranke, Die Müde, Die Erzieherin, Die Kinderlose*) und der vierte Raum umfasst schließlich weitere elf Gedichte (*Die Häßliche, Die Tänzerin II, Die Stickerin, Erstarrt, Die Verlassene, Die Alternde, Die Lumpensammlerin, Die Begrabene, Die Sinnende, Die Leugnerin, Die Beterin*).<sup>404</sup>

---

<sup>399</sup> Vgl.: Trilse-Finkelstein: *Anders und fremd*, S. 24f.

<sup>400</sup> Vgl.: Shafi: *Gertrud Kolmar*, S. 13.

<sup>401</sup> Vgl.: Kolmar: *Das lyrische Werk*, S. 87-176.

<sup>402</sup> Vgl.: Shafi: *Gertrud Kolmar*, S. 82f.

<sup>403</sup> Daffner: *Dichten im Raum*, S. 31f.

<sup>404</sup> Vgl.: Kolmar: *Das lyrische Werk*, S. 87-176.

Die Angemessenheit der Interpretation des Gedichtzyklus als Nachzeichnung eines individuellen Lebenswegs ist nicht nur aufgrund einer anderen Gedichtanordnung als Ausgangsmaterial, sondern auch, wenn man in Betracht zieht, dass „kosmische, mythische, biblische und historische Dimensionen entfaltet werden“<sup>405</sup>, in Frage zu stellen. Frauen verschiedener sozialer Klassen und kultureller Sphären werden lyrisch porträtiert und bilden laut Shafi ein „Panorama weiblicher Erfahrung“<sup>406</sup>, eine „Autobiographie von Weiblichkeit schlechthin“<sup>407</sup>. Verschiedene weibliche Handlungsräume und Selbstverwirklichungsmöglichkeiten werden zwischen Selbst- und Fremdbestimmtheit gezeigt.<sup>408</sup>

Besonders in diesem Zyklus werden Geschlechterrollen ent- und verworfen. Die Liebe eines weiblichen Subjekts kann zwar passiv und Leid erdulnd dargestellt werden, aber auch aktiv fordernd und vernichtend. Neben der Liebesmotivik zieht sich eine Metaphorik der Erotik durch viele Gedichte.<sup>409</sup> Immer wieder legen innovative Darstellungen den Versuch nahe, das Weibliche von stereotypen Zuschreibungen zu befreien.<sup>410</sup> Trotz dieser Ambivalenz hatte die Gender-Forschung bisher ihre Schwierigkeiten mit Kolmars Lyrik. Klassische Rollenbilder innerhalb einer Motivik des Erduldens schienen sie abzuschrecken.<sup>411</sup> Die Gedichte weisen eine traditionelle Form mit Paar- oder Kreuzreim, vier bis sechs Hebungen und zwanzig oder mehr Zeilen auf. Die Ich-Perspektive der meisten Gedichte verweist in Verbindung mit der Verschiedenartigkeit der dargestellten weiblichen Erfahrungen laut Shafi auf die Unabgeschlossenheit des Ichs.<sup>412</sup>

#### 4.4.1 Analyse der Gedichttitel

Bevor nun einzelne Gedichte in Bezug auf die Konstruktion von Weiblichkeit exemplarisch untersucht werden, soll noch auf Auffälligkeiten im Zyklus hingewiesen werden. Betrachtet man zunächst die Titel der Gedichte, so fällt auf, dass die Beschreibungen der dargestellten weiblichen Identitäten aufgrund verschiedener Identitätsmerkmale bzw. Zuschreibungen erfolgen: Beruf (z. B. *Die Dichterin*, *Die Gauklerin*, *Die Erzieherin*, *Die Lumpensammlerin*), Religion und religiös-moralische

---

<sup>405</sup> Shafi: Gertrud Kolmar, S. 84.

<sup>406</sup> Shafi: Gertrud Kolmar, S. 84.

<sup>407</sup> Shafi: Gertrud Kolmar, S. 85.

<sup>408</sup> Vgl.: Daffner: Dichten im Raum, S. 32.

<sup>409</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 20.

<sup>410</sup> Vgl.: Daffner: Dichten im Raum, S. 111f.

<sup>411</sup> Vgl.: Brunner: Gertrud Kolmars Identitätspoetik, S. 141.

<sup>412</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 85f.

Kategorien (z. B. *Die Jüdin, Die Sünderin, Das Götzenbild, Die Beterin*), Tätigkeiten, die mit einer Substantivierung des aktiven und Gegenwart suggerierenden Partizip I ausgedrückt werden (*Die Fahrende, Die Redende, Singende Mutter, Die Sinnende*), metaphysische Seinskategorien (z. B. *Die Fremde, Eine Andere*), Fremdzuschreibungen, die mit einer Substantivierung des passiven und Vergangenheit suggerierenden Partizip II ausgedrückt werden (z. B. *Die Unerschlossene, Die Geliebte, Die Gesegnete, Die Begrabene*), Funktionen innerhalb einer Familie (*Die Tochter, Die Mutter, Großmutter*) oder Beschreibungen durch die Substantivierung von Adjektiven (z. B. *Die Liebliche, Die Irre, Die Einsame, Die Kranke*). Interessant ist ebenfalls, dass manche Gedichte nicht-menschlichen Wesen oder Gegenständen gewidmet sind: *Die Drude, Der Seegeist, Die Puppe, Das Götzenbild, Das Tier*. Das Gedicht *Erstarrt* unterscheidet sich im Titel deutlich von den anderen, indem kein Subjekt genannt wird, sondern nur ein Attribut.<sup>413</sup>

Abgesehen von dieser Ausnahme weisen fast alle Gedichttitel einen bestimmten Artikel auf. Aus diesem Schema fallen jedoch *Mädchen, Großmutter, Eine Andere, Judith* und *Singende Mutter*. *Eine Andere* ist im Zusammenhang mit dem vorangestellten Gedicht *Die Mutter* zu verstehen, in dem eine Mutter über die Abwesenheit ihres wohl schon erwachsenen Sohnes klagt: „Eh mein Scheitel scheu ihm nachgebleicht/ Wie er ohne Rücksicht von mir schritt/ Hab ich ihm ein blaues Tuch gereicht/ Das im Gehen aus seinem Nacken glitt.“<sup>414</sup> Das darauffolgende Gedicht *Eine Andere* beschreibt nun eine andere Mutter, die ihr Kind ganz verloren hat oder vielleicht nie empfing: „Ich spreche irr. Mein Dunkel ruft dich mir/ In meinem Tage bist du nicht.“<sup>415</sup>

Während sich das Fehlen eines bestimmten Artikels bei *Judith* dadurch erklären lässt, dass es sich um einen biblischen Eigennamen handelt, und bei *Singende Mutter* durch die Verwendung des Attributs *singend*, das den Artikel ersetzt, bieten die übrigen zwei Titel mehr Raum für Spekulation.<sup>416</sup>

Das Weglassen des bestimmten Artikels bei *Mädchen* könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Plural (mit-)gemeint ist. Diese Theorie wird jedoch gleich am

---

<sup>413</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 87-176.

<sup>414</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 125.

<sup>415</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 127.

<sup>416</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 87-176.

Gedichtanfang „Ich will in meinem Bette ruhn und die Erde bedecken“<sup>417</sup> durch die eindeutige Selbstdeklaration *Ich* in Zweifel gezogen. Dennoch könnte der Titel suggerieren, dass das lyrische Ich für die Allgemeinheit von Mädchen zu sprechen vermag.<sup>418</sup> Ein bestimmter Artikel hat allgemein „die Funktion, auf etwas Bekanntes und Vorausgehendes zurückzuverweisen“<sup>419</sup>. Dies könnte man nun dahingehend deuten, dass eben nicht *das* stereotype Mädchen gemeint ist, an das das Lesepublikum womöglich denkt, weil ein neues, sich dem Bekanntem widersetzendes Bild entworfen werden soll. Im Folgenden wird auf dieses Gedicht noch näher eingegangen.<sup>420</sup>

Beim Gedicht *Großmutter* ist die Plural-These nicht zulässig, da der Plural in diesem Fall bekanntlich *Großmütter* heißen müsste. Das Weglassen des Artikels könnte jedoch einerseits damit zu tun haben, dass nicht die Großmutter selbst spricht oder beschrieben wird, sondern das lyrische Ich in der Rolle des Enkelkinds das Zimmer der Großmutter und die damit verbundenen Kindheitserinnerungen beschreibt. Es kommt also nicht *die* Großmutter zur Sprache, die das Lesepublikum durch die Selbstpräsentation des lyrischen Ichs kennenlernt, wie das oft in anderen (Rollen-)Gedichten Kolmars der Fall ist.<sup>421</sup> Andererseits könnte es ein Hinweis darauf sein, dass der Zugang zu diesem Gedicht ein persönlicherer ist. Es könnte eine Auslassung des vielleicht heimlichen Zusatzes *meine* Großmutter sein. Das Gedicht wurde oft autobiographisch interpretiert. Ein Beispiel hierfür ist Daffner, die es als Verarbeitung der Erinnerung an die Wohnung Hedwig Schoenflies-Hirschfelds, der gemeinsamen Großmutter Gertrud Kolmars und Walter Benjamins, versteht. Anhaltspunkte liefern die Beschreibungen des exotisch anmutenden Spielzeugs und der Verweis auf „ferne, wilde Länder“<sup>422</sup>, die Kolmars Großmutter tatsächlich bereist hatte.<sup>423</sup> Ein Beleg für Hedwig Schoenflies-Hirschfelds Orientreise sowie für Kolmars Bewunderung und Wertschätzung ihrer Großmutter gegenüber findet sich beispielsweise in einem Brief vom 10. September 1939 an Hilde: „Unter meinen ‚Kostbarkeiten‘ befindet sich übrigens ein kleiner schmuddlig aussehender,

---

<sup>417</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 121.

<sup>418</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 121ff.

<sup>419</sup> Menzel, Wolfgang: Praxis Grammatik. Sprachreflexion, Rechtschreibung, Zeichensetzung. Braunschweig: Bildungshaus Schulverlage 2009, S. 44.

<sup>420</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 121ff.

<sup>421</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 139f.

<sup>422</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 139f.

<sup>423</sup> Vgl.: Daffner: Dichten im Raum, S. 32f.

unscheinbarer Stein: ein Marmorstückchen von der Akropolis, das Großmama Sch. mir von ihrer Orient-Reise mitgebracht hat [...].<sup>424</sup>

#### 4.4.2 Farbsymbolik

Eine weitere Auffälligkeit des Zyklus ist die ausgesprochene Farbenmotivik. In allen Gedichten bis auf in *Die Verlassene* und *Die Sinnende* werden Farben zur Stimmungsgenerierung verwendet. Es folgt ein Überblick über die Häufigkeit der Farberwähnungen in *Das weibliche Bildnis*.<sup>425</sup>

Farbe	Variationen	Häufigkeit
blau	blaubesternt, pfauenblau, bläulich, graubläulich, Bläue, Blaukrokus, purpurblau, kobaltblau, blauegekrönt, glänzendblau, Indigo	29x
rot	gerötet, nacktrot, mohnrot, rötlich, Karmin, braunrot, purpur, engelrot, goldrot, portweinfunkelnd	26x
schwarz	pechschwarz, schwärzlich, Schwarzhalsschwäne, Schwarzschlund, lackschwarz	20x
farbig/ bunt	keine Variationen (6x davon in Wiederholung in <i>Die Schlangenspielerin II</i> )	19x
gold	goldgekrönt, Gold, goldflossig, goldbefranst, altgoldmatt, grüngolden	18x
grün	dunkelgrün, grünlich, myrtengrün, Berggrün, schwarzgrün, blaugrün	17x
grau	steingrau, gräulich, graulich, graugeschliffen, jammergrau, rosagrau, lilagrau, graugekämmt, blaugrau, segelgrau	15x
gelb	apfelsinengelb, gelbbauchig, honigfarben	15x
weiß	milchigweiß, schneeweiß	14x
braun	bräunlich, wüstbraun	12x
silbern	silberfarben, Silberhemd, Silberzwirn, silberblond	9x

Außerdem werden die Farben kupfern (2x), bronzen (1x), lila (1x) und malvenfarben (1x) verwendet. Besonders auffällig ist der häufige Gebrauch der Farbadjektive blau, rot und schwarz. Es gibt kaum Literatur zu Kolmars Farbsymbolik. Leider reicht der

<sup>424</sup> Kolmar: Briefe, S. 35f.

<sup>425</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 87-176.

Umfang dieser Arbeit aufgrund einer anderen Schwerpunktsetzung nicht aus, näher darauf einzugehen, es sei jedoch angemerkt, dass die Farben zumeist in solchen Kontexten aufscheinen, in denen eine relativ klassische Interpretation der Farbesymbolik naheliegt. So wird die Farbe Blau zumeist in positiv besetzten Kontexten mit der Konnotation von Schönheit und Erhabenheit verwendet, die Farbe erinnert an das Himmlische und die Hoffnung (siehe z. B. *Die Dichterin, Die Geliebte, Die Liebliche, Mädchen, Die Mutter*). Die Farbe Rot hingegen deutet auf etwas Bedrohliches hin (siehe z. B. *Die Jüdin, Die Fremde, Die Unerschlossene, Die Drude, Judith*) sowie auch die Farbe Schwarz zumeist in negativen Kontexten verwendet wird. Das Auftauchen von Schwarz verweist auf eine Verschlechterung der Situation, auf Trauer und Tod (siehe z. B. *Die Jüdin, Die Unerschlossene, Die Landstreicherin, Die Blinde, Die Frau mit dem Adlerweibchen*).<sup>426</sup>

#### 4.4.3 Weibliches Ich – Männliches Du: Ein erster Überblick über die Erwähnungen von Männlichkeit und Weiblichkeit im Zyklus

Gertrud Kolmar gibt in *Das Weibliche Bildnis* verschiedenen weiblichen Stimmen die Möglichkeit, gehört zu werden. Das lyrische Ich ist immer weiblich. Die Gedichte *Die Jüdin, Die Drude, Die Redende, Die Tänzerin I, Mädchen, Die Gesegnete, Großmutter, Die Einsame* und *Die Stickerin* beginnen mit dem Wort *Ich*, das lyrische Ich deklariert sich zugleich selbst. In den Gedichten *Die Dichterin, Eine Andere* und *Die Verlassene* hingegen ist das erste Wort *Du*. Das *Du* wird sofort ins Zentrum gerückt und verweist auf die Hingabe und Selbstopferung, vielleicht sogar auf das Ausgeliefertsein des lyrischen Ichs an ein *Du*. Dieses *Du* ist im Falle von *Die Dichterin* ein männlicher Leser, im Gedicht *Eine Andere* ein ungeborenes oder verstorbenes Kind, wobei durch den engen Bezug zum vorangehenden Gedicht *Die Mutter*, in dem ein Sohn im Zentrum steht, auch ein männliches Kind, ein männliches *Du*, suggeriert wird und in *Die Verlassene* ein verlorener Liebhaber.<sup>427</sup>

Ein männlicher Widerpart zum weiblichen Ich erscheint in den Gedichten *Die Dichterin, Die Unerschlossene, Die Drude, Das Räubermädchen, Die Gärtnerin, Die Geliebte, Die Entführte, Der Seegeist, Die Redende, Die Tochter, Mädchen, Die Mutter* (wenn man von einem Sohn als Kind ausgeht, was andere Gedichte nahelegen, auch in *Eine Andere* und *Singende Mutter*), *Die Gesegnete, Die Sünderin, Judith, Die alte Jungfer, Die Irre, Die Frau mit dem Adlerweibchen, Die*

<sup>426</sup> Vgl.: Kolmar: *Das lyrische Werk*, S. 87-176.

<sup>427</sup> Vgl.: Kolmar: *Das lyrische Werk*, S. 87-176.

*Häßliche, Die Tänzerin II, Die Stickerin, Erstartt, Die Verlassene* und *Die Beterin*, also in der überwiegenden Mehrzahl der Gedichte. Der Gegensatz zwischen *Ich* und *Du*, beziehungsweise zwischen *Wir* und *Ihr* wird in manchen Gedichten besonders deutlich herausgearbeitet. Während sich in *Die Dichterin, Das Räubermädchen, Mädchen* und *Die Tänzerin II* das *Wir* der Frauen und das *Ihr* der Männer gegenüberstehen, wird in *Die Jüdin* das *Wir* auf die Juden bezogen. In *Die Entführte* sind Mann und Frau und in *Die Tochter* Vater und Tochter unter dem Begriff *Wir* zusammengefasst. Das Gedicht *Die Tiere* stellt hingegen Tiere (*Wir*) und Menschen (*Ihr*) gegenüber. In *Die Begrabene* ist das *Wir* entweder als Sammelbegriff für alle Toten im Kontrast zu den Lebenden oder allgemeingültiger – wie in *Die Fremde* – als Bezeichnung für alle Menschen zu verstehen.<sup>428</sup>

Auch der Blick ist ein wichtiges Motiv in Kolmars Gedichtzyklus. Im Sinne Irigarays ist der Blick nicht nur als Aufnahmeinstrumentarium, sondern als ein aktiver Prozess, der auch Definitionsmacht innehat, zu verstehen. Wer wahrnimmt, bestimmt auch wie wahrgenommen und beschrieben wird.<sup>429</sup> Der Blick verbindet Innen- und Außenwelt. In *Die Müde* und *Die Erzieherin* findet sich das Lesepublikum mit einem nach innen gewandten Blick des lyrischen Ichs konfrontiert, während in *Mädchen* der Blick provokativ nach außen gewandt wird. Ist eine der beiden Blickrichtungen wie in *Der Seegeist* versperrt, oder gar beide wie in *Die Blinde*, so führt das zum Identitätsverlust.<sup>430</sup>

Des Weiteren auffällig ist, dass in 24 der 51 Gedichte Gewalt thematisiert wird oder zumindest mit Gewaltmetaphorik gearbeitet wird. Auch der Tod spielt in 25 Gedichten eine Rolle, oft ist es der Tod des lyrischen Ichs oder der Tod eines Kindes, der thematisiert wird. Somit kann man resümieren, dass neben Farbenvielfalt, der Blick-Motivik und verschiedenen Weiblichkeitsentwürfen die Auseinandersetzung eines weiblichen lyrischen *Ichs* mit einem männlichen *Du*, kombiniert mit Gewalt- und Todesmetaphorik, den Gedichtband thematisch prägen.<sup>431</sup>

---

<sup>428</sup> Vgl.: Kolmar: *Das lyrische Werk*, S. 87-176.

<sup>429</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 432.

<sup>430</sup> Vgl. Graf, Britta: *Körperbilder im Gedichtzyklus „Weibliches Bildnis“*. In: Müller, Heidi Margit (Hrsg.): *Klangkristalle. Rubinene Lieder. Studien zur Lyrik Gertrud Kolmars*. Bern: Peter Lang 1996, S. 73-89, S. 82ff.

<sup>431</sup> Vgl.: Kolmar: *Das lyrische Werk*, S. 87-176.

## 4.5 Weiblichkeitskonstruktionen in ausgewählten Gedichten aus *Das Weibliche Bildnis*

Wie oben bereits angedeutet, weisen die Titel der Gedichte im Zyklus auf gesellschaftliche Zuschreibungen hin, sie kategorisieren und zeigen oft das äußerlich Wahrnehmbare auf. Die Gedichttexte hingegen eröffnen dem Leser/ der Leserin die Innenwelt der beschriebenen Figuren. Selbst- und Fremdkategorisierung können wie im Gedicht *Die Fremde*, die sich auch selbst tatsächlich fremd fühlt, übereinstimmen, oder diametral entgegengesetzt sein wie in *Die Häßliche*, deren Protagonistin von Fremden als verabscheuungswürdig wahrgenommen wird, sich selbst aber im positiven Sinne mit Unken, denen Zauberkräfte zugesprochen werden, identifiziert.<sup>432</sup>

Das weibliche lyrische Ich kann aktiv, fordernd und entgrenzt auftreten wie in *Mädchen* oder *Die Unerforschte*, kann aber auch durch seine Umwelt oder durch sein eigenes Empfinden begrenzt erscheinen wie beispielsweise in *Die Fremde* oder *Die alte Jungfer*.<sup>433</sup> Diese Ambivalenz der Konstruktionen von Weiblichkeit soll durch die genaue Analyse von fünf Gedichten aufgezeigt werden. Da diese Beispiele nicht alle relevanten Aspekte abdecken können, soll auch auf zwei wichtige Aspekte anhand kürzerer Passagen verschiedener Gedichte ergänzend genauer eingegangen werden.<sup>434</sup>

### 4.5.1 Die Dichterin

*Die Dichterin* ist das Eröffnungsgedicht des Zyklus. Acht Strophen zu je vier Zeilen werden von einer graphisch abgesetzten Zeile zu Beginn und am Ende des Gedichts umrahmt. Das Versmaß ist ein fünfhebiger Jambus nach einem unbetonten Auftakt mit männlicher Kadenz. Abgesehen von den ungereimten Zeilen zu Beginn und am Ende ist das Gedicht im Kreuzreim verfasst.<sup>435</sup> Der Titel eröffnet eine zentrale Bedeutungsebene des Gedichts, indem sich scheinbar ein Gedicht präsentiert, doch nicht nur dieses, sondern auch die Dichterin öffnet sich dem Lesepublikum.<sup>436</sup>

Das Gedicht beginnt mit einer direkten Anrede an ein *Du*: „Du hältst mich in den Händen ganz und gar.“<sup>437</sup> Die Tautologie am Ende der Zeile betont die Unausweichlichkeit dieser Feststellung. Dass es sich bei dem angesprochenen *Du*

---

<sup>432</sup> Vgl.: Graf: Körperbilder, S. 77f.

<sup>433</sup> Vgl.: Graf: Körperbilder, S.78ff.

<sup>434</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 87-176.

<sup>435</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89f.

<sup>436</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 87.

<sup>437</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89.

um einen Mann handeln muss, zeigt sich in Zeile 3: „In deiner Faust. Der du dies liest, gib acht;“<sup>438</sup>. Das Herz des lyrischen Ichs wird mit dem Herzen eines kleinen Vogels verglichen (Z.2), wodurch seine Verwundbarkeit hervorgehoben wird. Das Herz schlägt in der Faust des Lesers (Z. 2). Die Faust legt als Symbol für Gewalt die potentielle Zerstörung des lyrischen Ichs durch den Leser nahe. In Zeile 3 wird das literarische Erzeugnis mit dem lyrischen Ich gleichgesetzt. Der Leser soll *Acht geben*, denn er *blättert einen Menschen um* (Z. 4)<sup>439</sup>, er hat Verfügungsmacht über die „Text-Körper-Dualität“<sup>440</sup>. Literarische Werke werden somit anthropomorphisiert. Sie können nur wahrlich zum Leser sprechen, wenn dieser sich darauf einlässt (Z. 5-7), sonst bleiben sie *stumm*. Hier wird auch die Blick-Metaphorik angewandt. Der Blick des literarischen Werkes bzw. des lyrischen Ichs kann den Leser nicht erreichen, kann sich keinen Weg in sein Innenleben bahnen.<sup>441</sup>

Die ersten drei Zeilen der dritten Strophe beginnen mit einer polysyndetischen Alliteration. Der Text, der mit seiner Erschafferin gleichgesetzt wird, „ward verschleiert doch gleich einer Braut/ Und ward geschmückt, daß du es lieben magst/ Und bittet schüchtern [...]“<sup>442</sup>. Durch die Passivkonstruktion zeigt sich, dass etwas mit dem lyrischen Ich passiert ist, das es nicht selbst steuern konnte. Es wurde maskiert und zu einer Frau gemacht, die den gesellschaftlichen Erwartungen gerecht wird.<sup>443</sup> Das Ziel, geliebt zu werden, soll durch Schmuck und untertäniges Bitten erreicht werden. Auch durch das Trikolon „bebt und weiß und flüstert“<sup>444</sup> wird deutlich, dass das lyrische Ich trotz seiner Zuversicht, erhört zu werden, zittert und sich nicht laut zu äußern vermag. Die Zeilen 16 und 17 werfen schließlich deutlich die Thematik von Weiblichkeit und Männlichkeit auf: „Wer sollte hoffen, wenn nicht eine Frau?/ Ihr ganzes Treiben ist ein einzig: ‚Du‘...“<sup>445</sup>. Die Frau richtet ihr gesamtes Dasein auf die Anerkennung des Mannes aus, was bis zur Selbstauflösung geht: das

---

<sup>438</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89. (eigene Hervorhebung)

<sup>439</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89.

<sup>440</sup> Shafi: Gertrud Kolmar, S. 86.

<sup>441</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89.

<sup>442</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89.

<sup>443</sup> Vgl.: Reinert, Anet: Ich-Konstituierung im Gedichtzyklus „Weibliches Bildnis“. In: Müller (Hrsg.): Klangkristalle, S. 90-111, S. 93.

<sup>444</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89.

<sup>445</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89.

*Du* ist wichtiger als das *Ich*. Sie kann nichts tun, außer auf die männliche Gunst *hoffen*.<sup>446</sup>

In der fünften Strophe zeichnet sich zum ersten Mal Kolmars intendierte Sozialkritik ab, sprachlich auffällig sind die Alliterationen in den Zeilen 18 und 19 sowie die Apokope in Zeile 18 und die zwei Synkopen in Zeile 21. Die Frau ist schön gekleidet und geschmückt, doch „[s]ie wußte manches Schönere als Kind/ [u]nd hat das schönre andre Wort verlernt“<sup>447</sup>. Dieses *schönre andre Wort* könnte für eine „Möglichkeit der Artikulation stehen, die weder eine Trennung von Körper und Text noch eine Unterscheidung von männlicher und weiblicher Artikulation einschloß.“<sup>448</sup> Sie wusste also mehr, bevor sie ihre Rolle als Frau wahrnehmen musste.<sup>449</sup>

Die Anklage an die männliche Definitionsmacht wird in Zeile 22 zunächst ironisch formuliert: „Der Mann ist soviel klüger, als wir sind.“<sup>450</sup> Ein weibliches *Wir* wird vom Kollektivbegriff des *Mannes* abgegrenzt. Das literarische Schaffen des Mannes wird als unpersönlich und metaphysisch dargestellt (Z. 23, 24). Der Mann besitzt die Fähigkeit, die Allegorien *Tod*, *Frühling*, das *Eisenwerk* und die *Zeit* zu befragen, während das weibliche Schaffen immer nur um das *Du* kreist. Für Frauen hat das *Du* eine höhere Priorität als ihr eigenes *Ich* (Z. 25).<sup>451</sup> Dennoch entbehren diese Zeilen nicht eines spöttischen Untertons, denn der Mann kann schließlich nicht wirklich direkt mit *Tod*, *Frühling*, *Eisenwerk* oder *Zeit* korrespondieren, wodurch *seine Reden* (Z. 23) wie ein absurdes Selbstgespräch anmuten.<sup>452</sup> Traditionelle Rollenbilder werden also aufgegriffen, um hinterfragt zu werden. Das lyrische Ich will sich durch die Bewusstmachung seines Objektstatus und seiner Marginalisierung aus ebendiesen befreien.<sup>453</sup>

In der siebenten Strophe wird das beschriebene Buch mit dem Kleid eines Mädchens verglichen, das *rot* und *ärmlich fahl* ist (Z. 27) und „unter liebem Finger nur [z]erknittern dulden will, Befleckung, Mal“<sup>454</sup>. Duldsamkeit wird als weibliche

---

<sup>446</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89.

<sup>447</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89.

<sup>448</sup> Müller, Chantal: „Die Dichterin“ und „An die Gefangenen“. Eine Analyse der Sprachproblematik. In: Müller (Hrsg.): Klangkristalle, S. 50-68, S. 58.

<sup>449</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89.

<sup>450</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 90.

<sup>451</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 90.

<sup>452</sup> Vgl.: Reinert: Ich-Konstituierung im Gedichtzyklus „Weibliches Bildnis“, S. 94f.

<sup>453</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 87.

<sup>454</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 90.

Eigenschaft herausgestellt (Z. 29), was einer Anklage an jene gleichkommt, die eine Befleckung, eine Brandmarkung dieses unschuldigen Subjekts vornehmen. Die Unschuld des Buches bzw. des lyrischen Ichs wird durch den Vergleich mit dem Kleid eines Mädchens suggeriert. Die hoffnungsvolle Naivität der weiblichen Perspektive wird durch die Attribuierung des befleckenden, schändenden Fingers als *lieb* (Z. 28) veranschaulicht.<sup>455</sup>

Schließlich tritt das lyrische Ich in der letzten Strophe wieder in den Vordergrund: „So steh’ ich, weisend, was mir widerfuhr“<sup>456</sup> (Z. 30), und bringt sich selbst noch deutlicher mit der vorausgegangenen Anklage an das Männliche in Verbindung. Das weibliche lyrische Ich outet sich als Leidtragende des beschriebenen Phänomens und bestärkt durch die persönliche Erfahrung das bisher Gesagte. *Harte Lauge* bleichte zwar ihr Kleid (Z. 31), konnte es jedoch nicht gänzlich *ausspülen* (Z. 32). Sie *duldete*, wurde dadurch jedoch nicht ausgelöscht. In Zeile 33 wendet sie sich wieder an das *Du*: „So ruf ich dich. Mein Ruf ist dünn und leicht.“<sup>457</sup> Dieses Rufen könnte nun auf eine erneute Zuwendung zum Manne hindeuten, kann jedoch auch mit der zuvor formulierten Anklage verbunden sein. Der Ruf ist allerdings *dünn und leicht*, was wiederum auf Schwäche und Unsicherheit hindeutet, allerdings auch im Zusammenhang mit der letzten folgenden Zeile steht. Die letzte aus der Strophenform gelöste Zeile erklärt, warum der Ruf nicht laut ist: „Du hörst, was spricht. Vernimmst du auch, was fühlt?“<sup>458</sup>. Das weibliche Ich ruft zwar *dünn und leicht*, fühlt jedoch stark. Hier wird die zentrale Kritik am Phallogozentrismus im Sinne Cixous’ vorweggenommen: Die Frau drückt sich anders aus als der Mann, doch ihre Stimme wird nicht gehört.<sup>459</sup> In der männlich definierten Sprache ist der Ruf des weiblichen lyrischen Ichs vielleicht *dünn und leicht*, dies bedeutet jedoch nicht, dass das, was es zu sagen hat, weniger Gewicht hätte.<sup>460</sup> Diese letzte Zeile erinnert auch an Irigarays Aufforderung: „Und wenn Ihr zufällig den Eindruck habt, noch nicht alles verstanden zu haben, dann laßt doch Eure Ohren vielleicht ein wenig offen für das, was sich so nahe berührt, daß es Eure Diskretion darüber verwirrt.“<sup>461</sup>

---

<sup>455</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 90.

<sup>456</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 90.

<sup>457</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 90.

<sup>458</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 90.

<sup>459</sup> Vgl.: Galster: Positionen des französischen Feminismus, S. 592.

<sup>460</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 90.

<sup>461</sup> Irigaray: Die „Mechanik“ des Flüssigen, S. 123.

Shafi stützt sich auf Irigarays Position der Frau als das Andere und sieht in dem Gedicht Kolmars eine „Kritik einer Herrschaftsordnung, welche der Frau Subjektstatus verweigert und ihre kulturelle Produktion und Partizipation auf die Rolle der Anderen reduziert“<sup>462</sup>. Diese Interpretation des Gedichts legt eine Weiblichkeitsauffassung im Sinne des französischen Differenzfeminismus nahe: Frauen sind und fühlen anders, nehmen anders wahr und sind oftmals aus dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossen, wodurch sie zum Schweigen gebracht werden. Sie sind jedoch in ihrer Andersartigkeit keinesfalls minderwertig oder unterlegen.<sup>463</sup> Durch die imperativische Hinwendung an das Lesepublikum und die Gleichsetzung von Text und Körper erinnert das Gedicht zudem stark an Cixous' *Das Lachen der Medusa*. Auch wenn Cixous sich an eine weibliche und Kolmar an eine männliche Leserschaft wendet, so ist die Botschaft im Umkehrschluss dieselbe, siehe Cixous: „Schreib! Schrift ist für Dich, Du bist für Dich, Dein Körper ist Dein, nimm ihn!“<sup>464</sup>

#### 4.5.2 Die Unerschlossene

Bei *Die Unerschlossene* handelt es sich um das fünfte Gedicht des ersten Raums. Wie auch bei *Die Dichterin* ist den fünf Strophen eine Zeile vorangesetzt, die sich nicht in die Strophenform einfügt. Jedoch wird dieses Gedicht nicht von einer weiteren losen Zeile abgeschlossen und die erste Zeile „Auch ich bin ein Weltteil“<sup>465</sup> ist graphisch nicht durch einen zusätzlichen Abstand von der ersten Strophe getrennt. Das Versmaß des Gedichts ist unregelmäßig. Durch die sehr verschiedenen Zeilenlängen variiert die Anzahl der Hebungen stark. Das Reimschema (Paarreim) ermöglicht, dass in jeder Strophe zwei Verse mit männlicher Kadenz auf zwei Verse mit weiblicher Kadenz folgen, wodurch die Enden der letzten beiden Verszeilen verstärkt wirken. Im Gegensatz zum Gedicht *Die Dichterin*, das viele Polysyndeta aufweist, ist *Die Unerschlossene* von Asyndeta geprägt.<sup>466</sup>

Gleich durch die erste Zeile deklariert sich das lyrische Ich selbstbewusst. Durch den Gebrauch des Wortes *auch* (Z.1) stellt es sich in eine Reihe mit den Weltteilen und erhebt sogleich Anspruch auf seine Entgrenzung. Die erste Zeile der regulären Strophe beginnt wieder mit *Ich* (Z. 2). Nun beschreibt sich das lyrische Ich selbst mit vegetativen Metaphern, was die in vielen Gedichten Kolmars zum Ausdruck

---

<sup>462</sup> Shafi: Gertrud Kolmar, S. 86.

<sup>463</sup> Vgl.: Goller: Schweigen/ Nicht-Sprechen als narrative Konstituente des Weiblichen?, S. 300.

<sup>464</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 40.

<sup>465</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>466</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95f.

kommende Affinität zwischen Weiblichkeit und Natur unterstreicht. Das lyrische Ich zeichnet sich selbst als eine Landschaft mit folgenden Charakteristika, die sie besitzt (*Ich habe*, Z. 2): *Berge, Buschland, Teichbucht, Stromdelta, salzleckende Küstenzungen, Höhle, Binnenmeer* (Z. 2-4). Diese sind jedoch *nie erreicht und undurchdrungen* (Z.2). Dennoch ist die Landschaft nicht verlassen: „drin riesiges Kriechtief dunkelgrün funkt“<sup>467</sup>. Das Wort *riesig* als Beschreibung der Tierwelt in jener Landschaft, im lyrischen Ich, betont auch die Entgrenzung, die Weite des lyrischen Ichs.<sup>468</sup> Shafi interpretiert den Gedichtanfang folgendermaßen: „Die Bilder beschreiben sowohl die Gefährlichkeit und Unbezwingbarkeit als auch die archaische Schönheit dieser Natur-Frau.“<sup>469</sup>

Sprachlich auffällig in Zeile 2 ist der Chiasmus, der durch die Alliteration (*Berge, Buschland*) weiter betont wird. Das *Binnenmeer prunkt* mit einer *Qualle* (Z. 5), erhält also gerade durch seine Belebtheit Mehrwert. Dies wird auch dadurch hervorgehoben, dass die Farbadjektive *dunkelgrün* (Z. 4) und *apfelsingelb* (Z. 5), die stark zur Exotik und Intensität der Beschreibung beitragen, sich auf die Tiere beziehen. Das lyrische Ich hat also *Berge, Buschland* und *Küsten*, es ist ein *Meer* (Z. 2,3,5). Die Erotik dieser Metaphern ist nicht zu überlesen, doch zeichnet sich die Besonderheit dieser Beschreibung eben darin aus, dass das lyrische Ich ein *Binnenmeer*, also von außen nicht zu erreichen, ist.<sup>470</sup> Die Naturmetaphorik mit deutlich erotischer Konnotation erinnert an das alttestamentarische Hohelied.<sup>471</sup> Diese selbstbewusste Thematisierung weiblicher Körper- und Erotikerfahrungen ist ungewöhnlich für Kolmars Zeit und wurde von der Kritik zunächst mit Verstörung aufgenommen. Auch in anderen Gedichten des Zyklus (z. B. *Das Räubermädchen, Die Entführte*) wird weibliches Verlangen, teilweise auch mit autoerotischen Zügen, dargestellt.<sup>472</sup> Daffner sieht in dieser Darstellung eine „Provozierung der westlichen Eroberungs- und Entdeckungsreisen“<sup>473</sup> sowie ein Gegenbild zum

---

<sup>467</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>468</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>469</sup> Shafi: Gertrud Kolmar, S. 94.

<sup>470</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>471</sup> Vgl.: Hohelied 1,1-8.

<sup>472</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 94.

<sup>473</sup> Daffner: Dichten im Raum, S. 106.

nationalsozialistischen Ideal des geschlossenen Körpers, dessen Flüssigkeiten ebenso wie seine Emotionen, im Inneren versteckt bleiben sollten.<sup>474</sup>

Die zweite Strophe beginnt mit einer auffälligen Inversion: „Meiner Brüste Knospen spülte nicht Regen“<sup>475</sup>, die durch das Possessivpronomen *mein* wieder das lyrische Ich in den Vordergrund rückt. Zum ersten Mal wird nun explizit ein weiblicher Körperteil genannt. Die Knospen der Brüste sind nicht *aufgerissen* (Z. 7). Durch die Gewaltkonnotation des Wortes *aufreißen* wirkt der Körper des lyrischen Ichs durch seine Unberührtheit unversehrt, heil. *Kein Strahl* (Z. 7) bildet eine Anapher mit *kein Abenteurer* (Z. 8), wodurch die Parallele zwischen einem potentiell die Knospe aufreißenden, verletzenden Strahl und dem Abenteurer, einem männlichen Eroberer, aufgezeigt wird. Keinem Abenteurer ist es gelungen, den *goldenen Sand* der *Wüstentäler* (Z. 8) des lyrischen Ichs zu *besiegen* (Z. 8). Das Wort betont die bereits angeklungene Unwilligkeit des lyrischen Ichs sich berühren zu lassen. Würde ein *Abenteurer* sie berühren wollen, müsste er sie *besiegen*, unterwerfen, was mit Gewalt verbunden ist. Die *Wüstentäler*, die traditionell oft eine Metapher für negative Abgelegene, für das Austrocknen jeglichen Lebens sind, werden hier positiv besetzt. Der Sand ist *golden* und ebenso unbesiegbar wie der „Schnee, der auf hohen Öden jungfräulich liegt.“<sup>476</sup> Das Wort *jungfräulich* (Z. 9) fügt sich in das Paradigma des Unberührten, kombiniert mit einer deutlich sexuellen Komponente.<sup>477</sup> Daffner verweist auch im Hinblick auf die *abgelegenen Gärten* (Z. 7) auf eine Parallele zum Hohelied, in dem die Frau als *verschlossener Garten* dargestellt wird.<sup>478</sup>

Auch die dritte Strophe beginnt mit einer auffälligen Inversion, die das Erotische stärker als im normalen Satzbau ins Auge rückt. Der Neologismus *nacktröt* verweist zum Einen im Sinne der oben kurz erwähnten Farbsymbolik Kolmars auf Bedrohung, zum Anderen auf das Körperliche, Sexuelle. Die Gewaltmetaphorik erreicht hier in Zeile 10 ihren Höhepunkt: „Nacktrote Felsgurgel würgen Kondore mit kralligen Fingern“<sup>479</sup>. Neben *nacktröt*, das dem Raum seine Körperlichkeit zurückgibt<sup>480</sup>,

---

<sup>474</sup> Vgl.: Daffner: Dichten im Raum, 107.

<sup>475</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>476</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>477</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>478</sup> Vgl.: Daffner: Dichten im Raum, S. 108 und Hohelied 4,12.

<sup>479</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>480</sup> Vgl.: Daffner: Dichten im Raum, S. 109.

verweisen auch die Wörter *würgen* und *krallig* auf Gewalt. Die Kondore werden jedoch nicht unbedingt negativ dargestellt, sondern als mächtige Beherrscher der Landschaft, *sie würgen die Felsgurgel*, sie haben sie also im Griff ihrer *kralligen Finger*. Interessant ist, dass die Vögel durch das Wort *Finger* anthropomorphisiert erscheinen, was wiederum typisch für Kolmars positives Tierbild ist. Sie fliegen und „ahnen nichts von Bezwingern“<sup>481</sup> (Z. 11). Es bleibt unklar, in welchem Verhältnis genau sie zum lyrischen Ich stehen. Zeile 12 ist geprägt von Ellipsen und rhetorischen Fragen: „Sind Adler? Auch Urweltadler – wer lauschte, wenn einer schrie? –“<sup>482</sup>. Die Raubvögel werden als archaische Wesen, als *Urweltadler*, beschrieben. Während man zunächst denkt, das lyrische Ich wäre mit diesen Urweltadlern verbunden, werden ihnen in Zeile 13 „meine großen Geier“<sup>483</sup> gegenübergestellt, die *mächtiger* und *fremder* als die Adler sind. Hier zeigt sich, dass *fremd* in Kolmars Lyrik ein positiv besetzter Begriff ist.<sup>484</sup> In der Mythologie sind Geier außerdem mit Weiblichkeit verbunden.<sup>485</sup>

In der vierten Strophe stilisiert sich das lyrische Ich als Geheimnishüterin. *Was sie hüllt, bricht nie hervor aus erschlossenen Erden* (Z. 14). Diese Alliteration betont den Gegensatz zwischen der Unberührtheit des lyrischen Ichs und erschlossenen Gebieten. Das *dort* in Zeile 15 könnte sich auf eben diese erschlossenen Gebiete beziehen, wo es keinen Zauber, keine Tierwelt wie in den unerschlossenen Ländern des lyrischen Ichs gibt. Nur auf der Erde des lyrischen Ichs *leiten Schlangenwidder Vipernherden* (Z. 15) und *leuchten Kröten* in der Nacht (Z. 16). Dies könnte eine Andeutung darauf sein, dass in ihrem Land Natur und Mensch noch eins sind. In dem erschlossenen Land gibt es keinen *kupfernen Kelch der Geheimnisse* (Alliteration, Z. 17) mehr. Er war aus dem *wehrenden Moos* genommen worden. Die Natur hatte also versucht, Geheimnisse zu bewahren, dennoch ist alles erforscht und dadurch entzaubert worden. Die Zivilisationskritik kommt hier besonders deutlich zum Ausdruck.<sup>486</sup>

Nach dieser Abgrenzung von der abgelehnten, normalen Welt, schildert das lyrische Ich noch einmal seine Welt. Dort sind „Himmel mit schwarzen Gestirnen, bunten

---

<sup>481</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>482</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>483</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>484</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>485</sup> Vgl.: Daffner: Dichten im Raum, S. 109.

<sup>486</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

Gewittern“<sup>487</sup> (Z. 18), „lappige, zackige Krater“<sup>488</sup> (Z. 19), „[a]ber auch ein eisreiner Quell“<sup>489</sup> sowie eine daraus trinkende *Glockenblume* (Z. 20). Der *Quell* und die *Glockenblume* werden den in den Zeilen 18 und 19 beschriebenen Phänomenen als ruhender Pol gegenübergestellt. Auf dieses selbstbewusste Bekenntnis des weiblichen lyrischen Ichs folgt ein Verweis auf seinen Tod, sodass das Gedicht pessimistisch endet: „Ich bin ein Kontinent, der eines Tages stumm im Meere versinkt.“<sup>490</sup> Nach der Schilderung dieses *Kontinents* voller Exotik, Leben und Erotik wird klar, dass dieses andere Leben vom Aussterben bedroht ist, dass der *Kontinent stumm*, also unbemerkt und unentdeckt, untergehen wird. Das Gedicht ist daher von einer starken Ambivalenz geprägt. Einerseits will das lyrische Ich, dass dieser Kontinent unerschlossen bleibt, andererseits trauert es um all das, was der *Kontinent* zu bieten hätte, jedoch niemals entdeckt werden wird. Behält man die Gleichsetzung von Land und Frau im Auge, so könnte man das Gedicht dahingehend interpretieren, dass die Frau sich zwar danach sehnt, erschlossen und geliebt zu werden, ihr andererseits jedoch bewusst ist, dass dieser *Abenteurer*, der sie *besiegt*, ihr auch etwas rauben würde, das sie besonders macht. Denn das erschlossene Land kennt keine *Geheimnisse*, keinen Zauber. Das Wort *stumm* in Zeile 21 wirft eine ähnliche Thematik wie *Die Dichterin* auf: Die Frau, die etwas Besonderes ist, bleibt ungehört. Sie wird nicht verstanden und muss so *stumm versinken*.<sup>491</sup>

Das Gedicht wurde jedoch von der Kritik sehr unterschiedlich ausgelegt. Es wurde beispielsweise als „Kritik an der Objektivierung der Frau“<sup>492</sup>, als Spiegelung der Marginalisierung von Weiblichkeit in der Gesellschaft und als Abbildung der Ambivalenz zwischen Weite und Beengung gelesen.<sup>493</sup>

#### 4.5.3 Die Drude

Unmittelbar auf *Die Unerschlossene* folgt *Die Drude* als das sechste Gedicht des ersten Raums. Wieder sind die Zeilen unregelmäßig lang und es gibt kein regelmäßiges Versmaß. Das Gedicht umfasst acht Strophen zu je fünf Zeilen mit dem Reimschema ABABA, wobei männliche und weibliche Kadenz alternieren.

---

<sup>487</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>488</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95.

<sup>489</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 96.

<sup>490</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 96.

<sup>491</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 96.

<sup>492</sup> Daffner: Dichten im Raum, S. 105.

<sup>493</sup> Vgl.: Daffner: Dichten im Raum, S. 105f.

Diese Alternation wird beispielsweise in den Zeilen 23 und 25 (*ruhn – Schuhn*) durch Synkopen erreicht.<sup>494</sup>

Zum mythologischen Hintergrund: Eine Drude ist ein mit dem Alb vergleichbares Fabelwesen, das von dem Trieb erfasst wird, sich auf die Brust von Männern zu setzen, was Atemnot, Angst und Albträume hervorruft. Durch diesen Drang, Menschen, Tiere oder Bäume zu drücken, verliert dieser Druckgeist langsam seine Seele. Druden wurden meist als Frauenfiguren imaginiert, die bemitleidet wurden, da sie keine bewusste Entscheidung zum Bösen fassen. Die Drude kann unter anderem als Kröte, Schlange, Rauchwolke oder Hummel erscheinen. Abzuwehren ist die Drude durch einen Drudenfuß oder ein Drudenmesser.<sup>495</sup>

Die erste Strophe beginnt selbstbewusst mit *Ich will* (Z. 1) und einem Bekenntnis zum Animalischen: „Ich will die Nacht draußen liegen und wie ein Vogel schrein/ Schallen, wie Häher schreit, ‚Schack! Schack!‘ wie Elster schackert.“<sup>496</sup> Das lyrische Ich vergleicht sich mit Vögeln, was durch die onomatopoetischen Assonanzen *schallen, schreit, schack! schackert* (Z. 2) betont wird. Doch das weibliche lyrische Ich, das sich seine tierische Gestalt offenbar auszusuchen vermag, muss ein wilder Vogel sein, „kann keine brave Bauernhofhenne sein“<sup>497</sup> (Z. 3), was mit Zähmung und Häuslichkeit verbunden ist. Stattdessen hat sie „die fiedrigen Augenkränze der Eule“<sup>498</sup> (Z. 5), das *Kleid der Eule* (Z. 6) und *rote Augen* (Z. 7). Die Eule wird in der Literatur meist mit Weisheit und Nachtaktivität verbunden. Außerdem ist sie kein lieblicher Singvogel, sondern ein Raubvogel und kann mit Gefahr und Aggression verbunden werden, was durch die *roten Augen*, die das lyrische Ich *zünden mag* (Z. 7), wodurch die Farbe Rot noch direkter mit Feuer und Bedrohung verbunden wird, unterstrichen wird. In den Zeilen 8 und 9 findet sich eine eindeutige Anspielung auf den Begriff des Sündenbocks: „Begegne ich so dem Bock, den ich manchmal reit’ / Stürzt er hin und bereut seine Sünden.“<sup>499</sup> Gleichzeitig wird die Stärke des lyrischen Ichs betont. Versteht man diese Zeilen wörtlich, so entsteht das Bild einer Frau, die vermag, einen wilden Bock zu fangen und zu reiten, sodass er schließlich

---

<sup>494</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97f.

<sup>495</sup> Vgl.: Petzoldt, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. München: C. H. Beck 2003, S. 53f.

<sup>496</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97.

<sup>497</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97.

<sup>498</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97.

<sup>499</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97.

niederbricht. Die Zeile 10 „Und im Winter wird Blutschnee geschneit“<sup>500</sup> wird durch die Figura Etymologica besonders betont und lässt durch die Passivkonstruktion offen, ob das lyrische Ich die Wetterlage vielleicht sogar selbst beeinflussen kann. Der Neologismus *Blutschnee* ruft die Assoziation mit der Farbe Rot hervor und erweckt die Stimmung von Bedrohung. Des Weiteren erinnert *Blutschnee* an den biblischen Blutregen als Beginn der sieben Plagen im zweiten Buch Mose.<sup>501</sup>

Auch die dritte Strophe beginnt mit einer sehr selbstbewussten Deklaration der Überlegenheit. Das lyrische Ich fühlt sich als Regentin und besitzt einen *schierlingbewachsenen Krötenstuhl* als *Thron* (Z. 11). Die Erwähnung der Kröte erinnert einerseits an die Mythologie, die der Drude zuspricht, sich in Kröten verwandeln zu können, andererseits an die bei Kolmar oftmals zu findende Identifikation des lyrischen Ichs mit Kröten und Unken, die bei ihr als Zauberwesen positiv besetzt sind. Der Schierling wurde hier bestimmt nicht aus botanischen Gründen als Gewächs um den Thron gewählt, denn er wächst eher auf Brachland und an Wegrändern als in sumpfigen Gebieten in der Nähe von Tümpeln. Er ist jedoch eine der giftigsten bekannten Pflanzen sowohl für Menschen als auch Tiere<sup>502</sup>, was auf das Todbringende für Tier und Mensch an der Drude verweist. Nun wird das Reich der Drude geschildert. Sie liegt bei einem *Tümpel* (Z. 12), sucht jemanden, mit dem sie sich *buhlen* kann (Z. 13), und *eine blaue Rake* (Z. 14), wieder ein Vogel, flattert zu einer *Erle* (Z. 15).<sup>503</sup>

Zeile 16 ist bereits die dritte Zeile im Gedicht, die mit *Ich* beginnt. In der vierten Strophe beschreibt sich das lyrische Ich selbst genauer. Die Drude hat ein *Ottern Gesicht* (Z. 16), weshalb sie untermittags von *Knaben* mit *Steinen* beworfen wird (Z. 17, 18). Wenn sie sich also nicht im Schutz der Nacht befindet, wird ihr von jungen Männern aufgrund ihres Aussehens Gewalt angetan. Hier zeigt sich wieder die Parallele, die Kolmar immer wieder zwischen Frau und Tier zieht: Das lyrische Ich vergleicht sich mit einem Otter. Otter (Tier) und Frau haben unter der grundlosen Gewalt von Männern zu leiden.<sup>504</sup> Erdle sieht an dieser Stelle einen Verweis auf die Kritik an dem Versuch, das Andere zu tilgen, da sich auch in dem Gedicht *Die jüdische Mutter* aus dem Zyklus *Das Wort der Stummen* eine ähnliche Passage

<sup>500</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97.

<sup>501</sup> Vgl.: Mos II 7, 20.

<sup>502</sup> Vgl.: <http://www.botanikus.de/Botanik3/Ordnung/Schierling/schierling.html>, abgerufen am 16. 5. 2016.

<sup>503</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97.

<sup>504</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97.

findet.<sup>505</sup> „Ihr laßt s von Rangenhand mit scharfen Kieseln schmeißen“<sup>506</sup>. Das lyrische Ich wird hier jedoch keinesfalls als Opfer inszeniert. Im Gegenteil, gleich in der nächsten Zeile deklariert es, es wolle sich *Männer vom Lager reißen* (Z. 19), was durch die Epanalepse *ich will doch, ich will* (Z. 19) betont wird. Das Wort *reißen* verweist nicht nur auf Gewalt, sondern auch auf die Jagd eines Raubtiers nach Beute. Will man hier Anklänge einer Sexualmetaphorik erkennen, so inszeniert sich das weibliche Ich hier als aktiv und bestimmend. Die Frau ist nicht Beute, sondern Jägerin.<sup>507</sup>

Zeile 21 beginnt wie Zeile 1 mit *Ich will*. Die fünfte Strophe eröffnet nun deutlich die sexuelle Dimension des Gedichts. Die Drude will zu den Männern (Z. 19) mit ihren *nackten Schultern* (Z. 21) und ihren *kalten, gräulich umschuppten Brüsten* (Z. 22). Im Gedicht heißt es: „Sie sollen mit mir in Höhlungen ruhn/ Und flämmchenhüpfenden Lüsten.“<sup>508</sup> Die Worte *sie sollen* verweisen darauf, dass das lyrische Ich über die Männer bestimmen kann, während der Diminutiv *flämmchenhüpfend* vielleicht auf das Sprunghafte, nicht ganz Ausgebildete an der Lust der Männer referiert. In Zeile 25 werden zum ersten Mal eindeutig übernatürliche und gespenstische Fähigkeiten erwähnt: „Ich übe Spuk an ihren ausgezogenen Schuhn.“<sup>509</sup> Wie auch schon in *Die Unerschlossene* verleiht Kolmar dem weiblichen Verlangen Ausdruck und wehrt sich somit gegen die später von Irigaray kritisierte Sprachlosigkeit des weiblichen Begehrens.<sup>510</sup>

Die sechste Strophe ist von einer Antithese geprägt. In Zeile 26 meint das lyrische Ich, es sei *jedem das Prächtigeste auf der Welt*, in Zeile 29 nennt es sich ein *Ding zum Grauen*, spricht sich also sogar die Menschlichkeit oder genereller das Lebendige ab. Dieser Übergang geschieht jedoch nicht durch einen bewertenden Blick des Mannes, sondern wird vom lyrischen Ich selbst gesteuert: „Doch zieh‘ ich die Blindheit von seinem Schauen“<sup>511</sup>. Die Drude ist dann jedoch auch nach der Offenbarung ihrer wahren Gestalt nicht der Bewertung oder Misshandlung eines Mannes ausgeliefert, sondern versetzt umgekehrt diesen in Angst und Schrecken

---

<sup>505</sup> Vgl.: Edle: Mord – Antlitz – Gesetz, S. 96.

<sup>506</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 374.

<sup>507</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97.

<sup>508</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97.

<sup>509</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97.

<sup>510</sup> Vgl.: Irigaray: Speculum, S. 183.

<sup>511</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 98.

(siehe Zeile 30). Sie kann den Blick des Mannes täuschen und lenken, sie hat ihn unter Kontrolle.<sup>512</sup>

In Strophe 7 wird nun die Natur zum schadenfrohen Subjekt personifiziert, das mit dem lyrischen Ich zusammenarbeitet: „Und der Moorwald lacht./ Der Schlammmund öffnet sich als ein Krater.“<sup>513</sup> Die Zeilen 33 bis 35 betonen das Hexenhafte, Übernatürliche und Irrationale der Drude: Sie *will in der sechstnächsten Nacht* (Z. 33) einen *pechschwarzen Kater werfen* (Z. 34), der für sie einen *Schaumtopf bewachen* (Z. 35) soll. Besonders das Adverb *wohl* in Zeile 34 verweist auf Spontanität und Willkür.<sup>514</sup> Diese Außerhalbfindlichkeit der Frau im Bezug auf den Phallogozentrismus wird von Irigaray betont. Sie mahnt die Frau „die Besonderheit ihrer Beziehung zum Imaginären“<sup>515</sup>, zum Nicht-Rationalen, nicht zu verdrängen.<sup>516</sup>

In der letzten Strophe verwandelt sich die Drude schließlich in einen *Mann* (Z. 36) und *springt auf Weiber* (Z. 37), wodurch sie sich über die herrschende Geschlechterordnung stellt. Weder Mann noch Frau sind sicher vor ihr, nur Kinder verschont sie (Z. 38), da sie ein *Kraut tragen*, das die Drude *nicht erwürgen kann* (Z. 40).<sup>517</sup> Diese Möglichkeit der Wechsels zwischen den Geschlechtern erinnert an Cixous' Auffassung von Bisexualität: „Bisexualität, das heißt Suche in sich, für sich, nach dem Zugegensein beider Geschlechter, die jedem und jeder entsprechend, verschieden ausgeprägt und deutlich werden.“<sup>518</sup> Auch wenn dies bei Kolmar in einem übernatürlichen Kontext steht, da sie sich in die Rolle eines Fabelwesens imaginiert, kommt Kolmars Fähigkeit zum Ausdruck, sich aus der klassischen Rolle der Frau heraus zu denken und das lyrische Ich in eine derartige Situation zu versetzen.<sup>519</sup> Eine ebenfalls sicherlich nicht direkte, dennoch interessante Parallele zu Cixous ist auch, dass das lyrische Ich sich mit einem Vogel vergleicht (Z. 1) und eine *blaue diebische Rake* (Z. 14) erwähnt. Die Gleichsetzung von Frau, Vogel und Dieb spielt eine wichtige Rolle in Cixous' Argumentation: „Es ist kein Zufall: die Frau hat Ähnlichkeiten mit Vogel und Dieb [...]: flugs sind sie vorbei, männlich-weiblich,

---

<sup>512</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 98.

<sup>513</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 98.

<sup>514</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 98.

<sup>515</sup> Irigaray: Speculum, S. 169.

<sup>516</sup> Vgl.: Irigaray: Speculum, S. 169.

<sup>517</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 98.

<sup>518</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 49.

<sup>519</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk 98.

sie fliehen, sie freuen sich diebisch, weiblich-männlich, die räumliche Anordnung durcheinander zu bringen [...].<sup>520</sup>

#### 4.5.4 Weitere affirmative Darstellungen von Weiblichkeit in Abgrenzung zur Männlichkeit

In weiteren drei Gedichten des Zyklus, nämlich in *Das Räubermädchen*, *Mädchen und Die Tänzerin II*, wird der *Wir-Frauen*-Diskurs weiterentwickelt und dem weiblichen lyrischen Ich ein starkes emanzipatorisches Potential eingeschrieben, wenngleich das lyrische Ich teilweise daran zu zerbrechen droht. *Das Räubermädchen* ist das siebente Gedicht im ersten Raum. Es besteht aus fünf Strophen zu je fünf Versen, wobei der ersten und der letzten Strophe jeweils ein kurzes Wort als sechste Zeile der Strophe vorangestellt wird. Besonders interessant für die Konstruktion von Weiblichkeit ist die vierte Strophe des Gedichts:<sup>521</sup>

*Was ist gut? Ich weiß nicht. Wird Gott mich strafen?  
Was ist böse? Mich hat keiner Bosheit gelehrt.  
Fraun tragen Ketten und Kinder; der Mann trägt ein Schwert,  
Und es ist süß, an einer Brust zu schlafen,  
Die anders als unsere, hart und zottig bewehrt.*<sup>522</sup>

Die Zeilen 17 und 18 thematisieren den bereits im Titel aufgezeigten Widerspruch zwischen der Unschuld eines Mädchens und der vermeintlichen Sündhaftigkeit, die auf einem Dasein als Räuber lastet. Die Alliteration und die Antithese in den Zeilen 17 und 18, verpackt in rhetorischen Fragen, verweisen auf die Verwirrung, die aus diesem Widerspruch erwächst. In Zeile 19 werden schließlich Frauen und Männer gegenübergestellt, wobei interessant ist, dass die Frauen im Plural und der Mann im Singular angeführt werden, was darauf hinweisen könnte, dass den Frauen eine größere Unterschiedlichkeit untereinander zugesprochen wird, denn das Versmaß würde sich durch den Singular (*Die Frau trägt...* statt *Fraun tragen*) nicht ändern. Das Zeugma *Fraun tragen Ketten und Kinder* (Z. 19) wird durch die Alliteration noch verstärkt. Es bleibt unklar, ob *Ketten* im Sinne von Schmuck oder von Fesseln gemeint sind, was eine vielleicht beabsichtigte Doppeldeutigkeit evoziert. Je nachdem werden Frauen als geschmückte, auf ihre Schönheit reduzierte, oder als geknechtete Subjekte begriffen. Die Parallelsetzung dieser beiden Verständnismöglichkeiten legt nahe, dass dies vielleicht dasselbe sei, was eine neue

---

<sup>520</sup> Cixous: *Das Lachen der Medusa*, S. 53.

<sup>521</sup> Vgl.: Kolmar: *Das lyrische Werk*, S. 99.

<sup>522</sup> Kolmar: *Das lyrische Werk*, S. 99.

Bedeutungsebene eröffnet. Außerdem *tragen Frauen Kinder*, sie werden als Gebärerinnen dargestellt, während der *Mann ein Schwert*, ein Zeichen für Macht und Gewalt, *trägt*. Dies beinhaltet einen ironischen Aspekt, da das lyrische Ich ein Räubermädchen, also eine vermutlich mit Waffen und Gewalt vertraute Frau, ist. Hier werden ganz traditionelle Rollenbilder aufgerufen, die sogleich hinterfragt werden. In den darauffolgenden Zeilen werden klassische Rollenbilder positiv aufgegriffen. Das lyrische Ich genießt es, an der männlichen Brust zu schlafen, deren Andersartigkeit von der weiblichen Brust hervorgehoben wird. Hier sind nun die Frauen (*Wir* → *unsere*) der Maßstab und der Mann wird zum Anderen stilisiert.<sup>523</sup>

*Mädchen* ist das siebente Gedicht des zweiten Raums und mit zwölf Strophen zu je fünf (teilweise Lang-)Zeilen das längste Gedicht im Zyklus. Ähnlich wie *Die Unerschlossene* beginnt es mit *Ich* und beschreibt ein entgrenztes, selbstbewusstes Körperbild des lyrischen Ichs mithilfe geographischer Metaphern. Nachdem ein positives Bild von Weiblichkeit mit zahlreichen farbenfrohen Naturschilderungen entworfen wurde, wird diesem in den Strophen 8, 9 und 10 eine negativ dargestellte Männlichkeit gegenübergestellt. Strophe acht lautet:<sup>524</sup>

*O Männer. Ihr mögt mit Maschinen rasen, tausend elektrische Lampen entzünden,  
Ihr schwächt nicht die Faust, die euch zu mir reißt.  
Mein Weiher und tiefes Lächeln liegt zwischen dämmrigen Schlünden,  
Erwartet still euren neuesten, schwächlich geblähten, unbeständigen Geist  
Und wirft eine Welle aus seinem Schoß; sie schluckt ihn samt seinen Gründen.*<sup>525</sup>

Die Zeile 36 beginnt sogleich mit einer direkten Anrufung an die Männer – diesmal im Plural. Sie werden mit dem Fortschritt und der Technik identifiziert und mit der Weiblichkeit, die mit Naturbildern beschrieben wurde, kontrastiert. All ihr Tun kann ihnen nicht gegen die Anziehungskraft, die das lyrische Ich als Frau auf sie ausübt, helfen (Z. 37). Mit der Faust könnte vielleicht ein dies begründendes Naturgesetz gemeint sein. Das lyrische Ich zeigt sich durch die Personifikation *mein Weiher und tiefes Lächeln* (Z. 38) wieder als eins mit der Natur und erhebt sich höhnisch über den „neuesten, schwächlich geblähten, unbeständigen Geist“<sup>526</sup> (Z. 39) der Männer. Der *Weiher* kann mit einer einzigen *Welle* den männlichen Geist „samt seinen

---

<sup>523</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 99.

<sup>524</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 121ff.

<sup>525</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 122.

<sup>526</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 122.

Gründen<sup>527</sup> (Z. 40) verschlucken.<sup>528</sup> Shafi formuliert ihre Interpretation dieser Strophe folgendermaßen: „Von der Position dieses archaischen Urseins aus sieht sie überlegen der männlichen Beherrschung der Welt durch Technik zu, da diese ‚Macht‘ nicht ihre Ohnmacht gegenüber der sexuellen Begierde (der Frau) verdecken kann.“<sup>529</sup>

In der neunten Strophe wird geschildert, wie Männer (*ihr*, Z. 41) als *Bürger* und *Grafen* (Z. 41) in Städte kommen und sie von vielen *Füßen* (Z. 42) verfolgt werden, die sie *nicht einsam schlafen lassen* (Z. 45). Die Füße, die „wie schneeweiße Ratten“<sup>530</sup> (Z. 42) sind, könnten pars pro toto für Frauen stehen, die den Männern nachlaufen.<sup>531</sup> In Zeile 44 findet sich laut Daffner eine Anspielung auf die mythologischen Sirenen, welche „die dämonische Macht der weiblichen Versuchung“<sup>532</sup> symbolisieren. Es könnte jedoch auch eine Anspielung auf den Lorelei-Mythos sein, der beispielsweise von Heine, den Kolmar - wie oben bereits erwähnt - nachweislich gelesen hatte, behandelt worden war.<sup>533</sup>

In der zehnten Strophe nennt sich das lyrische Ich in Zeile 47 wieder selbst: „Die Liebkosung eurer Lippen, Gier eurer Hände/ Sammle ich ein, und die Freude, die aus euren Augen schlägt“<sup>534</sup>. Der Parallelismus in Zeile 46 beschreibt das Benehmen der Männer ihr als Frau gegenüber. Sie sind gierig. Das lyrische Ich setzt sich jedoch darüber hinweg, es *sammelt* diese *Liebkosungen* und die *Gier* in „ein seidenes Vogelgarn“<sup>535</sup> (Z. 48) und trägt sie immer bei sich, „wie das Känguruh seinen Beutel trägt“<sup>536</sup> (Z. 49). Es verfügt also über die *Liebkosungen* und *Gier* der Männer, es kann sie behalten und aufheben, wobei der Vergleich in Zeile 49 nahelegt, dass dieses Aufheben keine bewusste Entscheidung ist, sondern etwas Naturgemäßes, Angeborenes wie eben der *Beutel* des Kängurus. Das lyrische Ich nennt dies *funkelnde Spende* (Z. 50) und fügt noch „glühende Stunden und finstere“<sup>537</sup> (Z. 50)

---

<sup>527</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 122.

<sup>528</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 122.

<sup>529</sup> Shafi: Gertrud Kolmar, S. 94.

<sup>530</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 122.

<sup>531</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 122.

<sup>532</sup> Daffner: Dichten im Raum, S. 121.

<sup>533</sup> Vgl.: Heine, Heinrich: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Klaus Briegleb. Band 1. München: Hanser 1968, S. 107.

<sup>534</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 123.

<sup>535</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 123.

<sup>536</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 123.

<sup>537</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 123.

dazu. Alles, was Männer ihr geben, behält sie als Spende.<sup>538</sup> Schlenstedt erkennt in diesen Zeilen „ein weltumfassendes vitales Verlangen der Frau“<sup>539</sup> und ein „Besitzergreifen von hoher Sinnlichkeit und zugleich geschichtlicher Bewußtheit“<sup>540</sup>. Das Gedicht endet schließlich in der letzten Strophe mit dem Bild eines Kindes, das sich in das Paradigma weiblicher Macht fügt: das Gebären verleiht der Frau Überlegenheit.<sup>541</sup> Dies passt zu Cixous' Verständnis von Mutterschaft: „In ihr, verborgen, immer bereit, ist Ursprung. Und Raum für Andere.“<sup>542</sup>

Auch in *Die Tänzerin II* wird durch die Anrede *ihr Männer* indirekt ein *Wir-Frauen*-Diskurs kreiert, hier ist das entworfene Bild jedoch weitaus pessimistischer. Das vielleicht einst starke weibliche lyrische Ich zeigt sich im fünfstrophigen Gedicht, das zweite des vierten Raums, unglücklich, verarmt und verwundbar, was sich bereits an der ersten Zeile zeigt: „Wo blieb Freude? Ist mir verloren“<sup>543</sup>. Die direkte Anrede an die Männer erfolgt zum ersten Mal in der dritten Strophe:

*Sagt, was soll ich sein? Eine Puppe?  
Rechtshin, linkshin, wieder im Lot.  
Nennt es den Reigen um Bettelsuppe,  
Heißt es spöttisch: die Rufe nach Brot.  
Was zog ich mich wie einen bunten Strauß?  
Ich hockt, ihr Männer – ach, wenig dicht! –  
Kleidet mit euren Stirnen mich aus,  
Und ich, ich hindre euch nicht.*<sup>544</sup>

Gleich Zeile 17 verdeutlicht, dass die Männer die Definitionsmacht über die Tänzerin innehaben. Sie bestimmen, was das lyrische Ich darstellt bzw. ist. Dabei wird die Frau zu einer *Puppe* (Z. 17), einem Gegenstand, reduziert. Sie hat aus finanziellen Gründen keine andere Option als mitzuspielen (Z.19, 20, siehe auch Z. 16). In Zeile 22 werden die Männer direkt angesprochen und das durchaus in einem abschätzigen Ton. Die Begierde der Männer wird hier eindeutig negativ erlebt (Z. 23), das lyrische Ich wehrt sich jedoch nicht gegen die Blicke der Männer (Z. 24). Durch die ironische rhetorische Frage in den Zeilen 25 und 26 verhöhnt sie die Männer und deren Alkoholismus. Obwohl sie abwertend über sie spricht, kann sie sich jedoch nicht aus

---

<sup>538</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 123.

<sup>539</sup> Schlenstedt: „Ich kann die Sprache dieses kühlen Landes nicht“, S. 392.

<sup>540</sup> Schlenstedt: „Ich kann die Sprache dieses kühlen Landes nicht“, S. 392.

<sup>541</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 95.

<sup>542</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 46.

<sup>543</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 162.

<sup>544</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 162.

deren Gewalt befreien. Die Tänzerin *heftet* ihre *Glieder* auf die Männer (Z. 27), deren *Blicke* sie sonst nicht halten könnte (Z. 28) und muss für *Geld* (Z. 29) *schamlose Lust* (Z. 30) erwecken beziehungsweise vielleicht auch vortäuschen. Ihre Gedanken jedoch sind weit weg: „Selbst lieg ich fern auf dem einsamen Feld/ Und seh diesen Leib in Brand.“<sup>545</sup> Die männliche sexuelle Begierde wird in der letzten Strophe wieder mit *gierig* (Z. 38) attribuiert und mit Gewalt gegen die Frau assoziiert: „Doch der in das schillernde Schmuckkleid stößt/ Der gierige Arm! O trauriges Spiel! Wo nur eine Feder, gerissen, sich löst/ Splittert mein Blut vom Kiel.“<sup>546</sup> Hier wird die Protesthaltung der Frau durch die Unmöglichkeit eines realen Auswegs aus ihrer Situation erstickt. Sie muss die sexuelle Gewalt der Männer über sich ergehen lassen. Die letzte Zeile des Gedichts kann als eine Vorausdeutung auf den Tod der Tänzerin verstanden werden.<sup>547</sup>

#### 4.5.5 Die Geliebte

Nachdem einige Gedichte des Zyklus, die eine starke Weiblichkeit in Abgrenzung zur Männlichkeit deklarieren, vorgestellt wurden, soll nun auf zwei Gedichte eingegangen werden, die das lyrische Ich nicht in Relation zu Männern allgemein, sondern zu einem spezifischen, männlichen *Du* im Rahmen einer Liebesbeziehung setzen. Dafür wird zunächst auf das zehnte Gedicht des ersten Raums, *Die Geliebte*, eingegangen. Das Gedicht umfasst vier Strophen zu je acht Zeilen. Das Versmaß ist ein regelmäßiger vierhebiger Jambus mit unbetontem Auftakt und alternierender Kadenz. Eine Strophe besteht immer aus einem Kreuzreim und einem umarmenden Reim, wobei auf die letzte Strophe ein zusätzlicher, neunter Vers folgt.<sup>548</sup>

Die erste Strophe beginnt sogleich mit einer Antithese zwischen den *starken Taggedanken* (Z. 1) des im Gedicht angesprochenen Mannes und dem *zerbrechlichen und verhöhnten* lyrischen Ich (Z. 2). Dies erinnert an Irigarays These, dass Frauen im Mystischen und Männer im Rationalen beheimatet sind<sup>549</sup>, sowie an Cixous' Kritik am Phallozentrismus, der sich auch in der Sprache, in der *Geschichte der Vernunft* äußert.<sup>550</sup> Das lyrische Ich vergleicht sich mit einer *Schale* mit *Blumenranken* (Z. 3), an die sich die *Lippe* des Mannes *gewöhnt* hat (Z. 4). Sie

---

<sup>545</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 163.

<sup>546</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 163.

<sup>547</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 163.

<sup>548</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 104f.

<sup>549</sup> Vgl.: Irigaray: Speculum, S. 240f.

<sup>550</sup> Vgl.: Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 43.

spricht also nicht von Liebe, sondern von Gewöhnung und stilisiert sich selbst zu einem Gefäß<sup>551</sup>, was an Aristoteles' Geschlechtslehre erinnert, die auch von Irigaray aufgegriffen wird.<sup>552</sup> Der Vergleich setzt sich während der gesamten Strophe fort: Die Geliebte ist „ein zärtliches Gefäß, bekränzt/ Mit rotem Mohn und blauen Raden/ Dein Schauen dem Tranke einzuladen/ Den deinem Dürsten es kredenzt.“<sup>553</sup> Es wird wieder der Blick des Mannes thematisiert. Das lyrische Ich will sich geschmückt, *bekränzt* (Z. 5) – Kränze sind bekanntlich ein altes Fruchtbarkeitszeichen – dem Manne *kredenzen* (Z. 8). Die Farben *Rot* und *Blau* (Z. 6) könnten ein Hinweis auf die Ambivalenz zwischen Gewalt und etwas Höherem, vielleicht erfüllter Liebe, sein. Die Frau ist der *Trank*, der von ihm verschlungen werden möchte, wenn er Durst hat (Z. 8). Sie steht also zur Befriedigung seiner Bedürfnisse zur Verfügung.<sup>554</sup>

Auch in der zweiten Strophe wird die Schalen-Metapher beibehalten. Das lyrische Ich beschreibt sich weiter als „zierlich klirrend, bunt gesprenkelt“<sup>555</sup> (Z. 9), *gerundet* wartend und *gehenkelt* (Z. 11), „geduldig und verführerisch“<sup>556</sup> (Z. 12). Die Geliebte *ergötzt* dem Mann die *Heimkehr* (Z. 10) und lässt sich von ihm *pflücken* (Z. 13), sodass er sie „rasch und achtlos“<sup>557</sup> *genießen* (Z. 14) kann. Auf ihre Gefühle wird keine Rücksicht genommen. Besonders die Zeilen 15 und 16 verweisen auf die Reduzierung der Frau zum Konsumprodukt, das nach Belieben benutzt werden kann: Die Schale – die Frau – muss sich „im Schrank beschließen“<sup>558</sup> (Z. 15), bis der Mann sie wieder braucht, *zur Lampe rückt* (Z. 16).<sup>559</sup> Dies erinnert an Irigarays Kritik:<sup>560</sup>

*Der Anblick der Schönheit der Frau ist für die Einbildung und den Verstand ein veritables Vergnügen. Ohne jeden Zweifel ist das die Zweckmäßigkeit, die der Mann in einem solchen ‚Objekt‘ sucht, deshalb verharrt er, um es interessellos zu betrachten, ohne die Vorstellung eines Zwecks – eines Hungers? -, der direkt erfüllt werden muss.*<sup>561</sup>

<sup>551</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 104.

<sup>552</sup> Vgl.: Irigaray: Speculum, S. 203f.

<sup>553</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 104.

<sup>554</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 104.

<sup>555</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 104.

<sup>556</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 104.

<sup>557</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 104.

<sup>558</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 104.

<sup>559</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 104.

<sup>560</sup> Vgl.: Irigaray: Speculum, S. 257f.

<sup>561</sup> Irigaray: Speculum, S. 257f.

Die dritte Strophe beginnt mit einem Ausdruck des Ausgeschlossen-Seins (Z. 17, 18) und wird durch eine Metaphorik der sexuellen Gewalt weitergeführt: Die *Wunden* (Z. 19) der Geliebten werden vom Mann mit ihrer Zustimmung (*darfst*) *geöffnet* (Z. 20), doch das Bluten erfolgt schließlich *heimlich* (Z. 19). Im Weiteren wird wieder die Abhängigkeit des lyrischen Ichs vom Mann betont. Nichts kann ihr helfen (Z. 21-23), wenn der *Rausch* des Mannes sie *wiederfindet* (Z. 24).<sup>562</sup>

Auch die vierte und letzte Strophe ist ein Ausdruck der vom lyrischen Ich teilweise dulgend, beschönigend beschriebenen Gewalt. Der Mann *reißt* und *packt* (Z. 27) die Haare der Geliebten, die dies scheinbar dadurch zu rechtfertigen versucht, dass er ihr Haar als *schwere Bürde* (Z. 26) für sie versteht und es „wie ein Dickicht“<sup>563</sup> um sich legt (Z. 28), wodurch der Mann schutzbedürftig erscheint und die Frau sich in der so sehr ersehnten Rolle finden kann, gebraucht zu werden. Der Mann *schlägt* sie (Z. 29), wobei wieder durch Natur-Metaphorik die Symbiose von Frau und Vegetation heraufbeschworen wird („Zweig und Stamm“<sup>564</sup>, Z. 29). Er macht sie *gehorsam* und häuslich (Z. 30). Das lyrische Ich scheint zuletzt in seiner Liebe gar zu verbrennen: „Aus deinen Nächten will ich schwärmen/ Mit zitternd loderndem Geflamm/ Und Asche bleiben und mich härmen.“<sup>565</sup> Die zusätzliche neunte Zeile der letzten Strophe verweist darauf, dass die Geliebte bereits verbrannt, gestorben ist, denn sie wird nicht zu Asche, sondern sie *bleibt Asche* (Z.33), wieder also endet ein Gedicht mit einem Verweis auf den – innerlichen – Tod des lyrischen Ichs. Hier zeigt sich die Frau trotz Misshandlung als hingebungsvoll, was ein scheinbar traditionelles Rollenbild widerspiegelt. Interessant ist jedoch, dass dies sehr reflektiert geschildert wird und man somit den Eindruck erhält, das lyrische Ich entscheide sich – vielleicht einem seltsamen Masochismus folgend – selbst zu diesem Schicksal. Trotz der Gewalt des Mannes scheint die Frau also selbstbestimmt zu leben.<sup>566</sup>

#### 4.5.6 Die *Verlassene*

*Die Verlassene* ist das fünfte Gedicht des vierten Raums und neben *Die Tochter* das einzige Gedicht im Zyklus, das mit einer Widmung versehen ist. Es besteht aus sieben Strophen zu je vier Zeilen. Das Versmaß ist ein Jambus mit unbetontem Auftakt und alternierender Kadenz. Die Silbenzahl variiert jedoch stark. Sprachlich

<sup>562</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 104.

<sup>563</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 104.

<sup>564</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 105.

<sup>565</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 105.

<sup>566</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 105.

auffällig an dem Gedicht ist der – für Kolmar sehr untypische – häufige Einsatz von Enjambements, was die Dynamik des Gedichts steigert (Z. 9-10, 11-12, 17-18).<sup>567</sup> Die Widmung *An K. J.* bezieht sich mit höchster Wahrscheinlichkeit auf Kolmars einstigen Geliebten Karl Josef Keller.<sup>568</sup>

Das Gedicht beginnt mit einer direkten Anrede an das *Du*, dessen Geltungsanspruch jedoch gleichzeitig dadurch relativiert wird, dass ihm sogleich widersprochen wird: „Du irrst dich.“<sup>569</sup> Die Verlassene stellt dem Mann, der sie verlassen hat, eine rhetorische Frage, wodurch sogleich ein leicht zynischer Unterton aufkommt: „Glaubst du, daß du fern bist/ Und daß ich dürste und dich nicht mehr finden kann?“<sup>570</sup> Die Idee, der Mann könnte sie voller Sehnsucht hilflos zurückgelassen haben, wird somit gleich ins Lächerliche gezogen. Das lyrische Ich entwirft sich selbst als starke Frau, die nicht bereit ist, ihre Besitzansprüche an den Mann aufzugeben. Sie *fasst* ihn weiterhin *mit ihren Augen an* (Z. 3), die sie als *finster* bezeichnet und mit *Sternen* vergleicht (Z. 4). Wenn man Irigaray folgt, ist der Blick ein wesentliches Instrument zur Machtausübung. Der Blick sieht und bewertet.<sup>571</sup> Das lyrische Ich spricht sich selbst diesen Blick zu, was sich in der zweiten Strophe fortsetzt. Der Mann wird *unter das Lid gezogen* (Z. 5) und dort *eingeschlossen* (Z. 6). Er kann dem „Järgarn, dem nie ein Wild entflieht“<sup>572</sup> (Z. 8), nicht entkommen. Auch die Zeilen 7 und 8 sind in Form einer rhetorischen Frage formuliert, was den höhnischen Tonfall dem Mann gegenüber aufrecht erhält. In Zeile 8 wird der Mann indirekt mit einem gejagten Wild verglichen, das keine Chance auf Entkommen hat. Das lyrische Ich sieht sich selbst in der Position der Jägerin.<sup>573</sup>

In der dritten Strophe kommt deutlich der Schmerz, den die Verlassene aufgrund der Behandlung des Mannes empfindet, zum Ausdruck. Gleichzeitig setzt sie sich aber auch gegen diese schlechte Behandlung zur Wehr. Die Dynamik dieser Aussagen wird durch Enjambements betont: „Du läßt mich nicht aus deiner Hand mehr fallen/ Wie einen welken Strauß/ Der auf die Straße niederweht, vorm Haus/ Zertreten und

---

<sup>567</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167f.

<sup>568</sup> Vgl.: Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar, S. 93.

<sup>569</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

<sup>570</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

<sup>571</sup> Vgl.: Irigaray: Speculum, z. B. S. 410.

<sup>572</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

<sup>573</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

bestäubt von allen.“<sup>574</sup> Wieder identifiziert sich das lyrische Ich mit Pflanzen, in diesem Fall mit Blumen, die *welk* sind (Z. 10), was auf das Altern und die damit verbundene Entwertung bezogen ist.<sup>575</sup> Bedenkt man Kolmars positive Auffassung von Schwangerschaft im Sinne eines Wertzuwachses (siehe oben), so wird deutlich, dass das Altern und die eingeschränkte Fruchtbarkeit negativ behaftet sein müssen. Auf die Krisenhaftigkeit des Alterns der Frau, insbesondere der Menopause, wies auch Simone de Beauvoir hin.<sup>576</sup>

In der vierten Strophe findet der Schmerz des lyrischen Ichs am deutlichsten seinen Ausdruck. Die Apokope und Repetio in Form einer Ellipse in Zeile 13 („Ich hab dich liebgehabt. So lieb“<sup>577</sup>) deuten deutlich darauf hin, dass dem lyrischen Ich nun schmerzlich etwas fehlt. Die Anapher in Zeile 13 und 14 hebt die Verbindung zwischen der Liebe und dem Schmerz der Verlassenen hervor. Das Perfekt und die abgebrochene Rede in Zeile 14 verweisen auf mündliche Sprache und könnten ein Hinweis darauf sein, dass das lyrische Ich durch seine Verzweiflung aus der Form fällt. Auch in Zeile 15 findet sich wieder eine Ellipse („weil ich um dich gelitten“<sup>578</sup>) und in Zeile 16 wird die Phrase *keinen Brief* durch eine Geminatio betont.<sup>579</sup>

Die fünfte Strophe schildert nun, was der verlorene Mann vor seinem Verlassen für das lyrische Ich darstellte, wobei die Metaphorik auch eine sexuelle Bedeutungsebene nahelegt. Sie nannte ihn *Freund, Herr, Leuchtturmwächter* (Z. 17) und *Gärtner* ihres *Früchtegartens* (Z. 19). Die Antithese in Zeile 20 („Und waren tausend weiser, keiner war gerechter“<sup>580</sup>) betont die Hingabe und Bedingungslosigkeit der Liebe des lyrischen Ichs.<sup>581</sup>

Die sechste Strophe bringt das Verlassen-Werden in direkten Zusammenhang mit dem Altern. Das lyrische Ich spricht davon, dass *der Hafen, der ihre Jugend hielt*, brach (Z. 21, 22) und sie schließlich nichts mehr tun konnte außer dem Mann nachzusehen (Z. 24). Die Entschlossenheit der ersten Strophen und die Hilflosigkeit der Strophen vier bis sechs werden in der letzten Strophe in einer Synthese vereint.

---

<sup>574</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

<sup>575</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

<sup>576</sup> Vgl.: Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, S. 69f.

<sup>577</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

<sup>578</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

<sup>579</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

<sup>580</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

<sup>581</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167.

Das lyrische Ich deklariert, der *Durchgang* des Mannes würde ihr bleiben (Z. 25), wie „Wohlgeruch in einem Kleide“<sup>582</sup> (Z. 26). Wie auch das Kleid einen Duft nicht *kennen* oder *rechnen* kann, so kann auch sie den Mann nur *empfangen* (Z. 27) und für *immer* bei sich behalten (Z. 28). Die ersten Strophen zeugten von der bewussten Entscheidung, den Mann für immer zu vereinnahmen, ihn stets vor dem inneren Auge zu haben, während diese letzten Verse durch den Vergleich mit einem gewissen Geruch tragenden Kleid eher ein unfreiwilliges und auch schmerzliches Behalten nahelegen, was das Gedicht schließlich mit einer gewissen Ambivalenz der Gefühle, der Hilflosigkeit und der Selbstermächtigung enden lässt.<sup>583</sup>

#### 4.5.7 Die Frau als Mutter in *Das weibliche Bildnis*

Die Frau als Mutter ist ein immer wiederkehrendes Motiv in Kolmars Lyrik. Exemplarisch sollen die Mutterdarstellungen hier kurz anhand der Gedichte *Die Mutter*, *Eine Andere* und *Die Frau mit dem Adlerweibchen* vorgestellt werden.<sup>584</sup>

*Die Mutter* ist das achte Gedicht des zweiten Raums. Zentrum der Gedanken des lyrischen Ichs ist der Sohn, der in die Welt hinausgeht, und die ihn liebende und sich sorgende Mutter zurücklässt. Der Sohn wird als *Goldschmied* (Z. 1) bezeichnet, der mit dem *vorgeformten Schmerz* (Z. 4) der Mutter einhergeht. Er weiß nichts von dem *stummen Wald* (Z. 5), der die Mutter flüchtend fängt (Z. 6) oder von ihrem „Blute, das in Dornen hängt“<sup>585</sup> (Z. 8). „Ihm ist weit die Straße hingebaut/ [...] Eine klare Landschaft naht vertraut/ Sperrt sich nicht und wird mit Gleichmut sein“<sup>586</sup> (Z. 9, 11-12). Während dem Sohn also alle Wege offenstehen, kümmert er sich nicht um das Leid seiner Mutter, die von einem *stummen Wald*, der die Sprachlosigkeit der Frau oder auch das stumme Leiden einer Mutter symbolisieren könnte, gefangen wird. *Blut* und *Dornen* (Z. 8) erwecken die Assoziation der Passion Christi. Diese biblische Anspielung könnte auf das selbstlose Leiden zur Errettung eines Menschen, des Sohnes, referieren. Der Sohn versteht die Sorgen der Mutter nicht, ist *achtlos* ihr gegenüber (Z. 13), hält sie für *Gaukeln* (Z. 14). Schließlich entfernt der Sohn sich *ohne Rücksicht* (Z. 26) von der Mutter. Das *blaue Tuch* (Z. 27), das er von ihr erhalten hatte, verliert er *im Gehen* (Z. 28), was nahelegt, dass er sich nicht dafür interessiert. Die Frau wird hier als leidende Mutter gezeigt, die sich voller Liebe für

<sup>582</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 168.

<sup>583</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167f.

<sup>584</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 124-127, 152.

<sup>585</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 124.

<sup>586</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 124.

ihren Sohn aufopfert, der das aber nicht verstehen kann oder will und sich kaum um seine alternde Mutter kümmert.<sup>587</sup>

Direkt auf *Die Mutter* folgt das Gedicht *Eine Andere*, das Mutterschaft ohne Kind, also entweder eine Frau, die ihr Kind nie gebar oder die es aus anderen Gründen verloren hat, zeigt. Trotz ihrer Kinderlosigkeit, die erst am Ende des Gedichts offenbar wird, wird diesem weiblichen lyrischen Ich dennoch nicht die Mutterschaft abgesprochen, was sich am Titel des Gedichts zeigt. Die Zentrierung der Mutter auf ihr ungeborenes oder totes Kind zeigt sich bereits in der ersten Zeile, die nur aus der Ellipse „Du Liebes“<sup>588</sup>, also aus *Du* und *Liebe*, besteht. Diese Mutter spricht mit ihrem Kind und fragt es, was es in ihren Augen sähe. Die Antwort ist: „Nur dich./ Und wieder dich.“<sup>589</sup> Die gesamte Existenz der Mutter beschränkt sich auf dieses Kind. Immer wieder ruft die Mutter ihr Kind elliptisch an: *Du Liebes.* (Z.1), *Mein Kind.* (Z. 11), *Mein Kindlein!* (Z. 20), „O Muschel, zartes Rauschen“<sup>590</sup> (Z. 22), *Freude. Sternenbild.* (Z. 23), „Du Rosenquarz. Du Licht!“<sup>591</sup> (Z. 31). Die ansteigende Intensität dieser Anrufungen steigert den Spannungsbogen, der in den letzten beiden Zeilen in Verzweiflung mündet: „Ich spreche irr. Mein Dunkel ruft dich mir./ In meinem Tage bist du nicht.“<sup>592</sup>

*Die Frau mit dem Adlerweibchen* ist das elfte Gedicht des dritten Raums und schildert in vier Strophen immer abwechselnd die Rede eines Adlerweibchens an ihr Junges und die Rede einer Mutter an ihren Sohn. Wie in einigen anderen Gedichten stellt Kolmar die Frau in eine Parallele mit einem Tier, in diesem Fall ist der gemeinsame Nenner die Sorge um das Kind. In der ersten Strophe will das Adlerweibchen die *Federn* des Jungen *glätten* (Z. 1,2) und die Mutter den *Anzug* des Sohnes *plätten* und säubern (Z. 3,4). In der zweiten Strophe warnen beide ihre Kinder vor Gefahren, das Adlerweibchen vor Jägern (*schwarze Läufe*, Z. 6) und die Mutter vor der Verführung durch *Dirnen* (Z. 8). In der dritten Strophe sprechen beide über das Gefühl der Selbstüberhöhung ihrer Kinder und in der letzten Strophe beklagen sie beide, von ihren Söhnen allein gelassen worden zu sein. Wie in *Die Mutter* wird das Mutterdasein als hingebungsvolle und schmerzvolle

---

<sup>587</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 124f.

<sup>588</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 126.

<sup>589</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 126.

<sup>590</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 126.

<sup>591</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 126.

<sup>592</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 127.

Selbstaufopferung für ein männliches Kind dargestellt. In *Die Frau mit dem Adlerweibchen* wird diese Erfahrung nicht auf Frauen beschränkt, sondern auch auf die Tierwelt ausgeweitet und somit zu etwas Universalem erhoben.<sup>593</sup> Auch Shafi, die diese Thematik stark autobiographisch interpretiert, verweist darauf, dass Kolmar Mutterschaft sowie auch andere Frauendarstellungen mit einer heroischen Opferbereitschaft bis hin zu einer mystischen Überhöhung verbindet.<sup>594</sup>

Nach diesem Überblick über das Leben und Werk Gertrud Kolmars sowie der Analyse der Weiblichkeitskonstruktionen in einigen ihrer Gedichte soll nun das Leben und Schaffen Marina Cvetaevas beleuchtet werden, bevor einige ihrer lyrischen Werke auf die Konstruktion von Weiblichkeit untersucht werden und vergleichende Schlüsse gezogen werden können.

---

<sup>593</sup> Vgl.: Kolmar: Das lyrische Werk, S. 152.

<sup>594</sup> Vgl.: Shafi: Gertrud Kolmar, S. 28f.

## 5 Marina Cvetaeva: biographische und zeitgeschichtliche Hintergründe

Marina Cvetaeva wurde am 26. September (9. Oktober) 1892 geboren. Ihr Vater Ivan Vladimirovič Cvetaev, ein Moskauer Universitätsprofessor, war in zweiter Ehe mit Marija Aleksandrovna Mejn verheiratet. Aus erster Ehe mit Varvara Dmitrievna Ilovajskaja brachte er zwei Kinder mit: Valerija und Andrej.<sup>595</sup> Valerija schrieb in ihren Erinnerungen, dass das Verhältnis zwischen ihr und ihren jüngeren Geschwistern kein sehr nahes war. Sie beschrieb Marina folgendermaßen:<sup>596</sup>

*[...] Марина характером была неподатливая, грубовата. Заметен был в ней ум и с детства собственный внутренний мир. Слабая ориентировка в действительности в дальнейшем превратилась в до странности непонимание реального окружения и равнодушие к другим. [...] И кажется мне, что Марина и не «закрывает глаз», а как-то органически не чувствует других людей, хотя бы и самых близких, когда они ей не нужны.<sup>597</sup>*

Bereits als Kind lernte Marina vier europäische Sprachen und wurde von ihrer Mutter, die selbst Pianistin werden wollte, am Klavier unterrichtet.<sup>598</sup> Marinas Mutter war zur Zeit der Hochzeit mit 22 Jahren gerade einmal halb so alt wie Marinas Vater. Nachdem sie ihre erste große Liebe – einen verheirateten Mann – nicht ehelichen durfte, zog sie sich in das Eheleben mit Cvetaev zurück. Ihre Liebe zur deutschen Romantik und ihre hingebungsvolle Selbstnegation zum Wohle einer anderen Person sollte auch ihre Tochter prägen.<sup>599</sup> Das Zusammenleben der Familie gestaltete sich aufgrund der sehr unterschiedlichen Interessen und Charaktere schwierig. A. Žernakova-Nikolaeva fasst zusammen: «Лейтмотивом цветаевского дома было взаимное непонимание.»<sup>600</sup> Jeder lebte auf seine gewisse Art für sich allein. Marija Aleksandrovna konnte zu Valerija keine gute Beziehung aufbauen und konzentrierte sich auf ihre beiden Töchter Marina und Anastasija. Asja war als Kind jedoch einfacher, der Mutter näher, und so fühlte sich Marina oftmals weniger geliebt oder

<sup>595</sup> Vgl.: Андискович, Лидия: Марина Цветаева. Благоуханная Легенда. Москва: Логос 2008, Ст. 5ff.

<sup>596</sup> Vgl.: Цветаева, Валерия: Из «Записок». В: Мнухин, Л. А./ Турчинский, Л. М. (Ред.): Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Москва: Аграф 2002, Ст. 9-18, Ст. 9.

<sup>597</sup> Цветаева: Из «Записок», Ст. 9 и 15.

<sup>598</sup> Vgl.: Андискович: Благоуханная Легенда, Ст. 17.

<sup>599</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 15.

<sup>600</sup> Жернакова-Николаева, А.: Цветаевский дом. В: Мнухин/ Турчинский (Ред.): Марина Цветаева в воспоминаниях современников, Ст. 59-63, Ст. 59.

ständig kritisiert.<sup>601</sup> Nach eigenen Angaben begann Marina bereits im Alter von sechs Jahren damit, Gedichte zu schreiben. Kindheit und Jugend blieben als ständige Themen auch später in ihrer Dichtung präsent.<sup>602</sup> Ihre Weltfremdheit könnte das Resultat der Mischung zwischen außergewöhnlichen Privilegien sowie Talenten und extremem Druck gewesen sein.<sup>603</sup>

Die Sommer verbrachte die Familie regelmäßig in Tarusa. Nachdem Marina begonnen hatte, die vierte Klasse des Mädchengymnasiums in der Sadovo-Kudrinskaja zu besuchen, wurde ihrer Mutter aufgrund deren Schwindsucht ein Kuraufenthalt im Ausland empfohlen. So brach die ganze Familie 1902 nach Italien auf.<sup>604</sup> Das Revolutionsjahr 1905/06 verbrachte die Familie auf Jalta, wo sie von den Streiks, Straßenkämpfen und fürchterlichen Judenpogromen unberührt blieb. Dennoch begann sich die Dreizehnjährige für das Geschehen rund um sich zu interessieren und fing Feuer für revolutionäre Opferbereitschaft.<sup>605</sup>

## 5.1 Jugend

Ihre Mutter erlag am 5. Juli 1906 schließlich ihrer schweren Krankheit<sup>606</sup> und hinterließ ihren Töchtern ihr gesamtes Vermögen, jedoch mit dem Vorbehalt, dass diese bis zu ihrem 40. Geburtstag nicht darüber verfügen könnten. Das gesamte Erbe ging allerdings mit der Machtübernahme der Bol'seviken verloren.<sup>607</sup> Nach dem Begräbnis wurde Marina auf dem strengen Mädchengymnasium Fon Derviz eingeschrieben, aus dem sie bereits im folgenden Jahr ausgeschlossen wurde. Danach wechselte sie ans *Gimnazija Alferovoj*.<sup>608</sup> Im Fon Derviz-Gymnasium lernte sie Valentina Peregudova kennen, die Erinnerungen an sie hinterlassen hat. Cvetaeva äußerte ihrer damaligen Schulfreundin zur Folge schon damals, Dichterin werden zu wollen und redete wenig mit anderen, weshalb sie nicht sehr beliebt war.<sup>609</sup>

---

<sup>601</sup> Vgl.: Эфрон, Ариадна: Страницы воспоминаний. В: Мнухин/ Турчинский (Ред.): Марина Цветаева в воспоминаниях современников, Ст. 184-334, Ст. 184-205.

<sup>602</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 20.

<sup>603</sup> Vgl.: Feinstein, Elaine: A Captive Lion. The Life of Marina Tsvetayeva. New York: E. P. Dutton 1987, S. 26.

<sup>604</sup> Vgl.: Андискович: Благоуханная Легенда, Ст. 24ff.

<sup>605</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zvetajewa, S. 41.

<sup>606</sup> Vgl.: Андискович: Благоуханная Легенда, Ст. 43ff.

<sup>607</sup> Vgl.: Feinstein: A Captive Lion, S. 41.

<sup>608</sup> Vgl.: Андискович: Благоуханная Легенда, Ст. 45-50.

<sup>609</sup> Vgl.: Пeregудова, Валентина: Мое знакомство с ней началось в гимназии. В: Мнухин/ Турчинский (Ред.): Марина Цветаева в воспоминаниях современников, Ст. 19-30, Ст. 19ff.

Nach dem Tod ihrer Mutter waren Marina und Asja weitgehend auf sich allein gestellt. Eine Art Mutter-Ersatz fanden sie in Lidija Aleksandrovna Tamburer, die Marina auch zum ersten Mal mit einem Dichter, nämlich mit Lev L'vovič Kobylinskij, bekannt machte. Unter dem Pseudonym Éllis war er ein bekannter Theoretiker des Symbolismus, Kritiker und Poet. Er war es, der Marina die Werke Brjusovs, Bal'monts, Bloks und Belyjs näher brachte und sie Nilender, der ihre erste romantische Liebe werden sollte, vorstellte.<sup>610</sup> Ihre sonstige Jugendlektüre war unter anderem geprägt von Puškin, Lermontov, Tolstoj sowie von deutschen und französischen Autoren wie Nietzsche, Goethe, Heine, Hugo, Jean-Paul Richter und Rostand.<sup>611</sup>

Ihr Vater war sehr auf seine Arbeit konzentriert. Er verfolgte mit aller Kraft das Ziel, das erste russische Museum für klassische Kunst und Skulpturen zu gründen, was ihm 1912 auch gelingen sollte.<sup>612</sup> Im Jänner 1909 wurden 350 Kunstgegenstände aus dem unter seiner Verantwortung stehenden Rumjancevskij-Museum gestohlen. Diese Affaire bereitete Ivan Vladimirovič sehr viel Stress. Kaum kehrte er von seiner Dienstreise aus Kairo und Griechenland zurück, so musste er sich damit befassen, dass nun auch (vielleicht von Éllis<sup>613</sup>) Seiten aus Büchern der Museumsbibliothek geschnitten worden waren.<sup>614</sup> Die gesamte Affaire wurde dadurch verschlimmert, dass zwischen ihm und dem damaligen Bildungsminister Aleksandr Nikolaevič Švarc eine persönliche Rivalität bestand. Nach verschiedenen Anschuldigungen wurde Cvetaev schließlich entlassen.<sup>615</sup> Zu dieser Zeit verbrachten die beiden Schwestern fast jeden Abend mit Éllis, den sie nur *Чародеѝ* nannten. Außerdem entwickelte Marina eine enorme Begeisterung für Napoleon und dessen Sohn. An dieser Stelle soll nur kurz darauf verwiesen werden, dass das Interesse für eine markante Gestalt der französischen Revolution eine vielleicht unerwartete, doch interessante Parallele zwischen Cvetaeva und Kolmar darstellt.<sup>616</sup>

1910 musste Cvetaev geschäftlich nach Deutschland reisen. Dort bereitete Marina das Skript für ihren ersten, aus eigener Tasche finanzierten Lyrikband *Вечерный*

---

<sup>610</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 25f.

<sup>611</sup> Vgl.: Саакянц, Анна: Марина Цветаева. Жизнь и Торчество. Москва: Эллис Лак 1997, Ст. 8.

<sup>612</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 14.

<sup>613</sup> Vgl.: Feinstein: A Captive Lion, S. 48.

<sup>614</sup> Vgl.: Андискович: Благоуханная Легенда, Ст. 65.

<sup>615</sup> Vgl.: Feinstein: A Captive Lion, S. 47f.

<sup>616</sup> Vgl.: Цветаева: Из «Записок», Ст. 15.

*Альбом* vor, der im Oktober desselben Jahres veröffentlicht wurde. Zurückgekehrt besuchte sie mit Ellis Treffen des symbolistischen Verlags *Мусагет*, dessen Mitglieder sie schließlich im Gedicht *Эстеты* parodierte.<sup>617</sup>

## 5.2 Brjusov, Vološin und Cvetaeva als weiblicher *ноэм*

Ebenfalls 1910 hörte Cvetaeva zufällig einen Kommentar Brjusovs in einer Buchhandlung, der sie veranlasste, ihm einen Brief zu schreiben, da es ihr unmöglich erschien, dass der von ihr verehrte Brjusov seinerseits kein Verehrer Rostands sei. Der Briefwechsel zwischen ihnen wurde nicht lange fortgesetzt und schließlich verfasste Brjusov in der *Русская мысль* eine Rezension über *Вечерный Альбом*, die Cvetaeva zutiefst verärgerte, woraufhin sie ein boshaftes Antwortgedicht an Brjusov mit unverhüllter Widmung in ihrem nächsten Gedichtband (*Волшебный Фонарь* 1912<sup>618</sup>) veröffentlichte.<sup>619</sup> Die Sticheleien zwischen ihnen schaukelten sich auf. In einem weiteren Gedicht an Brjusov schrieb sie etwa: «[...] Я забыла об этом!/ Что поэзия ваша из книг/ И из зависти – критика. Ранний старик,/ Вы опять мне на миг/ Показались великим поэтом...»<sup>620</sup>. Die zu jener Zeit entstandene Feindschaft mit Brjusov sollte Cvetaeva 1918, im Jahr höchster materieller Not, noch sehr schaden. Denn Brjusov hatte sich zur rechten Zeit den Kommunisten angeschlossen und war einflussreicher denn je. Von ihm hing das Erscheinen des Sammelbands *Отклики на войну и революцию* ab und er ließ die Beiträge Cvetaevas, deren finanzielle Erträge sie dringend benötigt hätte, nicht passieren.<sup>621</sup>

1921 wurde Cvetaeva eingeladen, auf einem *Poetessen*-Abend Brjusovs zu lesen. Diese Veranstaltung war für die Dichterin an sich bereits eine Beleidigung jedes weiblichen Schaffens. Dennoch nahm sie teil.<sup>622</sup> Als sie schließlich in Brjusovs Rede immer nur «Женщина... Любовь... Страсть...»<sup>623</sup> hörte, war sie fest entschlossen, Gedichte zu lesen, die mit jenen Stigmata, die Brjusov der Lyrik weiblicher Poeten aufdrücken wollte, nichts zu tun hatten. Sie schreckte nach eigenen Angaben auch nicht wie alle anderen davor zurück, als Erste zu lesen und wurde von Brjusov nicht

---

<sup>617</sup> Vgl.: Taubman: *A Life Through Poetry*, S. 30.

<sup>618</sup> Vgl.: Taubman: *A Life Through Poetry*, S. 35.

<sup>619</sup> Vgl.: Razumovsky: *Marina Zwetajewa*, S. 61ff.

<sup>620</sup> Цветаева, zitiert nach: Taubman: *A Life Through Poetry*, S. 36.

<sup>621</sup> Vgl.: Razumovsky: *Marina Zwetajewa*, S. 130.

<sup>622</sup> Vgl.: Feinstein: *A Captive Lion*, S. 101.

<sup>623</sup> Цветаева, Марина: Из очерка «Герой Труда». В: Цветаева, Марина: *Об искусстве*. Москва: Искусство 1991, Ст. 122-152, Ст. 140.

als *поэтесса*, sondern als *поэт* vorgestellt, was einen großen Triumph für sie bedeutete.<sup>624</sup>

*Вечерный Альбом* wurde 1910 auch von Maksimilian Aleksandrovič Vološin besprochen, der die damals 18-jährige Dichterin schließlich auch persönlich aufsuchte. Cvetaeva fühlte sich von ihm verstanden und so entwickelte sich eine enge Freundschaft, die bis zum Ableben Vološins 1932 halten sollte. Er fungierte als ihr Mentor, versuchte sie für George Sand oder Baudelaire zu interessieren und machte sie in den literarischen Kreisen Moskaus bekannt.<sup>625</sup> Petr Zajcev erinnert sich an einen Abend bei Éllis, an dem Cvetaeva ihre Gedichte vorstellte: «Оживленно оценивая стихи этого сборника, Макс Волошин хвалили их, хвалил поэтессу как свежее молодое дарование.»<sup>626</sup> Der Kreis um Vološin war einer der wenigen zu jener Zeit in Russland, in dem das intellektuelle Potential von Frauen zweifelsfrei anerkannt wurde. Sein Haus in Koktebel' diente vielen Künstler\_innen und Dichter\_innen als Treffpunkt. Dort verbrachte Cvetaeva glückliche Sommer und lernte schließlich auch ihren zukünftigen Mann Sergej Éfron kennen.<sup>627</sup>

Cvetaeva verfasste nach deren Ableben sowohl auf Brjusov (*Герой Труда*) als auch auf Vološin (*Живое о Живом*) Nachrufe, in denen sich ihre Einstellung zu Dichtung und Gender spiegelte.<sup>628</sup> In Cvetaevas Nachruf auf Brjusov zeigt sich ihr künstlerisches Prinzip der paarweisen Gegenüberstellung: In *Герой труда* wird dem negativ dargestellten Brjusov Bal'mont als positives Gegenbeispiel entgegengesetzt.<sup>629</sup> Cvetaeva wandte sich klar gegen die Diffamierung und Verdinglichung der Frauen auf Brjusovs *Poetessen*-Abenden und somit gegen die Konventionen ihrer Zeit.<sup>630</sup> Die Bezeichnung *поэтесса* stellte für sie durch die

---

<sup>624</sup> Vgl.: Цветаева: Из очерка «Герой Труда», Ст. 141.

<sup>625</sup> Vgl.: Rakusa, Ilma: Nachwort. In: Zwetajewa, Marina: Ein Abend nicht von dieser Welt. Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 143-151, S. 143f.

<sup>626</sup> Зайцев, Петр: ... У нас в гизе. В: Мнухин/ Турчинский (Ред.): Марина Цветаева в воспоминаниях современников, Ст. 175-178, Ст. 175.

<sup>627</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 37.

<sup>628</sup> Vgl.: Nasty, Olga Peters: On Women and Poets. Gender in Cvetaeva's Commemorations of Brjusov and Vološin. In: Russian Literature Vol. 73,4 (2013), S. 497-512, S. 497.

<sup>629</sup> Геворкян, Т. М.: Принцип парности в литературных портретах Марины Цветаевой. В: Белякова (Ред.): Эпоха, Культура, Судьба, Ст. 219-229, Ст. 219.

<sup>630</sup> Vgl.: Nasty: On Women and Poets, S. 498.

Verfestigung von Genderstereotypen eine Gefährdung der Poesie allgemein dar<sup>631</sup>, da das Geschlecht ihrer Meinung nach keine poetisch relevante Kategorie sei.<sup>632</sup>

Außerdem dekonstruierte sie gekonnt herrschende Rollenbilder, in dem sie in *Жизне о Живом* die Instabilität von Genderkategorien aufzeigte. So wurde Vološins Mutter „Pra“ in ihrer Erzählung mit typisch männlichen Attributen versehen, während Vološin selbst sehr zart, mit fast weiblichen Zügen dargestellt wurde. Dabei spielte sie mit genderstereotypischen Zuschreibungen: „Denn er, der im Leben so weiblich war, war in seiner Dichtung ganz männlich, das heißt Kopf und fünf Sinne, unter denen der Gesichtssinn dominierte.“<sup>633</sup> Zudem erwähnte sie, wie Vološin seine Begabung für die Erschaffung von Mythen dazu nutzte, einer äußerlich nicht attraktiven Dichterin zum Ruhm zu verhelfen, indem er sie zur geheimnisvollen *Cherubina* werden ließ. Das subversive Potential dieser Handlung, die sexistische Oberflächlichkeit aufdeckt, war Cvetaeva durchaus bewusst. In diesem Zusammenhang kommentierte sie.<sup>634</sup>

*Maximilian Woloschin kannte die Menschen, das heißt ihre Grausamkeit, diese menschliche und, vor allem, männliche, durch nichts zu rechtfertigende Anmaßung, diese schreiende Ungerechtigkeit, bei einer schönen Frau auf die Seele zu verzichten, bei einer klugen Frau aber nicht auf die Schönheit, - ob klug oder dumm, ob alt oder jung, ob schön oder ungestalt, männlich fordert von der Frau nur eines: Schönheit.*<sup>635</sup>

### 5.3 Heirat und Revolution

Als Cvetaeva ihren zukünftigen Mann Sergej Ėfron in Kokteb'ekennenlernte, war sie 1911 gerade aus der Schule ausgetreten und hatte auf ein Abschlusszeugnis verzichtet. Kurz nach ihrer Hochzeit bezog das Paar eine eigene Wohnung in Moskau. Zu eben dieser Zeit erfolgte Marinas literarischer Durchbruch.<sup>636</sup>

Ėfron hatte keine leichte Kindheit. Er stammte aus einer Familie jüdischer Revolutionäre. Sein Vater Jakov Ėfron war Mitglied des radikalen Flügels der Organisation *Земля и Воля* und vielleicht auch an einem politischen Mord beteiligt.<sup>637</sup> Nach dem Tod seines Vaters starb seine jüngste Schwester. 1909 wählte

<sup>631</sup> Vgl.: Hasty: On Women and Poets, S. 505.

<sup>632</sup> Vgl.: Hasty: On Women and Poets, S. 499.

<sup>633</sup> Zvetajewa, Marina: Erinnerungen an einen Lebenden. In: Zvetajewa: Ein Abend nicht von dieser Welt, S. 7-110, S. 31. Das russische Original war mir leider nur in verkürzter Form zugänglich, wobei die hier zitierten Stellen nicht enthalten waren.

<sup>634</sup> Vgl.: Zvetajewa: Erinnerungen an einen Lebenden, S. 23ff.

<sup>635</sup> Zvetajewa: Erinnerungen an einen Lebenden, S. 25.

<sup>636</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zvetajewa, S. 74ff.

<sup>637</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zvetajewa, S. 85.

sein Bruder den Freitod, woraufhin auch seine Mutter 1910 Suizid beging. Er selbst war tuberkulosekrank und zum Zeitpunkt der Heirat noch Schüler.<sup>638</sup> Aufgrund seiner Krankheit, seines Einsatzes im Bürgerkrieg und seinen Studienaufenthalten war er kaum bei Marina, die sich weitgehend allein um ihre beiden Töchter kümmern musste.<sup>639</sup> Dennoch stand Cvetaeva von Anfang an mit voller Überzeugung zu ihrem zeitlebens schwächlichen Mann. Als Vološin die frühe Hochzeit anzweifelte, erwiderte sie harsch: «Ваше письмо – большая ошибка.»<sup>640</sup>

1912 kam ihre erste Tochter Alja zur Welt und Marinas Vater verstarb. Nach Kriegsausbruch meldete sich Sergej 1915 freiwillig, was vielleicht im Zusammenhang damit stand, dass die Ehe zu dieser Zeit an Marinas Affaire mit Sofija Parnok litt.<sup>641</sup> Diese Beziehung wurde im Gedichtzyklus *Подруга* lyrisch verarbeitet.<sup>642</sup>

Als 1917 die Revolution begann, stellte sich die Familie Cvetaeva-Ėfron auf die Seite der Zarenfamilie. Unverhohlen drückte die Dichterin dies auch in ihren Gedichten des Bandes *Лебединый стан* aus. Zu dieser Zeit begann sie auch, Prosawerke zu verfassen. Inmitten der revolutionären Unruhen kam ihre zweite Tochter Irina zur Welt. Im selben Jahr starben Ehemann und Sohn von Marinas Schwester Anastasija, Lenin ergriff die Macht und Sergej befand sich im Bürgerkrieg für die Weiße Armee kämpfend in höchster Gefahr.<sup>643</sup>

In ihrer Tagebuchprosa schilderte Cvetaeva den Hunger und die Angst im Bürgerkrieg.<sup>644</sup> Doch was am vehementesten beschrieben wurde, war die Angst um Sergej, die sogar die Angst um ihre eigenen Kinder überschattete: „Kein einziges Mal – an die Kinder. Wenn S. nicht mehr ist, bin auch ich nicht mehr, also auch sie nicht. Alja wird ohne mich nicht leben, nicht wollen, nicht können. Wie ich nicht ohne S.“<sup>645</sup>

---

<sup>638</sup> Vgl.: Lossky, Véronique: Marina Cvétaeva. Souvenirs de Contemporains. In: Lampl, Horst (Hrsg.): Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wien: Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 3 1981, S. 213-261, S. 218.

<sup>639</sup> Vgl.: Полянская, Мина: „Брак мой тайный...». Марина Цветаева в Берлине. Москва: Геликон 2001, Ст. 23.

<sup>640</sup> Цветаева, Марина: Письма 1905-1923. Москва: Эллис Лак 2012, Ст. 116.

<sup>641</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zvetajewa, S. 88f.

<sup>642</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 57.

<sup>643</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zvetajewa, S. 109ff.

<sup>644</sup> Vgl.: Zvetajewa, Marina: Oktober im Waggon. In: Zvetajewa, Marina: Auf eigenen Wegen. Tagebuchprosa Moskau 1917-1920, Paris 1934. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S.7-56, S. 7ff.

<sup>645</sup> Zvetajewa: Oktober im Waggon, S. 11.

Dies alles zehrte an Cvetaevas Kräften. Ende 1917 ist kein einziges Gedicht der sonst sehr kontinuierlich arbeitenden Dichterin belegt.<sup>646</sup>

Im November 1918 wurde Cvetaeva Arbeit im Volkskommissariat für Nationalitätenfragen angeboten, die sie annahm, in ihrer Tagebuchprosa geradezu kabarettistisch schilderte und nach nicht ganz einem halben Jahr mit dem Schwur an sich selbst, nie wieder zu arbeiten, verließ.<sup>647</sup> Sie rechtfertigte sich: „Nicht ich bin aus der Kartothek fortgegangen: die Füße haben mich fortgetragen! Die Füße waren die Seele: ohne vom Bewußtsein aufgehalten zu werden. Das ist eben Instinkt.“<sup>648</sup>

Das Geld hätte sie jedoch dringend benötigt. 1919 lebte sie mit ihren beiden Töchtern Alja und Irina (sechs und zwei Jahre alt) in einem Dachbodenzimmer und hatte weder für sich noch für die Kinder genug zu essen.<sup>649</sup> Einige Details aus ihren Aufzeichnungen weisen darauf hin, wie wenig sie auf ein Leben in Armut vorbereitet war, z. B.: „Von Natur aus ertrage ich keine Vorräte. Entweder wir essen sie, oder wir geben sie fort.“<sup>650</sup> Das Verhältnis zu ihren Kindern war schwierig. Wie auch ihre eigene Mutter es getan hatte, behandelte sie ihre älteste Tochter Alja, die selbst früh zu schreiben begann, wie eine erwachsene Vertraute. Von Alja ist ein mit 1918 datierter Text erhalten, in dem sie ihre Mutter beschrieb: «Моя мать очень странная. Моя мать совсем не похожа на мать. Матери всегда любят на своего ребенка, и вообще на детей, а Марина маленьких детей не любит.»<sup>651</sup> Cvetaeva gab Irina schließlich in ein staatliches Kinderheim, um ihre wenigen Ressourcen und Kräfte auf Alja zu konzentrieren. Im Februar 1920 verhungerte Irina dort.<sup>652</sup>

Im Juli 1921 erreichte sie endlich durch die Vermittlung Iľja Ėrenburgs ein Brief – das erste Lebenszeichen – von Sergej: «- Мой милый друг – Мариночка, [...] Я

---

<sup>646</sup> Vgl.: Саакянц: Марина Цветаева, Ст. 122.

<sup>647</sup> Vgl.: Zwetajewa, Marina: Meine Arbeitsstellen. In: Zwetajewa: Auf eigenen Wegen, S. 57-93, S. 57ff.

<sup>648</sup> Zwetajewa: Meine Arbeitsstellen, S. 91.

<sup>649</sup> Vgl.: Zwetajewa, Marina: Dachbodennotizen (Aus den Moskauer Aufzeichnungen 1919-1920). In: Zwetajewa: Auf eigenen Wegen, S. 111-123, S. 111.

<sup>650</sup> Zwetajewa: Dachbodennotizen, S. 119.

<sup>651</sup> Эфрон, Ариадна: Страницы Воспоминаний, Ст. 207.

<sup>652</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 133.

живы верой в нашу встречу [...]»<sup>653</sup>. Sofort beantragte sie einen Pass, um ihrem Mann ins Exil zu folgen.<sup>654</sup>

#### 5.4 Emigration, Rückkehr und Tod

Cvetaeva kam mit ihrer Tochter am 15. Mai 1922 in Berlin an, wo sich zu dieser Zeit in etwa 250.000 Russen aufhielten, allein in Berlin ungefähr 100.000.<sup>655</sup> Die russischen Emigranten dachten zu jener Zeit noch, dass die Bol'sheviken nur kurz an der Macht bleiben würden und sie bald nach Russland zurückkehren könnten. Erst als 1924 viele nach Paris weiterzogen, wurde der exilierten russischen Intelligencija langsam bewusst, dass sie vielleicht nie zurückkehren könnte. Das kulturelle Leben war sehr angeregt. Es existierte eine Vielzahl an russischen Zeitschriften und Zeitungen jeder politischen Richtung, beispielsweise *Руль*, *Новый мир*, *Накануне*, *Эпопея* oder *Беседа*.<sup>656</sup> Im Juli erhielt Éfron die Einreiseerlaubnis nach Deutschland, wodurch die lang ersehnte Familienzusammenführung erfolgen konnte. Kurz darauf zogen sie in die Tschechoslowakei.<sup>657</sup>

Wieder vereint lebte die Familie dort erneut in Armut. Die Veröffentlichung von Cvetaevas Werken erwies sich als schwierig, obwohl sie mit dem Verlag *Helikon* in Kontakt stand und durch Slonim auch mit den Redakteuren des Journals *Воля России* bekannt wurde.<sup>658</sup> Sie vollendete einige Werke wie beispielsweise das Versepos *Молодец*, das im Verlag *Plamja* 1924 auch erscheinen konnte, und die Gedichtzyklen *Провода* und *Поэты*.<sup>659</sup> Als sie 1923 ihre Tagebuch-Prosa, in der das Leben während der Revolution geschildert wurde, veröffentlichen lassen wollte, war *Helikon* nicht bereit, dieses Wagnis zu riskieren.<sup>660</sup> Inzwischen gab Éfron die Zeitschrift *Своими путями* heraus. Ab 1924 schrieb Cvetaeva merkbar weniger Gedichte, die auch weniger deutlich in thematischen Zyklen zusammenhängen als beispielsweise *Деревьця* oder *Провода*.<sup>661</sup> Als die Zeitschrift *Своими путями* in der Pariser Zeitung *Возрождение* aufgrund ihrer angeblich prosowjetischen Haltung heftig kritisiert wurde, verfasste Cvetaeva sogleich ein bissiges Antwortschreiben,

---

<sup>653</sup> Эфрон, Сергей Я., zitiert nach: Цветаева: Письма, Ст. 381f.

<sup>654</sup> Vgl.: Feinstein: A Captive Lion, S. 109.

<sup>655</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zvetajewa, S. 153.

<sup>656</sup> Vgl.: Полянская: «Брак мой тайный...», Ст. 29ff.

<sup>657</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zvetajewa, S. 161.

<sup>658</sup> Vgl.: Саакянц: Марина Цветаева, Ст. 320ff.

<sup>659</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zvetajewa, S. 171ff.

<sup>660</sup> Vgl.: Саакянц: Марина Цветаева, Ст. 340.

<sup>661</sup> Vgl.: Саакянц: Марина Цветаева, Ст. 394ff.

womit sie sich den Zugang zu dieser einflussreichen Zeitung für immer verwehrte.<sup>662</sup> Ihr Einkommen bezog die Familie in erster Linie von den Stipendien, welche die Tschechoslowakei damals relativ großzügig an russische Emigranten der Intelligencija vergab.<sup>663</sup>

Am 1. Februar 1925 wurde Cvetaevas Sohn Georgij geboren und im Oktober zog die Familie nach Paris.<sup>664</sup> Cvetaevas erste Dichterlesung in Paris im Februar 1926 war ein großer Erfolg und Ėfron begeisterte sich für die dort tätige Gruppierung der Eurasier.<sup>665</sup> Bald darauf war er Mitherausgeber der eurasischen Zeitschrift *Версты*, deren Produktion 1926 bereits wieder eingestellt werden musste, da es an Leser\_innen und somit an Geld mangelte.<sup>666</sup> Obwohl sie sich schon lange dafür eingesetzt und auch Zusagen erhalten hatte, war Cvetaevas Gedichtband *После России* 1928 noch immer nicht erschienen. Ihre letzten Unterstützer verlor sie, als sie ihre Bewunderung für Majakovskij bei dessen Besuch in Paris unverhohlen zum Ausdruck brachte, weshalb ihr eine prosowjetische Haltung unterstellt wurde. 1929 hielt sie eine Lesung in Brüssel, die zu einem großen Misserfolg wurde und sie hatte zu befürchten, dass ihr tschechoslowakisches Stipendium mit 1930 eingestellt werden würde, was sie an den Rand der Verzweiflung trieb.<sup>667</sup>

1932 war Ėfron der prosowjetischen Organisation *Союзы возвращения на родину* beigetreten und spielte mit dem Gedanken, nach Russland zurückzukehren. Cvetaeva war – noch – überzeugt, nicht zurückkehren zu wollen, doch ihr Gesundheitszustand war schlecht, sie war unterernährt, vereinsamt und ahnte nichts von den Ausmaßen des stalinistischen Terrors.<sup>668</sup> 1937 zog Alja zurück in die Sowjetunion. Im Herbst desselben Jahres fielen der KGB-Deserteur Ignaz Reiss und Trockijs Sohn Andrej Sedov politischen Morden zum Opfer, an denen Sergej Ėfron aller Wahrscheinlichkeit nach beteiligt war. Cvetaeva wusste von den Tätigkeiten ihres Mannes für den sowjetischen Geheimdienst nichts. Nach dem Anschluss der Tschechoslowakei an Nazi-Deutschland schien Cvetaeva aufgegeben zu haben: Sie

---

<sup>662</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zwetajewa, S. 193.

<sup>663</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zwetajewa, S. 164.

<sup>664</sup> Vgl.: Саакянц: Марина Цветаева, Ст. 404, 423.

<sup>665</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zwetajewa, S. 204f.

<sup>666</sup> Vgl.: Саакянц: Марина Цветаева, Ст. 460, 491.

<sup>667</sup> Vgl.: Feinstein: A Captive Lion, S. 195-202.

<sup>668</sup> Vgl.: Feinstein: A Captive Lion, S. 214ff.

entschied sich, ihrem Mann, der sich mittlerweile in die Sowjetunion abgesetzt hatte, zu folgen.<sup>669</sup>

Am 15. Juni 1939 kam Cvetaeva mit ihrem Sohn in ihrer Heimat an. Im August desselben Jahres wurde Alja verhaftet und kurz darauf auch Sergej, der 1941 erschossen wurde. Cvetaeva war mit Georgij nach Elabuga evakuiert worden, wo sie sich 1941 erhängte. Georgij starb 1944 an der Front. Alja überlebte als Einzige der Familie die Kriegsjahre und wurde 1956 rehabilitiert.<sup>670</sup>

## 5.5 Überblick über Cvetaevas Werk

Da Cvetaevas Werk deutlich umfangreicher ist als das von Kolmar und außerdem nicht angestrebt wird, auf einen in sich abgeschlossenen Gedichtzyklus einzugehen, sondern einzelne Gedichte aus verschiedenen Zyklen zur Analyse herangezogen werden, wird sich dieses Kapitel in erster Linie damit befassen, immer wiederkehrende Themen und Motive sowie künstlerische Prinzipien in Cvetaevas Schaffen kurz zu umreißen. Dabei sollen Cvetaevas Einstellungen zur Dichtung in Verbindung mit Weiblichkeit besonders im Fokus stehen.

Nach den frühen Gedichtbänden *Вечерный альбом* (1910), *Волшебный фонарь* (1912) und *Из двух книг* (1913) entstanden unter anderem die wichtigen Zyklen *Вёрсты I* und *II* (1916-20), *Лебединый стан* (1917-20, Veröffentlichung erst 1957), *Стихи к Блоку* (1921) und sechs Theaterstücke. Bedeutende Werke in der Emigration waren etwa der Zyklus *После России* (1922-25) sowie einige Poeme. Neben Lyrik, Briefen und autobiographischer Prosa verfasste Cvetaeva auch Dramen, Literaturkritik, Überarbeitungen mythologischer Stoffe und Übersetzungen.<sup>671</sup> Obwohl Cvetaeva keiner der damals entstehenden Strömungen angehörte, finden sich in ihrem Werk Einflüsse des Symbolismus<sup>672</sup>, der Dekadenz<sup>673</sup> und der Avantgarde<sup>674</sup>. Gleichzeitig sind aber auch deutlich

---

<sup>669</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 260.

<sup>670</sup> Vgl.: Полянская: «Брак мой тайный...», Ст. 115f.

<sup>671</sup> Vgl.: Lehmann, Jürgen: Die „vergeudeteten Dichterinnen“ Marina Cvetaeva und Anna Achmatova. In: Gnüg/Möhrmann (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte, S. 313-326, S. 315f.

<sup>672</sup> Vgl.: Кумукова, Д. Д.: Идея „Духа Музыки“ в эстетике М. Цветаевой и русских символистов. В: Белякова (Ред.): Эпоха, Культура, Судьба, Ст. 61-66, Ст. 61f.

<sup>673</sup> Vgl.: Макашева, С. Ж.: М. И. Цветаева и русский предэкзистенциализм. В: Белякова (Ред.): Эпоха, Культура, Судьба, Ст. 93-98, Ст. 93f.

<sup>674</sup> Vgl.: Осипова, Н. О.: „Поэма Воздуха“ М. И. Цветаевой как супрематическая композиция. В: Белякова (Ред.): Эпоха, Культура, Судьба, Ст. 49-60, Ст. 49.

romantische Züge bemerkbar, wodurch eine interessante Mischung aus klassischer und moderner Wahrnehmung in Cvetaevas Lyrik zum Ausdruck kommt.<sup>675</sup>

Cvetaevas Schaffen ist nach Taubman von Dichotomien geprägt. Es schwankt zwischen *быт* und *бытие*, Keuschheit und Promiskuität, Körper und Geist, Christentum und Heidentum, Erde und einer anderen Welt, Weiblichkeit und Männlichkeit.<sup>676</sup> Kroth verweist darauf, dass sich Cvetaevas Antithesen im Grunde alle auf den zentralen Gegensatz zwischen *быт* und *бытие* zurückführen lassen, wobei bei ihr positiv konnotierte Attribute wie *ideal, unbegrenzt, unsterblich* oder *ewig* stets der *unauthentischen* Welt (*бытие*) zugeschrieben werden. Ihre Heldinnen scheinen oft an mangelnder Luft durch die Gefangenschaft in der Sphäre des *быт* zu leiden.<sup>677</sup> Nach Crespel wird Transzendenz in Cvetaevas Werk durch verschiedene Symbole zum Ausdruck gebracht, die eine Erhöhung oder eine Bewegung nach oben andeuten, wie beispielsweise der Baum, der Vogel, der Berg, die Flamme oder der Rauch. Dabei spielt auch wie bei Kolmar die Farbe Blau eine wichtige Rolle.<sup>678</sup> Damit verbunden ist der Himmel als übernatürliches, göttliches Symbol in Cvetaevas Werk.<sup>679</sup>

Sie datierte all ihre Werke und veröffentlichte diese nach Möglichkeit auch in chronologischer Reihenfolge. Ihr gesamtes Schaffen steht immer mit anderen Werken in intertextueller Verbindung. So sind auch ihre früheren Werke als Subtexte der späteren zu lesen.<sup>680</sup> Zu beachten ist außerdem, dass Cvetaeva die alte Orthographie sowie den alten Kalender (auch bei der Datierung ihrer Werke) beibehielt. Die Reformen des bol'shevistischen Regimes wurden von ihr nicht angenommen.<sup>681</sup>

---

<sup>675</sup> Vgl.: Скипова, О. А.: Сюрреалистическое мировосприятие и жанр лирической поэмы. В: Белякова (Ред.): Эпоха, Культура, Судьба, Ст. 73-83, Ст. 73ff.

<sup>676</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 3.

<sup>677</sup> Vgl.: Kroth, Anya M.: Toward a new Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic Word. In: Lampl (Hrsg.): Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, S. 5-28, S. 5f.

<sup>678</sup> Vgl.: Crespel, Chantal: L'Aspiration à la Transcendance dans la Poésie Lyrique de Marina Tsvétaeva. In: Лосская/ Де Пройар (Ред.): Марина Цветаева и Франция, Ст. 32-41, Ст. 32, 39.

<sup>679</sup> Vgl.: Зубова, Людмила: Небо Марины Цветаевой. Слово в контексте творчества. В: Лосская/ Де Пройар (Ред.): Марина Цветаева и Франция, Ст. 42-54, Ст. 42ff.

<sup>680</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 3ff.

<sup>681</sup> Vgl.: Razumovsky: Marina Zvetajewa, S. 12.

Ein zentraler Themenkomplex ist jener der Liebe und Poesie, wobei diese als Dichotomien gehandhabt werden. Die Poesie ermöglicht einen Ausweg, eine Rettung vor der weltlichen Liebe, die nach Kroth mit folgenden Motiven verbunden wird.<sup>682</sup>

- (1) *Loss of individuality. [...]*
- (2) *Impeachment of personal, physical and artistic freedom. [...]*
- (3) *The low position, lowliness. [...]*
- (4) *Darkness, confusion, lack of clarity. [...]*
- (5) *Gravity, enormous material weight.*<sup>683</sup>

Cvetaeva verwendete gewisse Begrifflichkeiten so, dass sie zu Oxymora werden. So wird Liebe beispielsweise in ihren Gedichten gleichzeitig mit Verbindung und Trennung gleichgesetzt. Teilweise schuf sie Oxymora durch Wortneuschöpfungen mit dem Präfix *не-*.<sup>684</sup> Das Thema Liebe scheint zwar zunächst typisch weiblich zu sein, die Behandlung dieses Themas bei Cvetaeva steht allerdings eher mit Sappho als mit zeitgenössischen Traditionen in Verbindung. Ihre Heldinnen tragen oft androgyne Züge.<sup>685</sup> Ein damit verbundenes Motiv ihrer Lyrik ist weibliche Sexualität und Grenzüberschreitung, die jedoch oft Bestrafung zur Folge hat. Die Verbindung von Erotik und Tod, die man bei Cvetaeva finden kann, ist charakteristisch für Dekadenz-Lyrik. In ihren frühen Gedichten scheint das Frau-Sein und Mutterschaft im Speziellen nicht nur mit dem Tod verbunden, sondern an sich schon eine Bestrafung zu sein.<sup>686</sup> Obwohl Frauen in einigen Gedichten leiden und sich aufopfern, sind sie doch zumeist nicht hilflos, sondern starke Frauen, die sich bewusst dafür entscheiden, sich selbst zu opfern.<sup>687</sup>

Die Frauenfrage in Russland und ihr gesamter politischer Kontext interessierten Cvetaeva nur bedingt. Ihr Interesse an Frauenfiguren bei revolutionären Bewegungen gründete eher auf romantischer Verklärung und ihrer Begeisterung für Mythen als auf realpolitischen Überlegungen. In ihrem Leben und Werk überschritt sie im Zusammenhang mit Gender-Rollen durchaus bewusst gewisse Grenzen. Das tat sie jedoch meist nicht in Form von Protest, sondern durch Ignoranz. Sie

---

<sup>682</sup> Vgl.: Kroth: *Toward a new Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic Word*, S. 15.

<sup>683</sup> Kroth: *Toward a new Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic Word*, S. 15f.

<sup>684</sup> Vgl.: Kroth: *Toward a new Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic Word*, S. 21.

<sup>685</sup> Vgl.: Лосская, В.: М. Цветаева и проблема женского творчества. В: Белякова (Ред.): *Эпоха, Культура, Судьба*, Ст. 444-461, Ст. 451f.

<sup>686</sup> Vgl.: Forrester: *The Broken Body*, S. 514f.

<sup>687</sup> Vgl.: Forrester: *The Broken Body*, S. 525.

akzeptierte und beachtete gewisse Einschränkungen schlichtweg nicht.<sup>688</sup> Cvetaevas Einstellung hierzu zeigt sich beispielsweise an einem Gespräch, das sie selbst in ihrem Prosawerk *Нездешний Вечер* wiedergibt:<sup>689</sup>

*„Wie standhaft Sie sind“ sagt Kusmin entzückt und etwas bedrückt.*

*„EIN MANN – EIN WORT!“*

*„Aber Sie sind doch eine Frau!“*

*„Nein! Ein Mensch! Mensch! Mensch!“<sup>690</sup>*

Eben dadurch, dass Cvetaeva versucht, Gender zu neutralisieren, ist die Gender-Thematik in ihren Werken stets vorhanden. Das überrascht nicht weiter, wenn man bedenkt, dass dieses Paradoxon der Herstellung von Gleichheit durch Ungleichheit und Hervorhebung eines Geschlechts bis heute ein Problem der Gender Studies darstellt. Da der Poet bisher als männlich galt und der gesamte Diskurs männlich geprägt war, wollte sie zeigen, dass die poetische Sprache keine spezifisch männliche ist. In diesem Zusammenhang verweigerte sie auch die weibliche Opferrolle als auferlegt und stellte den freien Willen weiblicher Subjekte ins Zentrum.<sup>691</sup> Vološin thematisierte weibliche Sprache schon in seinem Artikel über Cvetaevas erstes Buch:<sup>692</sup>

*Женщина сама не творит языка, и поэтому в те эпохи, когда идет творчество элементов речи, она безмолствует. Но когда язык уже создан, она может выразить на нем и найти слова для оттенков, менее уловимых, чем способен на это мужчина.<sup>693</sup>*

Dieses Bewusstsein der männlichen Dominanz in der Literatur und der Versuch, das durch ihr eigenes Schaffen zu ändern, weist eine Nähe zu Cixous' Idee der *écriture féminine* auf. Cixous schrieb:<sup>694</sup>

*Ich bestreite nicht, daß die Auswirkungen der Vergangenheit weiterbestehen. Aber ich weigere mich sie zu bekräftigen indem ich sie wiederhole, ihnen etwas Unverrückbares zu verleihen das einem Schicksal gleichkommt, Biologisches und Kulturbedingtes zu verwechseln.<sup>695</sup>*

---

<sup>688</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 6f.

<sup>689</sup> Vgl.: Zwetajewa, Marina: Ein Abend nicht von dieser Welt. In: Zwetajewa, Marina: Ein Abend nicht von dieser Welt, S. 111-131, S. 128.

<sup>690</sup> Zwetajewa: Ein Abend nicht von dieser Welt, S. 128.

<sup>691</sup> Vgl.: Dinega: A Russian Psyche, S. 6f.

<sup>692</sup> Vgl.: Лосская: М. Цветаева и проблема женского творчества, Ст. 446.

<sup>693</sup> Волошин, zitiert nach: Лосская: М. Цветаева и проблема женского творчества, Ст. 446.

<sup>694</sup> Vgl.: Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 39.

<sup>695</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 39.

Auch andere Aspekte von Cvetaevas Denken und Schaffen weisen differenzfeministische Züge auf, so zum Beispiel ihre Identifikation mit einem weiblichen Archetypus und die in ihren Werken mehrmals zum Ausdruck gebrachte Auffassung, die Seele sei weiblich.<sup>696</sup> Ihre persönliche Muse sah sie hingegen als männlich, wenn man Dinegas Interpretation des Poems *На красном коне* folgt.<sup>697</sup> Den Genius hingegen verstand sie als sowohl männlich als auch weiblich.<sup>698</sup> Dies zeigt sich an mehreren Stellen ihrer Prosatexte, ein Beleg ist folgender: «Гений дает имя эпохе, настолько он – она, даже если он этого не доосознает [...]»<sup>699</sup> Bemerkenswert ist außerdem, dass der Genius für sie sowohl von spontaner Eingebung als auch vom Willen abhängig ist: «Гения без воли нет, но еще больше нет, еще меньше есть – без наития.»<sup>700</sup>

Generell scheinen sich die Vorstellungen Cvetaevas jedoch eher mit jenen Beauvoirs zu decken, da sie weniger die Weiblichkeit als Besonderheit hervorhob, als vielmehr die Gleichwertigkeit beider Geschlechter postulierte, weswegen ihr Gender-Debatten irrelevant erschienen. Sie wollte in erster Linie gleich sein, was dem Differenzfeminismus Cixous' und Irigarays nicht entspricht.<sup>701</sup>

Interessant ist auch Cvetaevas Einstellung zur hetero- bzw. homosexuellen Liebe, die sie in ihrem Aufsatz *Mon frère féminin: Lettre à l'Amazone* formulierte. Sinngemäß würde die Liebe zwischen Frauen lediglich durch deren Verlangen, Kinder zu bekommen, verhindert werden. Das zeigt, dass das Geschlecht nicht nur im sozialen, sondern auch im sexuellen Bereich von Cvetaeva als weniger relevant bzw. als flüchtig eingeschätzt wurde als von vielen ihrer Zeitgenossen.<sup>702</sup> Auch sie selbst fühlte sich nicht zur Gänze weiblich, was nahelegt, dass sie Weiblichkeit und Männlichkeit eher für Enden eines Spektrums als für zwei unvereinbare Pole hielt.<sup>703</sup>

Wie auch Kolmar nahm Cvetaeva in ihrer Lyrik oft verschiedene Rollen ein. Zunächst waren diese Masken, mit denen sie spielte, stets weiblich. In ihren späteren Poemen,

---

<sup>696</sup> Vgl.: Хазан, В.: Несколько заметок о влиянии М. Цветаевой на эмигрантскую поэзию. В: Белякова (Ред.): Эпоха, Культура, Судьба, Ст. 154-167, Ст. 160.

<sup>697</sup> Vgl.: Dinega: A Russian Psyche, S. 72ff.

<sup>698</sup> Vgl.: Nasty: On Women and Poets, S. 500.

<sup>699</sup> Цветаева, Марина: Поэт и Время. В: Цветаева: Об искусстве, Ст. 54-102, Ст. 57.

<sup>700</sup> Цветаева: Поэт и Время, Ст. 74.

<sup>701</sup> Vgl.: z. B. Beauvoir: Le Deuxième Sexe, S. 12f.

<sup>702</sup> Vgl.: Feinstein: A Captive Lion, S. 223.

<sup>703</sup> Vgl.: Ахмадеева, С. А./ Постная, И. А./ Войтехович, Р. С.: Марина Цветаева про Пол и Характер. В: Белякова (Ред.): Эпоха, Культура, Судьба, Ст. 462-476, Ст. 472.

die in der Emigration verfasst wurden, stand die Thematisierung der Weiblichkeit nicht mehr im Zentrum.<sup>704</sup> Neben dem weiblichen lyrischen Ich trifft man bei der Lektüre von Cvetaevas Lyrik oft auch auf ein direkt angesprochenes oder beschriebenes männliches *Du*. Die Dichterin generierte in ihrem Werk Portraits von Männern, wodurch sie die Tradition, der zur Folge Männer Frauen beobachteten und beschrieben, umdrehte.<sup>705</sup> Sie eignete sich somit im Sinne Irigarays den Blick und die Bestimmungsmacht der Männer an.<sup>706</sup>

Losskaja kommt in ihrer Untersuchung zum Problem des weiblichen Schaffens bei Cvetaeva zu folgendem Schluss: «[Т]е способы выражения, которые она создает, и те темы, которые ее как творца волнуют, являются не женскими и не мужскими, а надсексуальными и общечеловеческими.»<sup>707</sup>

Typische Stilmerkmale sind anaphorische Parallelismen, Enjambements, Ellipsen, Binnenreime und die Erschaffung einer intimen Gesprächssituation, die direkte Adressierung eines Gegenübers. Griechische und biblische Mythologie fließen oftmals in ihre Werke ein, in denen nicht selten eine Spannung zwischen Sprechen und Schweigen zum Ausdruck kommt.<sup>708</sup> In ihrer Tagebuchprosa und Lyrik ist des Weiteren Cvetaevas wohl von Vološin übernommene Affinität zur Erschaffung von Mythen, auch rund um die eigene Person, zu beachten. Immer wieder inszenierte sie sich als einsame Außenseiterin, wobei sie eigentlich ständig mit anderen Menschen in Kontakt stand und auch nicht unbedingt zurückgezogen lebte. Diese Stilisierung erinnert wiederum an Kolmars freiwillige Zurückgezogenheit.<sup>709</sup>

## 5.6 Weiblichkeitskonstruktionen in ausgewählten Gedichten aus verschiedenen Bänden

Im Folgenden soll nicht wie im Kapitel über Kolmar ein Gedichtband, sondern es sollen einzelne Gedichte aus verschiedenen Bänden betrachtet werden. Um eine möglichst präzise Vergleichbarkeit herzustellen, wurden Gedichte ausgewählt, die ähnliche Facetten von Weiblichkeit thematisieren. Zunächst werden drei Gedichte vorgestellt, in denen es zu einer affirmativen Selbst-Deklaration des weiblichen

<sup>704</sup> Vgl.: Lossky, Véronique: *Le Masque de la Femme dans l'Œuvre de Maturité de Tsvétaeva*. In: Лосская/ Де Проуар (Ред.): Марина Цветаева и Франция, Ст. 55-66, Ст. 55.

<sup>705</sup> Vgl.: Григорьева, Л.: *Мужчина в женском зазеркалье (Мужской портрет в творчестве Марины Цветаевой)*. В: Белякова (Ред.): *Эпоха, Культура, Судьба*, Ст. 477-484, Ст. 477ff.

<sup>706</sup> Vgl.: Irigaray: *Speculum*, S. 119.

<sup>707</sup> Лосская: М. Цветаева и проблема женского творчества, Ст. 452.

<sup>708</sup> Vgl.: Taubman: *A Life Through Poetry*, S. 9.

<sup>709</sup> Vgl.: Razumovsky: *Marina Cvetaeva*, S. 220.

lyrischen Ichs kommt. Danach werden zwei Gedichte analysiert, in denen die Frau als von einem Mann Verlassene auftritt, und zuletzt sollen die Darstellungen von der Frau als Mutter bei Cvetaeva untersucht werden.

### 5.6.1 *Я тебя отвоюю у всех земель ...*

Das Gedicht entstand am 15. August 1916 und besteht aus vier Strophen zu je vier Zeilen. Es ist im Paarreim verfasst, wobei jede Zeile mit einer männlichen Kadenz endet. Das Versmaß ist ein relativ regelmäßiger Jambus mit Auftakt, wobei die Anzahl der Hebungen geringfügig variiert.<sup>710</sup> Besonders auffällig ist auch die expressive Punktation, die Revzina als für Marina Cvetaevas Lyrik charakteristisch bezeichnet.<sup>711</sup> Auf die emphatische Bedeutung der Zeichensetzung in Cvetaevas Schaffen weist auch Novikova hin, die diesem Verfahren folgende Funktionen zuschreibt:

- *выражение динамичности речевого потока;*
- *создание уплотненности, лаконизма речи;*
- *разведение слов и синтагм, относящихся к разным смысловым интонационным планам текста;*
- *передача взволнованности, эмоциональности речи;*
- *обозначение ломкости строки, нарушения ее ритмического членения;*
- *акцентирование наиболее важных в смысловом и выразительном плане деталей;*
- *повышение экспрессивности текста за счет замены недостаточно сильного знака на более сильный и др.*<sup>712</sup>

Das Gedicht ist von auffälligen Wiederholungsstrukturen geprägt. So beginnt die erste Zeile der ersten drei Strophen jeweils mit „Я тебя отвоюю у всех...“<sup>713</sup>, wodurch sich – wie auch in einigen Gedichten Kolmars – ein starkes weibliches lyrisches Ich sogleich selbst deklariert. Außerdem beginnen die Zeilen 2, 3, 4, 8 und 16 jeweils mit *Оттого что*. Diese durch ihre anaphorische Struktur besonders auffälligen Parallelismen heben zugleich die Antithese in den Zeilen 2 und 16 hervor, durch die das lyrische Ich sich mit dem angesprochenen männlichen *Du* vergleicht:

---

<sup>710</sup> Vgl.: Zwetajewa, Marina: Gedichte. Prosa. Russisch und deutsch. Leipzig: Phillip Reclam jun. 1987, S. 6.

<sup>711</sup> Vgl.: Ревзина, О. Г.: Знаки препинания в поэтическом языке. Двоеточие в поэзии М. Цветаевой. В: Lampl (Hrsg.): Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, S. 67-86, S. 67.

<sup>712</sup> Новикова, Т. Ф.: Эмфатические функции знаков препинания в поэзии М. Цветаевой. В: Белякова (Ред.): Эпоха, Культура, Судьба, Ст. 386-392, Ст. 386f.

<sup>713</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 6.

«Оттого что лес – моя колыбель, и могила – лес/ [...] Оттого что мир – твоя колыбель, и могила – мир!»<sup>714</sup>

Die erste Strophe ist am deutlichsten durch Anaphern strukturiert. Das erste Wort des Gedichts ist *Я* und die erste zentrale Aussage ist, dass das lyrische Ich in gewisser Weise Gewalt über das angesprochene *Du* hat. Es kann der *Erde* und dem *Himmel* das männliche *Du* abringen, wobei das Wort *отвоевать* mit Widerstand und einem dementsprechend benötigten Kampf assoziiert werden kann. Warum das lyrische Ich diese Kraft hat, diesen Kampf zu gewinnen, wird in den Zeilen 2 bis 4 erklärt: Es ist mit der *Erde*, mit dem *Wald*, verbunden, dennoch ist es nicht gänzlich geerdet (Z. 3: „лишь одной ногой“<sup>715</sup>). In diese andere höhere Sphäre jenseits der Erdung, die es zu erreichen fähig ist, will es auch das männliche *Du* führen, indem es über diesen Mann singt, wie es niemand sonst zu tun vermag (Z. 4). Das *Ich* steht im Nominativ (Z. 1, 3,4), das *Du* im Akkusativ (Z. 1) oder Präpositiv (Z. 4). Der Mann ist also passiv und auf die künstlerischen Fähigkeiten des überlegenen weiblichen Ichs angewiesen.<sup>716</sup>

In der zweiten Strophe wird der Mann nicht mehr aus *Erden* und *Himmeln* (Z. 1), sondern aus allen *Zeiten* und *Nächten* (Z. 5) sowie aus allen *goldenen Fahnen* und *Schwertern* (Z. 6) gerissen. Das zeitgeschichtliche Geschehen, das womöglich von Krieg und Kampf geprägt ist (Z. 5 und 6), kann ihm nichts anhaben. Das liegt jedoch nicht an Schutzvorkehrungen wie *Schlüsseln* oder *Hunden* (Z. 7), sondern an dem Schutz, den das lyrische Ich bietet («Оттого что в земной ночи я вернее пса»<sup>717</sup>). Die klassische Rollenverteilung wird umgedreht: der Mann wird von der Frau beschützt.<sup>718</sup> Dieses bewusste Umdrehen von Stereotypen, das auch schon im Zusammenhang mit Cvetaevas Prosa erwähnt wurde, kann dahingehend gedeutet werden, dass Cvetaeva sich der Instabilität von Gender bewusst war und die Bedeutung der Performativität von Gender, wie sie Butler deklariert hat, fühlte und erahnte. In ihrer Lyrik inszeniert sich ein lyrisches Ich als selbstbewusste, geradezu

---

<sup>714</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 6.

<sup>715</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 6.

<sup>716</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 6.

<sup>717</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 6.

<sup>718</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 6.

männliche Frau, indem mit typischen, klassische Assoziationen von Männlichkeit und Weiblichkeit erweckenden Begrifflichkeiten subversiv umgegangen wird.<sup>719</sup>

In der dritten Strophe wird diese beschützende Haltung des lyrischen Ichs ausgeweitet auf einen Besitzanspruch, Z. 9: «Я тебя отвоюю у всех других – у той, одной».<sup>720</sup> Nicht nur Erde und Zeit können den Mann nicht halten, sondern auch keine andere Frau. In Zeile 10 wird das *Du* erstmals im Nominativ genannt, jedoch in einem negativ formulierten Satz. Es geht nicht darum, was das *Du*, dieser Mann, tut, ist oder sein wird, sondern darum, was er nicht sein wird, nämlich der Mann einer anderen Frau. Elliptisch wird angefügt, dass auch das lyrische Ich niemandes Frau sein wird (Z. 10), wodurch das *Ich* und das *Du* zum ersten Mal in gewisser Weise auf dieselbe Ebene gestellt werden. Dennoch bleibt das *Ich* dominant, denn bei dieser als scheinbar universelle Wahrheit präsentierten Aussage handelt es sich um eine bewusste Entscheidung des weiblichen Ichs. Dies wird durch die Zeilen 11 und 12 verstärkt. Hier erhebt sich das lyrische Ich sogar auf eine Stufe mit Gott, wenn nicht sogar über ihn: «И в последнем споре возьму тебя – замолчи! –/ У того, с которым Иаков стоял в ночи.»<sup>721</sup> Es hat die Fähigkeit, den Mann zu *nehmen*, ihn sogar Gott zu entziehen. Das *Du* hat hierbei nichts zu sagen, es wird harsch zum Schweigen aufgefordert (Z. 11). Die Umschreibung für Gott erklärt sich durch den Kampf Jakobs mit Gott, beschrieben in der *Genesis*. Warum genau diese Bibelstelle als Referenzstelle herangezogen wurde, vermag ich nicht mit Sicherheit zu sagen, es könnte aber daran liegen, dass Gott hier von einem Sterblichen im Kampf besiegt wurde, wodurch auch der Triumph des lyrischen Ichs über Gott möglich erscheint. Gott bestraft Jakob auch nicht für diese Tat, sondern segnet ihn.<sup>722</sup>

Nach dieser Allmachtsvorstellung erinnert sich das weibliche lyrische Ich in der letzten Strophe an die irdische Begrenztheit des adressierten Mannes, aus der auch keine Frau ihn befreien kann. Dies zeigt sich deutlich in den Zeilen 14 und 16: «О, проклятие! – у тебя остаешься – ты/ [...] Оттого что мир – твоя колыбель, и могила – мир!»<sup>723</sup>

---

<sup>719</sup> Vgl.: Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 49.

<sup>720</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 6.

<sup>721</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 6.

<sup>722</sup> Vgl.: Gen. 32,25-31.

<sup>723</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 6.

Dieses Gedicht weist also viele zentralen Charakteristika von Cvetaevas Lyrik auf: Konventionelle Rollenbilder werden ignoriert oder bewusst subversiv verwendet, das *бытие* wird im Gegensatz zum langweiligen *быт* idealisiert und die Erde wird einer anderen, höheren Sphäre gegenübergestellt. Das lyrische Ich ist kein leidendes Opfer, sondern eine Kämpferin, die sich über alle Hindernisse hinwegsetzt.<sup>724</sup>

### 5.6.2 *Другие – с очами и с личиком светлым ...*

Dieses am 2. August 1920 entstandene Gedicht besteht nur aus drei Strophen, wobei die erste Strophe aus sechs und die folgenden Strophen aus jeweils vier Versen bestehen. Das Versmaß ist unregelmäßig, ebenso wie die Zahl der Hebungen, die zwischen zwei und sechs schwankt. Es gibt sowohl weibliche als auch männliche Kadenzen und bei den Paarreimen handelt es sich teilweise um unreine Reime (siehe Z. 1 und 2; 11 und 12). Nur die Zeilen 3 bis 6 stehen im Kreuzreim. Das Gedicht ist stark durch Anaphern strukturiert. Die erste Zeile jeder Strophe beginnt mit *Другие* (Z. 1, 7 und 11). Diesen *Anderen* wird immer das lyrische Ich entgegengestellt. In den ersten beiden Strophen erfolgt diese Antithese im Rahmen der Anapher *А я* (Z. 2 und 9), die letzte Strophe wird von der Gegenüberstellung *Другие* (Z. 11, erstes Wort der Strophe) und *я* (Z. 14, letztes Wort der Strophe und des Gedichts) umrahmt.<sup>725</sup>

In der ersten Strophe wird sogleich ausgeführt, wie sich das lyrische Ich von den *Anderen* unterscheidet: Die *Anderen* beschäftigen sich mit banalen, einfachen Dingen wie Schönheit (Z. 1) oder dem angenehmen *italienischen* Wind (Z. 4), während das lyrische Ich sich *nachts* dem *russischen Wind* (Z. 2, 5, 6) aussetzt. Dabei wird der Lebensstil der *Anderen* zusätzlich abgelehnt, indem seine Beschreibung in den Zeilen 3 und 4 mithilfe einer Negation formuliert wird: «He с тем – итальянским/ Зефиром младым»<sup>726</sup>. Die Abgrenzung zwischen dieser Negation und der positiv formulierten Beschreibung des lyrischen Ichs in den folgenden zwei Zeilen wird durch einen Gedankenstrich auch optisch vollzogen (Z. 4). Die Zeilen 5 und 6 sind in sich parallel strukturiert, wodurch sie betont werden. Dies geschieht, indem den ersten beiden Attributen *хорошим* und *широким* (Z. 5) die Präposition *с* vorangestellt wird, jenen in Zeile 6 jedoch nicht.<sup>727</sup>

<sup>724</sup> Vgl.: Taubman: A Life Through Poetry, S. 102.

<sup>725</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 14ff.

<sup>726</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 14.

<sup>727</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 14.

Diese antithetische Beschreibung wird in der zweiten Strophe fortgesetzt, wobei auffällig ist, dass diese Strophe sprachlich deutlich regelmäßiger formuliert ist als die erste. Die Zeile 7 wird nicht nur durch die bereits erwähnte, stropfenübergreifende Anapher, sondern auch durch die Alliteration und Figura Etymologica «плотью по плоти плутают»<sup>728</sup> sprachlich hervorgehoben. Während die *Anderen* in der ersten Strophe mit keinem eigenen Prädikat übereingestimmt sind (die gesamte Struktur ist von *беседую* in Zeile 2 abhängig), wird ihr Handeln nun durch die Satzstellung herausgestellt: *плутают* (Z. 7) und *глотают* (Z. 8) werden als Reimwörter besonders betont. Die *Anderen irren* und *verschlingen*, sind aktiv in ihren menschlichen Verfehlungen. Dem wird das lyrische Ich in seiner *Starre* (Z. 9) gegenübergestellt, dem seine *Seele* vom *russischen Wind* genommen wurde (Z. 10). Das lyrische Ich ist jedoch nicht Opfer seines Schicksals, sondern empfing den Wind bewusst mit offenen Armen (Z. 9: «руки настезь!»<sup>729</sup>), damit ebendies geschehe (Z. 10). In Zeile 9 wird durch die Vergangenheitsform *застыла* auch zum ersten Mal offenbar, dass es sich um ein weibliches lyrisches Ich handeln muss.<sup>730</sup>

Die dritte Strophe beginnt zunächst wieder mit einer Charakterisierung der *Anderen*. Sie haben es leicht (Z. 12), während das lyrische Ich vom Windgott *Äolus* harsch behandelt wird (Z. 13). Interessant ist, dass hier nun zum einzigen Mal nicht die Gegenüberstellung *die Anderen – Ich*, sondern *die Anderen – Wir (с нами)* erfolgt. Das lyrische Ich fühlt sich also in seinem Lebensweg einer Gruppe zugehörig. Gemeint könnten mit *Wir* all jene sein, die sich mit mehr Widerstand konfrontiert sehen (bzw. sich bewusst konfrontieren lassen) als *die Anderen*. Die letzte Strophe weist jedoch auch darauf hin, dass sich das lyrische Ich hier mit dem Kollektiv der Männer identifiziert, da sie sich nun von den Frauen abgrenzt (Z. 14: «Как будто и вправду – не женщина я»<sup>731</sup>). Die Zeilen 12 bis 14 könnte man auch dahingehend deuten, dass das lyrische Ich von äußeren Umständen aus dem Kollektiv der Frauen ausgegrenzt wird. Doch selbst, wenn diese Zeilen so zu verstehen sind, basiert die Abschottung und Entfremdung vom Weiblich-Sein dennoch in erster Linie auf selbst

<sup>728</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 14

<sup>729</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 14.

<sup>730</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 14.

<sup>731</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16.

getroffenen Entscheidungen (siehe Z. 9, 10) und ist auch nicht unbedingt negativ zu verstehen.<sup>732</sup>

Das Gedicht legt nahe, dass es einen einfacheren, weiblichen Lebensweg gibt, der jedoch vom weiblichen lyrischen Ich nicht eingeschlagen wird. Es wird also von einem prinzipiellen Unterschied zwischen Frau und Mann ausgegangen (Z. 14), der aber kein endgültiges Schicksal darstellt. Das lyrische Ich kann sich für einen anderen Weg entscheiden. Gender wird somit nicht als das Resultat von Biologie, sondern von Gesellschaft und persönlichen Entscheidungen dargestellt. Die Zuschreibung des Nicht-Frau-Seins erfolgt indirekt durch den Windgott Äolus, indem er das lyrische Ich nicht wie eine Frau behandelt. Somit definiert eine männliche Entität in gewisser Weise, was männlich und was weiblich ist, oder wie Beauvoir es formulierte: „[C]e n'est pas l'Autre qui se définissant comme Autre définit l'Un: il est posé comme Autre par l'Un se posant comme Un.“<sup>733</sup> Das entscheidende, subversive Moment ist in diesem Zusammenhang, dass das lyrische Ich diesen Weg bewusst wählte und somit nicht darin verhaften bleibt, *l'Autre* zu sein, sondern auch das bestimmende, Definitionsmacht innehabende *l'Un* sein kann.<sup>734</sup>

### 5.6.3 Двое

Dieses Gedicht entstand am 3. Juli 1924. Es besteht aus sechs Strophen, die sich jeweils aus vier Versen zusammensetzen, wobei die Strophen 5 und 6 Besonderheiten in der graphischen Gestaltung aufweisen: Vers 17 wird in seiner Mitte gespalten und auf zwei Zeilen verteilt und in der letzten Strophe wird Vers 24 nicht unmittelbar an Vers 23 angeschlossen, sondern steht eigentlich erst in Zeile 25, die es gar nicht geben sollte. Zeile 24 wird von Punkten gefüllt, die eine Auslassung oder Sprechpause graphisch darstellen. Das Versmaß ist nicht ganz regelmäßig, doch jeder Vers weist vier oder fünf Hebungen auf. Die Kadenz ist alternierend und auch das Reimschema ist ein relativ freier Kreuzreim. Abgesehen von Strophe vier, die keine Endreime aufweist, bilden der zweite und vierte Vers jeder Strophe ein Reimpaar, während der erste und dritte Vers meist keine oder unreine Endreime aufweisen.<sup>735</sup>

---

<sup>732</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16.

<sup>733</sup> Beauvoir: Le Deuxième Sexe, S. 17.

<sup>734</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 14ff.

<sup>735</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56ff.

Auch hier sind Wiederholungsstrukturen ein zentrales Element. Besonders auffällig sind die Anaphern in den Zeilen 9, 10, 11, 18, 19 und 20 sowie die graphische Gestaltung des Textes durch Satzzeichen. Ebenfalls sehr deutlich ausgeprägt ist die Verwendung von Alliterationen zur Betonung gewisser Passagen, wie das beispielsweise in den Zeilen 1 und 2 («Не суждено, чтоб сильный с сильным/Соединились бы в мире сём»<sup>736</sup>), 9 bis 12 (nach der Anapher *Порознь!* folgt noch die Fortsetzung der Alliteration durch die Wortkombination *Поздно и порознь* in Zeile 12) oder 16 («С дочерью Дресовой: Дхиллес»<sup>737</sup>) der Fall ist. Zudem enthält das Gedicht mehrere Enjambements, wobei ein besonders starkes Beispiel dafür zwischen den Zeilen 16 und 17 zu finden ist, das sogar zwei Strophen verbindet und dadurch den ersten Vers der Strophe fünf spaltet.<sup>738</sup>

Die erste Strophe beginnt sprachlich auffällig mit der oben erwähnten Alliteration und einer Figura Etymologica («сильный с сильным»<sup>739</sup>). Es wird beschrieben, dass in dieser *Welt* – vielleicht als Bereich des *быт* zu verstehen – zwei starke Menschen nicht zueinander finden können. Als sagenhafte Beispiele dafür werden zwei Helden aus dem Nibelungenlied, *Siegfried* und *Brünhild* (Z. 3), genannt. Ihre *eheliche Verbindung scheidet durch das Schwert* (Z. 4). Es wird suggeriert, dass zwei starke Menschen in keiner zärtlichen Beziehung zueinander stehen können, da sie stets gegeneinander kämpfen werden (angedeutet durch das *Schwert*, Z. 4). Das impliziert die Vorstellung, dass in einer (heterosexuellen) Beziehung immer ein Teil stark und dominant über den anderen sein will oder muss. Dass die Stärke meist vom Mann ausgeht, wird dadurch angedeutet, dass *der Starke mit dem Starken* in der ersten Zeile beide Male eine männlich gebildete Substantivierung des Adjektivs *stark* ist, obwohl es sich bei den als Beispiel genannten Personen um einen Mann und eine Frau handelt. Brünhild wird nicht als *die Starke*, sondern ebenfalls mit dem männlichen grammatischen Genus bezeichnet.<sup>740</sup>

In der zweiten Strophe wird weiter ausgeführt, warum die Verbindung von Siegfried und Brünhild zwar einerseits gegeben, andererseits unmöglich ist. Sie werden als *im brüderlichen Hass verbunden* (Z. 5) beschrieben, wodurch Brünhild wieder – wenn auch nur indirekt, denn nicht sie ist *brüderlich*, sondern ihr *Hass* – mit einem

<sup>736</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56. (eigene Hervorhebung)

<sup>737</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56. (eigene Hervorhebung)

<sup>738</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56ff.

<sup>739</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

<sup>740</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

männlichen Attribut (*братственной*) versehen wird. Sie werden mit *Büffeln* und *Felsen* verglichen (Z. 6). Ihre Unvereinbarkeit wird graphisch durch die Abtrennung der Wörter durch Gedankenstriche manifestiert, während die Figura Etymologica «на скалу – скала»<sup>741</sup> wieder ihre Gleichheit und Zusammengehörigkeit unterstreicht. Die Zeilen 7 und 8 spielen wohl auf jene Stelle im Nibelungenlied an, in der Siegfried Brünhild in Gunthers Schlafgemach überwältigt, sodass dieser den Vollzug der Ehe mit Brünhild einfordern kann. Zur Hervorhebung der Parallele zwischen den beiden wird die Tautologie *неузнан - неопознанною* (Z. 7, 8) verwendet, der Kontrast hingegen wird durch das aktive Verb *ушел* und das ebenfalls aktive, jedoch einen passiven Zustand beschreibende Verb *спала* hervorgekehrt. So wird das Wechselspiel zwischen Gleichheit und Ungleichheit aus der ersten Strophe fortgesetzt.<sup>742</sup>

Die dritte Strophe ist von der Anapher *Порознь!* (Z. 9 – 11) geprägt. Das Motiv der Trennung wird durch die Gedankenstriche unmittelbar danach noch weiter betont. Das Paradoxon des gleichzeitigen Getrennt- und Vereint-Seins wird weiter ausgearbeitet durch die Gegenüberstellungen von *Порознь!* und „на ложе брачном“<sup>743</sup> (Z. 9), «сцепясь в кулак»<sup>744</sup> (Z. 10) und «на языке двузначном»<sup>745</sup> (Z. 11), wobei das Bild der *ineinander verkeilten Fäuste* (Z. 10) allein schon dieses Paradoxon versinnbildlicht. Die Motivik des Ehebetts und des Kampfes erinnert wieder an die Niederringung Brünhilds durch Siegfried im Nibelungenlied, wobei in diesem Gedicht nur die Gleichrangigkeit der beiden zum Ausdruck kommt. Dass Siegfried schließlich über Brünhild siegt und sie (je nach Version) vergewaltigt oder Gunther zu diesem Zwecke überlässt, wodurch Brünhild all ihre Kräfte verliert, wird nicht erwähnt. In Zeile 12 tritt schließlich das lyrische Ich – wenn auch nur indirekt – zum ersten Mal in Erscheinung: «вот наш брак!»<sup>746</sup>. Nun wird deutlich, dass es in dem Gedicht nicht hauptsächlich um Siegfried und Brünhild geht, sondern sie nur als Gleichnis für das Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und seinem Ehepartner dienen.<sup>747</sup>

---

<sup>741</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

<sup>742</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

<sup>743</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

<sup>744</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

<sup>745</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

<sup>746</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

<sup>747</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

Die vierte Strophe ist insofern sprachlich auffällig, dass sie die einzige ohne reine Endreime ist (*обида*, Z. 13 – *лев*, Z. 14 – *Фетиды*, Z. 15 – *Ахиллес*, Z. 16). Nun, in der Mitte des Gedichts, erfolgt auch ein thematischer Umbruch. In den Zeilen 13 und 14 wird von Siegfried und Brünhild zu der mythologischen Geschichte von *Achilles* (Z. 15, 16) und *Penthesilea* (Z. 16, 17) übergeleitet. Dies erfolgt durch das Wort *обида* (Z. 13): als Überthema beider Geschichten und somit auch dieses Gedichts wird also eine *Kränkung* verstanden. Dies könnte nun so interpretiert werden, dass Brünhilds Niederlage doch mitzudenken ist, denn auch die stolze Amazonenkönigin Penthesilea wird von Achilles besiegt. Er tötet sie in der Schlacht (Z. 14), obgleich er sich danach in die Sterbende verliebt. Trotz der Betonung der Ebenbürtigkeit des Mannes und der Frau in beiden Paar-Konstellationen ist es beide Male die Frau, die besiegt wird. Interessant ist auch die Verschränkung von Männlichkeit und Weiblichkeit, die dadurch entsteht, dass Achilles als der Sohn seiner Mutter (Z. 15) und Penthesilea als die Tochter ihres Vaters (Z. 16) beschrieben wird. Wie oben schon erwähnt, ist das Enjambement zwischen den Zeilen 16 und 17 besonders stark. «Ахиллес/ С Пенфезилеей»<sup>748</sup> (Z. 16, 17) gehört thematisch eindeutig zusammen, während der zweite Teil des Vers 17 im Grunde erst die fünfte Strophe einläutet. Grund für diesen bewussten Bruch, der sich sprachlich, thematisch und optisch vollzieht, könnte die Unterstreichung der Zerrissenheit, eben des Bruchs zwischen diesen ebenbürtigen Partnern, die doch nie zueinander finden, sein. So wird man gezwungen «Ахиллес/ С Пенфезилеей»<sup>749</sup> einerseits als Sinneinheit zusammen, andererseits durch einen Strophenwechsel getrennt zu lesen.<sup>750</sup>

Die Enjambements setzen sich in der Strophe 5 fort, sodass *Взгляд* immer zu Beginn jeder Zeile steht (Z. 18, 19, 20), die Beschreibung des Blicks jedoch in der jeweils vorhergehenden. Der Blick der besiegten Amazone kommt von *unten* (Z. 17), sogar aus der *Jauche* (Z. 19), ist jener *eines gefallenen Reiters* (Z. 18) und ist dennoch *von oben herab* (Z. 20). Auch hier wird die Heldin wieder mithilfe eines grammatikalisch männlichen Begriffs (*седок*, Z. 18) beschrieben, um ihre Stärke und die Tragik der Geschichte durch die Fallhöhe der Heldin zu betonen. Sie ist trotz ihres Falls schlussendlich die Überlegene, *die von oben herab* blicken kann.<sup>751</sup>

<sup>748</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

<sup>749</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

<sup>750</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

<sup>751</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56.

Dieser Gedanke wird in der letzten Strophe noch weiter ausgeführt, denn sie, die Gefallene, die *aus dem Dunkeln* kommt – vielleicht ein Symbol für *бытие* – ist es, die ihn eifersüchtig macht (Z. 21, 22), die ihn also schlussendlich zu Fall bringt. Zeile 23 wiederholt die erste Zeile und somit den zentralen Gedanken des Gedichts mit einer kleinen Abwandlung, wodurch eine zyklische Form entsteht und das Gedicht abgerundet wird: «Не суждено, чтобы равный – с равным»<sup>752</sup>. Durch diese Parallelität der Zeilen 1 und 23 werden die Wörter *сильный* und *равный* zueinander in Relation gesetzt. In diesen beiden verhinderten Paaren sind beide Partner *stark* und dadurch auch *gleich*, deshalb jedoch auch unvereinbar. Nachdem sich der Kreis des Gedichtes geschlossen hat, wird eine Zeile mit Punkten gefüllt, sodass die letzte Zeile graphisch abgesetzt noch einmal verdeutlicht, dass dies der Grund ist, warum die Beziehung des lyrischen Ichs nicht funktionieren kann: „Так разминовываемся – мы»<sup>753</sup>. Cvetaeva suggeriert daher, dass Partnerschaften auf Ungleichheit beruhen und eine starke weibliche Persönlichkeit deshalb keine gelungene Beziehung führen kann. Die Frau, die nicht unterworfen werden kann, die das Gleiche und nicht das Andere ist, kann kein Liebesglück finden. Dennoch bleibt die starke Frau die Überlegene (Z. 20). Diese Rebellion gegen die freiwillige Unterwerfung und das Beharren auf der Gleichwertigkeit ist im Sinne Beauvoirs ein emanzipatorischer Ansatz, da das Problem der Frau als das Andere erst dadurch entsteht, dass Frauen sich in diese Rolle einfügen:<sup>754</sup>

*Ainsi, la femme ne se revendique pas comme sujet parce qu'elle n'en a pas les moyens concrets, parce qu'elle éprouve le lien nécessaire qui la rattache à l'homme sans en poser la réciprocité, et parce que souvent elle se complait dans son rôle d'Autre.*<sup>755</sup>

#### 5.6.4 *Вчера еще в глаза глядел ...*

Nach den soeben besprochenen Beispielen, in denen Weiblichkeit affirmativ aufgegriffen wird, soll nun auf Gedichte eingegangen werden, in denen Weiblichkeit auf den ersten Blick negativ behaftet zu sein scheint, da sie mit Verlassen-Werden und Schmerz in Zusammenhang gebracht wird. Sie wird teilweise als krisenhaft und mit Schwäche verbunden erlebt. Zunächst soll ein am 14. Juni 1920 entstandenes Gedicht behandelt werden. Es besteht aus zehn Strophen, die sich aus vier Zeilen zusammensetzen. Das Versmaß ist ein Jambus, die Anzahl der Hebungen variiert,

<sup>752</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 58.

<sup>753</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 58.

<sup>754</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56ff.

<sup>755</sup> Beauvoir: Le Deuxième Sexe, S. 21.

ebenso wie die Kadenz, die jedoch meistens männlich ist. Der Kreuzreim ist dermaßen gestaltet, dass meist nur zwei Verszeilen auf reine Reime enden, die anderen Versenden reimen sich oftmals gar nicht.<sup>756</sup>

Die erste Strophe des Gedichts ist von der Anapher und dem Parallelismus in den Zeilen 1 und 3 geprägt, in denen eine positive, liebevolle Behandlung durch einen Mann (siehe *глядел, сидел*) geschildert wird. Diesen positiven Eindrücken wird jedoch in den Zeilen 2 und 4 sogleich eine negative, verletzende Handlungsweise desselben Mannes gegenübergestellt. Diese Antithese erfolgt auch mithilfe der Zeitadverbien *Вчера* (Z. 1,3) und *нынче* (Z. 2,4). Er, der dem lyrischen Ich bisher *in die Augen sah* und bis die *Vögel* sangen blieb (Z. 1,3), sieht sie nun nicht mehr an und verlässt sie früher (Z. 2,4). Die *Lerche* (Z. 4) als Symbol für die Morgendämmerung nach der Nacht mit einem/r Geliebten erinnert an Shakespeares *Romeo und Julia*. Der Mann tritt als handelndes Subjekt auf, während das lyrische Ich zunächst im Hintergrund bleibt.<sup>757</sup>

Das lyrische Ich tritt gleich zu Beginn der zweiten Strophe im Rahmen einer Antithese in Erscheinung: «Я глупая, а ты умён»<sup>758</sup> (Z. 5). Hier wird nun der zuvor in der dritten Person erwähnte Mann mit *Du* angesprochen und das lyrische Ich als weiblich definiert. So entsteht die Assoziation *weiblich – dumm, männlich – klug*. Die Zeilen 5 und 6 bilden einen Chiasmus, da in der nächsten Zeile nun mit dem positiven, männlichen Attribut begonnen wird, dem wiederum ein negatives, weibliches gegenübergestellt wird (Z. 6: *Живой – остолбенелая*). Dieser Kontrast wird in Zeile 7 aus der individuellen in eine überindividuelle, universelle Sphäre übertragen: «женщин всех времен»<sup>759</sup>. Es geht nicht mehr um die Erfahrungen einer einzelnen Frau *heute* oder *gestern*, sondern um *den Schrei der Frauen aller Zeiten* (Z. 7), um den Ausdruck von Rat- und Hilflosigkeit angesichts der Abkehr des Geliebten: «<Мой милый, что тебе я сделала?!>»<sup>760</sup>. Die Zeichensetzung unterstreicht die Expressivität dieser Frage, die in den Zeilen 16 und 24 sowie in den Zeilen 37 und 40 leicht abgewandelt wiederholt wird.<sup>761</sup>

---

<sup>756</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16ff.

<sup>757</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16.

<sup>758</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16.

<sup>759</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16.

<sup>760</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16.

<sup>761</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16.

In der dritten Strophe, in der die Unerbittlichkeit der Liebe thematisiert wird, erfolgt wieder ein Perspektivenwechsel. Nun wird von der Frau, die *pars pro toto* für alle Frauen steht, in der dritten Person gesprochen: «И слезы ей – вода, и кровь –»<sup>762</sup>. Die Liebe fordert *Blut und Tränen* von den Frauen (Z. 9, 10) und behandelt sie stiefmütterlich (Z. 11). In der Zeile 12 werden die Frauen direkt angesprochen, sie mögen nicht auf *Gericht* oder *Gnade* warten. Ein weibliches lyrisches Ich, die Frau in der dritten Person Singular und die Frauen als Kollektiv werden parallel verwendet, wodurch der Eindruck einer empathischen Verbindung zwischen allen Frauen, die über alle Zeiten und Unterschiede hinweg dasselbe Schicksal teilen, erweckt wird.<sup>763</sup>

Ein Exempel für ebendieses Schicksal wird in der vierten Strophe genannt: Die Geliebten der Frauen werden auf *Schiffen* weggebracht (Z. 13, 14), wobei den Frauen nichts anderes übrig bleibt, als zu *stöhnen* und sich wieder zu fragen, was sie denn falsch gemacht hätten (Z. 15, 16). Das Stöhnen wird fast onomatopoetisch durch die Assonanzen «стон стоит вдоль всей земли»<sup>764</sup> hervorgehoben. Interessant ist, dass die Männer hier nicht mehr aktiv auftreten. Sie werden *von Schiffen weggebracht* (Z.13), als wäre ihr Verlassen keine bewusste Entscheidung ihrerseits, sondern eine Schicksalsfügung, an der alle Frauen zu leiden hätten.<sup>765</sup>

In der fünften Strophe wird mithilfe der Anapher *Вчера еще* (Z. 17) auf die erste Strophe zurückverwiesen. Gestern verehrte der Mann das lyrische Ich noch (Z. 17, 18), doch aus seinen *Händen fiel* schließlich das *Leben*, das nicht mehr ist, als eine *rostige Münze* (Z. 19, 20). Er hielt das Leben also in seinen Händen, doch dieses Leben wurde entwertet.<sup>766</sup>

Das lyrische Ich tritt in der sechsten Strophe wieder stärker in den Vordergrund. Es wurde als *Kindsmörderin* angeklagt (Z. 21), ist *немилая* und *несмелая*, beschreibt sich also selbst wieder mit negativen Attributen. Auch in dieser Situation wird die Frau von ihrem Mann allein gelassen. Ihr Unverständnis und ihre Klage darüber werden auch nach dem Tod, *in der Hölle* (Z. 23), nicht enden. Zum dritten und letzten Mal wird die zentrale, das Gedicht strukturierende Frage «<Мой милый, что тебе я

---

<sup>762</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16.

<sup>763</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16.

<sup>764</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 18.

<sup>765</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 18.

<sup>766</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 18.

сделала?!>»<sup>767</sup> unverändert wie in Zeile 8 wiederholt. Dies ist jedoch das erste Mal, dass diese Frage dem lyrischen Ich direkt in den Mund gelegt wird, siehe *скажу* (Z. 23).<sup>768</sup>

Die Fragen des weiblichen lyrischen Ichs intensivieren sich schließlich in der siebenten Strophe, die dialogisch strukturiert ist. Sie will wissen, wofür sie *erträgt* und *darbt* (Z. 26), doch es wird ihr zur Antwort kein Trost gespendet, sondern ihre Tortur setzt sich fort: Er *küsst eine andere* (Z. 28). Diesmal fügt der Mann ihr das Leid nicht scheinbar passiv wie in Strophe vier, sondern aktiv zu. Dafür wird der Mann in der achten Strophe auch verantwortlich gemacht: In den Zeilen 29 und 30 wird von ihm noch in der dritten Person gesprochen, in Zeile 31 wird er direkt mit *Du* adressiert und angeklagt: «Вот что ты, милый, сделал мне!»<sup>769</sup>. An dieser Stelle erfolgt ein Umbruch: Die bisher passiv leidende und sich aufopfernde Frau wird zur Anklägerin. Die Wiederholungsstruktur erhält einen Bruch: «Мой милый, что тебе – я сделала?»<sup>770</sup> (Z. 37) ist nun kein Ausdruck der Hilflosigkeit mehr, sondern bezieht sich in vorwurfsvollem, fast ironischem, spöttischem Ton auf Zeile 36. Dies wird durch den Gedankenstrich vor *я* verdeutlicht.<sup>771</sup>

In den Strophen 9 und 10 schlägt der Ton nun zur Gänze um. Das lyrische Ich tritt aktiv und bestimmend auf (Z. 33), was dadurch erklärt wird, dass sie jetzt keine *Geliebte* mehr ist (Z. 34) – und wo keine *Liebe* ist, ist nur der *Tod* (Z. 35, 36). Es wird deutlich, dass sich das herablassende Verhalten des Mannes schlussendlich rächt. Ist das lyrische Ich keine *любовница* (Z. 34) mehr, so kann auch *Любовь* (Z. 11) nicht mehr über sie verfügen und sie ihrem Leid gefügig machen. Der Tod wird in den Zeilen 37 und 38 durch einen *reifen Apfel*, der *vom Baum fällt*, versinnbildlicht. Nun entschuldigt sie sich dafür, was *sie ihm* angetan hat: «- За всё, за всё меня прости,/ Мой милый, - что тебе я сделала»<sup>772</sup>. Das Erscheinen des Todes als Gegensatz zur Liebe deutet an, dass das lyrische Ich auf ihre Frage «<Мой милый, что тебе я сделала?!>»<sup>773</sup> (Z. 8, 16, 24) keine Antwort finden konnte und somit die

---

<sup>767</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 18.

<sup>768</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 18.

<sup>769</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 18.

<sup>770</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 18.

<sup>771</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 18.

<sup>772</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 18.

<sup>773</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16ff.

Liebe beenden musste. *Er* ließ *sie* leiden und dafür straft sie ihn nun mit dem Tod (ihrer Liebe, Hingabe, Achtung).<sup>774</sup>

Interessant an dem Gedicht ist zunächst die Beschwörung eines gemeinsamen weiblichen Schicksals, wodurch der auch bei Kolmar zu findende Wir-Frauen-Moment entsteht. Dies ist bei Cvetaeva jedoch eher ungewöhnlich, da sie sich selbst als Außenseiterin – auch unter den Frauen – stilisierte und auch das lyrische Ich ihrer Gedichte für sich beansprucht, als – teilweise geschlechtsloses – Individuum wahrgenommen zu werden, statt sich mit der Gruppe der Frauen zu identifizieren. Das zeigt sich unter anderem an dem oben besprochenen Gedicht *Другие - с очами и с личиком светлым...* oder auch an dem am 19. 11. 1924 entstandenen Gedicht *Попытка Ревности*, in dem das lyrische Ich seine Besonderheit im Gegensatz zu seiner Nebenbuhlerin bis hin zur extremen Abwertung der anderen Frau postuliert. Ein Beispiel zur Veranschaulichung: «Как живется вам с *простою/* Женщиною? Без божеств?! [...] Как живется вам с подобием – / Вам, поправшему Синай! / [...] Как живется вам с товаром/ Рыночным? Оброк – крутой?»<sup>775</sup>. Wenn man nun den nächsten sehr interessanten Punkt, nämlich die Veränderung der Haltung und des Tonfalls des lyrischen Ichs im Laufe des Gedichts, genauer analysiert, so drängt sich der Gedanke auf, dass diese Deklaration einer Frauen-Gemeinschaft gegen Ende genauso dekonstruiert wird, wie die Opferbereitschaft und duldende Passivität des lyrischen Ichs. Das Gedicht beginnt mit der Universalität weiblichen Leidens und endet mit der selbstbewussten Gegenreaktion eines Individuums. In Strophe 4 wird die Kränkung noch durch eine passive Formulierung beschrieben (Z. 13: «Увозят милых корабли»<sup>776</sup>), in der achten Strophe wird ein männliches Individuum dafür verantwortlich gemacht (Z. 31: „Вот ты, милый, сделал мне!»<sup>777</sup>). Man könnte das Gedicht nicht nur als Anklage gegen das Fehlverhalten von Männern interpretieren, sondern auch gegen jene Frauen, die sich nicht dagegen wehren, denn der hilflose, passive *Schrei der Frauen aller Zeiten* (Z. 7) wird im Laufe des Gedichts vom lyrischen Ich zunächst zu einer deutlichen Anklage (Z. 32) transformiert und schließlich gänzlich in den Bereich der Aktivität gerückt. Er ist keine verzweifelte

---

<sup>774</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16ff.

<sup>775</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 58ff.

<sup>776</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 18.

<sup>777</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 18.

Suche nach ohnehin nicht begangenen Fehlern mehr, sondern wird zur Entschuldigung für tatsächlich in vollem Bewusstsein begangene Taten.<sup>778</sup>

### 5.6.5 Провода

Das Gedicht *Провода* wurde am 25. März 1923 verfasst und wird aus der Perspektive einer verlassenen Frau erzählt. Es besteht aus sieben Strophen zu je vier Zeilen, wobei auf die letzte Strophe noch eine lose Zeile folgt. Wie auch in den zuvor besprochenen Gedichten ist das Versmaß unregelmäßig, die Kadenz alternierend und beim Reimschema handelt es sich um einen Kreuzreim, wobei nicht alle Zeilenenden sich in ein Reimpaar fügen. Die sprachliche Struktur des Gedichts ist weniger von fixen Reimpaaren als von Assonanzen, Anaphern und der graphischen Verstärkung der Wörter durch expressive Satzzeichensetzung geprägt. Zudem wird mit vielen Enjambements gearbeitet (siehe Z. 1-2, 7-8, 11-12, 14-15-16-19-20, 23-24, 25-26, 27-28), was den Sprachfluss des Gedichts belebt.<sup>779</sup>

Die erste Strophe beginnt mit dem elliptischen Ausruf *He чернокнижница!*, der durch die Fortsetzung der Zeile 1 und Zeile 2 jedoch wieder relativiert wird. Das weibliche lyrische Ich stellt sich zunächst durch die Verneinung einer Zuschreibung vor, wodurch jedoch ebendiese Zuschreibung das erste ist, das die Vorstellungen der Leserschaft lenkt. Der *schwarzen Kunst* wird das *weiße Buch der Weiten des Dons* (Z. 1,2) gegenübergestellt, dennoch schreibt sich das lyrische Ich in den Zeilen 3 und 4 übermenschliche Fähigkeiten zu: «Где бы ты ни был – тебя настигну/ Выстрадаю – и верну назад»<sup>780</sup>. Diese Formel – *и верну* – wird in den ersten vier Strophen drei Mal wiederholt und erhält somit den Charakter eines Zauberspruchs, einer Beschwörung. Das weibliche lyrische Ich wurde offenbar verlassen, denn es will das angesprochene *Du zurück* holen (Z. 4). Es *leidet* (Z. 4), doch eben durch dieses Leid wird es in der Lage sein, den Gesuchten *einzuholen* (Z. 3) und *zurückzubringen* (Z. 4). Dabei handelt es aktiv und mit fester Entschlossenheit.<sup>781</sup>

Wieder ist der Blick von oben ein Symbol für die Überlegenheit der Frau (Z. 5, 6). Es ist gleichgültig, in welchem Element der Gesuchte sich versteckt, sie wird ihn auch vom *Meeresgrund* zurückbringen (Z. 7, 8). Die Verwendung des vollendeten Aspekts unterstreicht die Entschlossenheit der Sprecherin (z. B. Z. 3, 4, 8 usw.), ebenso wie

---

<sup>778</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16ff.

<sup>779</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 38.

<sup>780</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 38.

<sup>781</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 38.

der Imperativ und die Deklaration *Я всюду* in Zeile 9. Sie leidet und fordert ihn auf, sie an Leid zu übertreffen. Im selben Atemzug betont sie – wieder in der Manier eines Schwurs oder Zaubers, hervorgehoben durch die Verwendung des kirchenslawischen Worts *есмь* (Z. 11) – ihre Unumgänglichkeit (Z. 10-12): *Sie ist und wird immer sein* (Z. 11) und sie wird ihr Ziel, *die Lippen* des Gesuchten (Z. 12), erreichen. Diesen zukünftigen Triumph, dessen sie sich sicher ist, vergleicht sie mit jenem *Gottes* über die *Seele* (Z. 12). Sie beschreibt sich also selbst als unfehlbar, setzt sich auf eine Stufe mit Gott. Dies soll *Через дыхание* (Z. 13) und «Через архангельского суда/ Изгороди»<sup>782</sup> (Z. 14f.) erfolgen. Die Anapher betont die Parallelität dieser Zeilen, die jedoch durch den Zeilensprung (Z. 14-15) gestört wird. In Zeile 16 wird zum letzten Mal *и верну* wiederholt, wobei sich die Sprachgewalt der Zeile «Выкроваю и верну с одра» im Vergleich zu den Zeilen 4 und 8 gesteigert hat.<sup>783</sup>

Nach der vierten Strophe lässt sich eine Zäsur feststellen. Die Anapher *Сдайся!* In den Zeilen 17, 18 und 19 steigert die Dramatik des Gedichts weiter. Es scheint, als wäre das weibliche lyrische Ich nun bei dem Objekt ihrer Begierde angekommen und befände sich mit ihm im Kampf. Die Gewaltmetaphorik (Z. 18, 19, 20) nimmt zu, bis es in der sechsten Strophe zum Stillstand der Dynamik kommt. Von zeitraffendem wird in zeitdeckendes Erzählen übergegangen: die *Schultern* (Z. 21), die *Lider* und der *Mund* (Z. 22) werden beschrieben. In den Zeilen 23 und 24 wird das Schicksal des lyrischen Ichs mithilfe eines Bibelvergleichs vorweggenommen: Wie die *Totenbeschwörerin* erweckt sie *Samuel* (Z. 23) und *kehrt alleine zurück* (Z. 24).<sup>784</sup> Damit wird ein Bezug zu Samuel I 28 hergestellt. Das lyrische Ich vergleicht sich mit Saul: Dieser ließ Samuel von einer Totenbeschwörerin erwecken, da Gott ihm keine Antwort geben wollte. Samuel weissagte ihm, dass Gott ihn verlassen hätte und er die Schlacht gegen die Philister verlieren würde.<sup>785</sup> Saul stürzte sich schließlich angesichts der eintretenden Niederlage in sein Schwert.<sup>786</sup>

Die Niederlage des lyrischen Ichs liegt darin, dass der von ihr so unerbittlich gesuchte Mann bei einer anderen Frau ist (Z. 25). Die Resignation wird in Zeile 26 durch das Abbrechen der Zeile auch graphisch dargestellt, doch sie hält nicht lange

<sup>782</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 38.

<sup>783</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 38.

<sup>784</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 38.

<sup>785</sup> Vgl.: Samuel I 28,3-25.

<sup>786</sup> Vgl.: Samuel I 31, 4-6.

an. Der Vers wird nach unten versetzt fortgeführt: «Вьюсь и длюсь»<sup>787</sup>. Ihr Leben endet nicht wie jenes des Saul. Die Beschwörung ihrer Unendlichkeit von Zeile 11 wird in Zeile 27 wiederholt: Sie *ist* und *wird sein* und sie *wird gewinnen*, allerdings strebt sie jetzt nicht mehr nach den Lippen, sondern nach der *Seele* (Z. 28). In der dritten Strophe war es Gott, der die Seele erringen würde, nun ist es das lyrische Ich. Das Gedicht endet mit der graphisch abgesetzten Zufügung *Упокойтельница*. Damit könnte die *Seele* (Z. 28) gemeint sein, die dem lyrischen Ich nach all dem Leiden für die Liebe nun Ruhe verschafft.<sup>788</sup> Dabei muss man bedenken, dass sich in Cvetaevas Kunstauffassung die Seele durch die dichterische Stimme zum Ausdruck bringt. Die Seele könnte also auch für das Dichten, das einen Ausweg bietet, stehen.<sup>789</sup>

Das Gedicht erinnert durch die Selbstüberhöhung und Unerbittlichkeit des lyrischen Ichs und durch die düstere Stimmung sowie die thematische Anknüpfung an schwarze Magie an Kolmars Gedicht *Die Drude*. In beiden Gedichten ist das Bild der Weiblichkeit ambivalent. Einerseits ist das weibliche lyrische Ich zwar ausgestoßen, nicht erwünscht, verlassen, andererseits verfügt es jedoch über besondere Kräfte und ist erhaben über diese Dinge. In dieser Ambivalenz gleicht *Провода* auch dem Gedicht *Die Verlassene*: Der Schmerz der Zurückweisung wird von der Frau nicht leidend ertragen, sondern sie reagiert aktiv darauf und beansprucht den Mann dennoch für sich.<sup>790</sup> Dieses Spiel mit der Verbindung einer starken Frau und schwarzer Magie könnte man im Sinne Cixous<sup>791</sup> deuten: Die Frau wurde lange Zeit als nicht zu erforschender schwarzer Kontinent interpretiert. Ihr Körper und ihr Wesen galten als nicht begreifbar. Kraft und Stärke wurden oftmals als unpassend, anormal oder eben sogar als schwarze Magie gedeutet. Kolmar und Cvetaeva zeigen nun ein ins Positive gekehrte Bild einer starken Frau. Durch die Verbindung der weiblichen Protagonistinnen zur Magie wird versucht, nicht deren Andersartigkeit zu verstecken, sondern diese in den Vordergrund zu stellen. Dem Anderen wird ein neuer Wert zugeschrieben. „Es reicht Medusa ins Gesicht zu schauen, um sie zu sehen: und sie ist nicht tödlich. Sie ist schön und sie lacht.“<sup>791</sup>

---

<sup>787</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 38.

<sup>788</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 38.

<sup>789</sup> Vgl.: Соболевская, Е. К.: Диалог о Метафизике Стиха. (Волошин – Цветаева – Бродский). В: Белякова (Ред.): Эпоха, Культура, Судьба, Ст. 135-144, Ст. 135ff.

<sup>790</sup> Vgl.: Kolmar: Weibliches Bildnis, S. 97f, 167f.

<sup>791</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 50.

### 5.6.6 Die Frau als Mutter in der Lyrik Cvetaevas

Wie bei Kolmar sind auch einige Gedichte Cvetaevas aus der Perspektive einer Mutter verfasst. Für diesen Vergleich ist es vermutlich ratsam, die biographischen Hintergründe beider Frauen mit zu bedenken, wenngleich keine rein autobiographische Interpretation angestrebt wird. Während Kolmar ein ungeborenes Kind – wahrscheinlich durch eine erzwungene Abtreibung – verlor<sup>792</sup>, hatte Cvetaeva drei Kinder, von denen eines sehr jung in einem Kinderheim verhungerte.<sup>793</sup> Im Folgenden soll auf drei Gedichte eingegangen werden, wovon jedes einem ihrer Kinder gewidmet zu sein scheint.<sup>794</sup>

Als das Gedicht *Глаза* verfasst wurde, lag Irinas Tod noch keine zwei Jahre zurück. In seinen sechs Strophen werden – wieder mithilfe vieler Wiederholungsstrukturen – die Augen eines Kindes beschrieben. Sie werden *зарева* (Z. 1) *зеркала* (Z. 1, 5, 23), *недуг* (Z. 2), *жерла* (Z. 3), *круги* (Z. 4), *ямы* (Z. 10) und *славы* (Z.16) genannt. Es wird für ein und dasselbe Wort eine Motive kreiert, die zwischen *Abgründen*, *Kreisen*, *Spiegeln* und *Ruhm* schwankt. Während *Abgründe* in die Tiefe gehen, werfen *Spiegel* dem Betrachter das eigene Bild zurück. Diese Augen *rauchen* (Z. 8) durch sehr lange *Säle* (Z. 7). In Zeile 9 erfolgt ein Aufschrei: «Ужасные! Пламень и мрак!»<sup>795</sup>. Es bleibt unklar, ob dieser angsterfüllte Schrei den *Jungen* in Zeile 11 in den Mund gelegt wird, ob diese Angst aus den stillen Augen des Kindes schreit oder ob er dem schockierten lyrischen Ich, das sich im Gedicht kein einziges Mal selbst deklariert, entkommt. Die *schlaflosen Jungen* (Z. 11) rufen *Мама!* Unmittelbar auf diesen Ruf nach der Mutter folgt die Zeile 13: «Страх и укор, ах и аминь...»<sup>796</sup>. In den folgenden Strophen steigert sich die Todessymbolik, bis die Augen in der letzten Strophe zunächst als *солнца*, *жерла* (Z. 21) und *алмаза* (Z. 22) geradezu angerufen werden. Erst in der letzten Zeile werden sie jedoch als das betitelt, was sie tatsächlich sind: «Два смертных глаза»<sup>797</sup>

Obwohl das lyrische Ich kein einziges Mal in Erscheinung tritt, liegt es nahe, dass das Gedicht aus der Perspektive einer besorgten Mutter verfasst ist. Die Augen ihres Kindes sind für sie das Wertvollste (*серафических жерла* Z. 3, *два солнца* Z. 21,

<sup>792</sup> Vgl.: Kühn, Dieter: Gertrud Kolmar. Leben und Werk, Zeit und Tod. Frankfurt am Main: S. Fischer 2008, S. 53f.

<sup>793</sup> Vgl.: Feinstein: A Captive Lion, S. 95.

<sup>794</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 26, 92.

<sup>795</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 26.

<sup>796</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 26.

<sup>797</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 26.

*два алмаза* Z. 22) und *Spiegel* (Z. 1, 5, 23), in denen sie sich selbst sieht. Gleichzeitig sind sie doch auch *Qual* (Z. 2). Das Leid des Kindes ist das Leid der Mutter. Zeile 13 ist besonders ambivalent. Handelt es sich um die *Angst* und den *Vorwurf* des Kindes und das Stöhnen und Beten der Mutter? Der *Vorwurf* des Kindes gilt jedenfalls der Mutter (siehe auch Z.12). Die letzte Zeile des Gedichts offenbart die schlimmste Angst der Mutter: die Sterblichkeit des eigenen Kindes. Das Bild, das hier von Mutterschaft entworfen wird, ist ein sehr persönliches, mit Angst verbundenes. Zeile 12 schließt aus, dass es sich auch um die Perspektive des Vaters handeln könnte. Hilflosigkeit ist die zentrale Emotion des Gedichts, denn die Sterblichkeit des Kindes kann durch nichts abgewandt werden. Dies wird auch dadurch unterstrichen, dass das lyrische Ich – die Mutter – kein einziges Mal aktiv in Erscheinung tritt. Sie existiert in diesem Gedicht in gewisser Weise gar nicht, sondern nur das Leid des Kindes, das sie nicht mildern kann. Die verzweifelte Grundstimmung erinnert an Kolmars *Eine Andere*.<sup>798</sup>

Im Gegensatz zu *Глаза*, trägt das Gedicht *Але* eine eindeutige Widmung und zeigt einen wesentlich unüblicheren Zugang zur Mutterschaft, der gleich in der ersten Zeile offenbar wird: «Упадешь – перстом не двину»<sup>799</sup>. Nun wird nicht auf das Wesen des Kindes eingegangen, sondern das lyrische Ich steht im Mittelpunkt (siehe z. B. Z. 1-5, 11). Es werden nicht die erwartete Unterstützung und Anteilnahme versprochen, sondern Härte (siehe Z. 4-10). Sogar in *sternenlosen Nächten* (Z. 9), Momenten der Hoffnungslosigkeit, sind *Abgründe unter den Füßen nützlich* (Z. 10). Dies steht im markanten Gegensatz zu der üblichen Mutter-Metaphorik, in der oft von der Ermöglichung von Erdung, von Vertrauen auf einen festen Boden, gesprochen wird. Der Grund hierfür wird in Zeile zwei offenbart: «Я люблю тебя как сына»<sup>800</sup>. Daraus wird ersichtlich, dass Cvetaeva zwischen den Normen ihrer Zeit und ihrer sehr modernen Ansicht von dem Geschlecht als weitgefächertes Spektrum steht. Einerseits geht sie von einer eigenen Art der Liebe und Erziehung für Jungen und Mädchen aus, andererseits umgeht sie diese, indem sie ihre Tochter wie einen Sohn liebt.<sup>801</sup>

---

<sup>798</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 26.

<sup>799</sup> Цветаева, Марина: Час Души. Харьков: Фолио 2003, Ст. 109.

<sup>800</sup> Цветаева: Час Души, Ст. 109.

<sup>801</sup> Vgl.: Цветаева: Час Души, Ст. 109.

In der letzten Strophe – der einzigen mit vier statt zwei Zeilen – wird Alja direkt als *Первенец мой* angesprochen, jedoch nicht als eigenständige Person, sondern in ihrer Eigenschaft als Erstgeborene, als Besitz des lyrischen Ichs. Sie wird zudem in der männlichen Form angesprochen, was auf Zeile 2 referiert. In den Zeilen 12 bis 14 kommen die Selbstzweifel des lyrischen Ichs als Mutter zum Ausdruck: „Вместо всей моей учебы –/ Материнская утроба/ лучше – для тебя была б»<sup>802</sup>. Interessant hierbei ist nicht nur, dass das lyrische Ich seine eigenen Qualitäten als Mutter massiv in Frage stellt, sondern dass diese Frau so weit geht, sich selbst den Mutterleib in gewisser Weise abzusprechen. Im Gedicht sieht sich die Mutter – vielleicht aufgrund der Ermangelung an mütterlichen Eigenschaften – selbst nicht zur Gänze als Frau und verweigert auch ihrer Tochter als solche geliebt zu werden. Latent kommt ein Wunsch nach Männlichkeit zum Ausdruck. Hier passiert also ein Bruch in der Weiblichkeit sowie in der Gleichsetzung von Weiblichkeit und Mutterschaft und all den üblicherweise damit assoziierten Attributen.<sup>803</sup> Die Falschheit dieser Gleichsetzung wird auch von Beauvoir hervorgehoben. Sie formuliert ihre Kritik ironisch: „La femme? c'est bien simple, disent les amateurs de formules simples: elle est une matrice, un ovaire; elle est une femelle: ce mot suffit à la définir.“<sup>804</sup> Das Verständnis von Weiblichkeit und Männlichkeit als nicht diametral entgegengesetzte Pole erinnert auch an Cixous' Verständnis von Bisexualität.<sup>805</sup>

Das letzte Gedicht, das in diesem Zusammenhang betrachtet werden soll, ist *Стуху к Сыну*. Es wurde 1932 im Exil verfasst und ist eine Aufforderung an den Sohn, in seine Heimat zurückzukehren. Das männliche *Du* wird bereits in der ersten Strophe direkt adressiert (Z. 2: *мой сын*). Auch hier spricht sich das lyrische Ich, das eindeutig aus der Mutterperspektive spricht, wieder indirekt die Mutterschaft ab, siehe Z. 7: «Дитя мое ... Мое? Ее –»<sup>806</sup>. Gemeint ist hier, dass der Sohn nicht so sehr Sohn seiner Mutter wie Sohn seiner Heimat, Sohn Russlands ist. Dem Sohn steht die Welt offen. Er soll mutig voranschreiten (siehe z. B. Z. 4, 14-19). Das Augen-Motiv, das auch in *Глаза* zentral ist, nimmt in der dritten Strophe wieder eine wichtige Stellung ein: Das Wort *глаза* wird in sechs Zeilen fünf Mal verwendet (Z. 15-19), davon einmal in einer Figura Etymologica (Z. 15: *глаза глядят*) und in einer

<sup>802</sup> Цветаева: Час Души, Ст. 109.

<sup>803</sup> Vgl.: Цветаева: Час Души, Ст. 109.

<sup>804</sup> Beauvoir: Le Deuxième Sexe, S. 35.

<sup>805</sup> Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 49.

<sup>806</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 92.

Anapher in den Zeilen 17 und 18. Die Bedeutung der Spiegelung des eigenen Bildes in den Augen des Kindes kommt hier in Zeile 18 noch deutlicher zum Ausdruck als in *Глаза*. In der vierten Strophe wird zwar noch von einem *Wir* gesprochen, das Sohn und Mutter meint (Z. 20, 21), in der fünften und letzten Strophe wird jedoch klar, dass nur dem Sohn alle Wege offenstehen. Das zuvor genannte *Wir* wird in Zeile 26 wieder zurückgenommen, verneint: «*Нас родина не позовет!*»<sup>807</sup>. Die Mutter muss zurückbleiben, denn es ist *sein Land, sein Jahrhundert, seine Stunde* (Z. 28). Auch wenn man für eine ganzheitliche Interpretation dieses Gedichts auf jeden Fall die zeitgeschichtlichen Hintergründe im Hinblick auf die politische Situation in der Sowjetunion und in der Emigration berücksichtigen müsste, lässt sich bezüglich der Konstruktion von Weiblichkeit feststellen, dass das Gedicht Parallelen zu Kolmars *Die Frau mit dem Adlerweibchen* aufweist. Während der Sohn in die Welt hinausziehen soll, bleibt die Mutter, die ihm nur das Beste wünscht, allein zurück. Dadurch wird ein relativ klassisches Rollenbild entwickelt, das in einem interessanten Kontrast zu dem Alja gewidmeten Gedicht steht. Es zeigt sich also, dass die Weiblichkeitskonstruktionen in Cvetaevas Lyrik sehr facettenreich und vielfältig sind. Welche vergleichenden Schlüsse nun daraus gezogen werden können, soll in der folgenden Zusammenfassung erläutert werden.<sup>808</sup>

---

<sup>807</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 92.

<sup>808</sup> Vgl.: Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 92.

## 6 Zusammenfassung

Wie wird Weiblichkeit in der Lyrik Gertrud Kolmars und Marina Cvetaevas konstruiert? Dies war die zentrale Frage dieser Arbeit, die unter Bezugnahme der Theorien Beauvoirs, Irigarays, Cixou's, Foucaults und Butlers betrachtet werden sollte. Was lässt sich nun zusammenfassend feststellen?

Kolmar schreibt in ihrem Zyklus *Das Weibliche Bildnis* aus der Perspektive verschiedener Frauen. In ihrer Lyrik wird Weiblichkeit oft mit Natur und Tieren verbunden. Ein Wir-Frauen-Kollektiv wird den Männern gegenübergestellt, wobei die männliche Gewalt teilweise mit der Zerstörung der Natur verbunden wird. Durch Kritik an männlichem Verhalten wird Zivilisationskritik betrieben, wodurch Mensch und Mann gleichgesetzt wird. Die Frau steht dem als das Andere, Naturhafte gegenüber. Die Andersartigkeit und die Außenseiterposition werden jedoch nicht als negativ empfunden. Selbst in jenen Gedichten, in denen Frauen von Männern misshandelt werden, steckt subversives Potential. Die Frauen haben stets einen freien Willen. Wenn sie leiden, dann leiden sie aufgrund von bewusst getroffenen Entscheidungen. Wenn sie auch mit ihrem Körper der männlichen Gewalt nicht entfliehen können (wie in *Die Tänzerin II*), so wehren sie sich im Geiste. Die Frau als Geliebte ist stets auch eine Liebende, die nie in ihrer Passivität gefangen bleibt.

Das Weibliche wird einerseits mit Willensstärke und Opferbereitschaft, andererseits auch mit Irrationalität und Zauberei (siehe *Die Drude*) verbunden. Somit bieten sich differenzfeministische Ansätze an, um das subversive Potential der Weiblichkeitsdarstellungen Kolmars zu analysieren. Wie in der *écriture féminine* Cixou's' und Irigarays *parler femme* vorgesehen wird das Schreiben genutzt, um ein positives Bild der Andersartigkeit der Frau zu entwerfen. Die Sprache der Frau, die von der Männerwelt bislang nicht wahrgenommen wurde, soll Gehör finden. Dabei wird auch ein neues, selbstbewusstes Körperbewusstsein der Frau deklariert. Weibliche Sexualität wird offen als fordernd und aktiv dargestellt, wodurch mit herkömmlichen Rollenbildern von sexuell uninteressierten, unmündigen oder passiven Frauen gebrochen wird. Der Wille berührt zu werden kann bei Kolmar jedoch auch im Widerspruch zur Freude an der Unberührtheit stehen, die mit Ursprünglichkeit und Unabhängigkeit verbunden wird (z. B. in *Die Unerschlossene*).

Die Darstellung der Frau als Mutter bei Kolmar ist von selbstloser Aufopferung und Hingabe geprägt. Die Frau existiert nur für das *Du*, das Kind, das in den Gedichten

direkt angesprochen wird und interessanterweise stets männlich ist. Sie scheint darin ihre Erfüllung zu finden. Die Blick-Metaphorik spielt dabei eine wichtige Rolle: In ihren Augen sieht das Kind sein eigenes Bild (siehe *Eine Andere*), sie gibt und spiegelt wider, erhält aber nichts dafür. Diese Harmonie wird jedoch dadurch zerstört, dass ihr Kind stirbt oder sie alleine zurücklässt. Dass gerade dieser Aspekt von Weiblichkeit bei Kolmar für sie ungewöhnlich traditionell dargestellt wird, könnte mit ihrer Biographie zusammenhängen. Da ihr selbst die Mutterschaft verwehrt blieb, könnten ihre Darstellungen der Frau als Mutter auch stärker von dem von außen transportierten Bild davon geprägt sein.

Die Weiblichkeitsdarstellungen bei Cvetaeva sind vielseitiger und ambivalenter. Das hängt unter anderem damit zusammen, dass Cvetaeva nicht wie Kolmar von einer universell existenten Weiblichkeit oder einem Frauen-Kollektiv ausgeht. In ihren Gedichten finden sich immer wieder Momente, in denen sich das an sich weibliche lyrische Ich nicht zur Gänze als Frau fühlt, in denen Weiblichkeit und Männlichkeit keine Gegensätze sind, sondern eher Facetten einer Persönlichkeit. Im Sinne Butlers könnte man feststellen, dass bei ihr Weiblichkeit stärker an performativen Akten festgemacht wird. Es gibt weibliches Verhalten, weibliche Erziehung usw., aber nicht die Weiblichkeit an sich, die die gesamte Wesenheit eines Individuums zu prägen vermag.

Diese Interpretation ihrer Lyrik wird durch ihre Biographie und ihre Prosawerke unterstützt: Sie selbst lehnte es ab, als *поэтесса* bezeichnet zu werden, da dieser Begriff ihrer Meinung nach negativ konnotiert war. Sie beanspruchte die männliche Bezeichnung *поэт* für sich, trug Hosen, rauchte in der Öffentlichkeit und betrachtete das biologische Geschlecht als irrelevant in der Dichtung (siehe z. B. *Живое о живом*). Exemplarisch für ihre Ansichten diesbezüglich sei noch einmal folgende Aussage über Maksimilian Vološin angeführt: „Denn er, der im Leben so weiblich war, war in seiner Dichtung ganz männlich [...].“ Ihre Lyrik ist stets aus der Perspektive eines Individuums verfasst, das sich nicht mit anderen Frauen identifiziert, sondern sich eher von ihnen abgrenzt (siehe z. B. *Попытка ревности*). Das lyrische Ich spricht nicht für *die Frauen* oder zu *den Männern*, sondern führt immer scheinbar sehr intime Konversation. Dazu findet sich eine sehr passende Vergleichsstelle: Kolmar schreibt in *Die Dichterin* „Der Mann ist soviel klüger, als wir sind“, während Cvetaeva in *Вчера еще в глаза глядел...* schreibt «Я глупая, а ты

умень». Hier findet man dieselbe Aussage nur einmal universell und einmal individuell formuliert.

Wie auch bei Kolmar werden bei Cvetaeva die Frauen meist aktiv dargestellt. Sie sind nicht nur Geliebte, sondern Liebende, die ihre Liebe auch wieder entziehen können. Dies zeigt sich besonders gut an den Gedichten *Вчера еще в глаза глядел...* und *Я тебя отвоюю у всех земель...*, in denen sich das weibliche lyrische Ich durch Selbstüberhöhung oder Liebesentzug ihrerseits über das Verlassen-Werden durch einen Mann hinwegsetzt. Bei Cvetaeva ist die Selbstbehauptung als ebenbürtiger, gleichwertiger Partner stärker ausgeprägt als bei Kolmar, was sich etwa am Gedicht *Двое* zeigt. Es gibt jedoch auch eine auffällige Parallele zwischen *Двое* und einem Gedicht Kolmars: In *Die Unerschlossene* wird die Unberührtheit bei gleichzeitigem Bedauern des unentdeckten Verschwindens mit geheimnisvollen Naturkräften verbunden. In *Двое* vergleicht sich das lyrische Ich mit Brünhild, die niemals mit Siegfried zusammen sein kann, da beide Partner ebenbürtig sind und dies in einer Beziehung nicht funktioniert. Im Nibelungenlied hat Brünhild übermenschliche Kräfte, doch der Zauber geht verloren, sobald sie entjungfert wird. Das Motiv ist daher ähnlich.

Cvetaevas Darstellungen von der Frau als Mutter sind sehr ambivalent. Einerseits wird sie als aufopfernd und leidend inszeniert (*Стихи к Сыну, Глаза*), wie das auch bei Kolmar der Fall ist. Andererseits wird auch das Bild einer scheinbar schlechten Mutter gezeigt, die ihre Tochter nicht unterstützt, nicht als solche lieben kann, da sie sich selbst nicht genug mit der Mutterrolle identifizieren kann. Das Kind steht bei ihr im Gegensatz zu Kolmars Lyrik nicht im Zentrum der Gedichte. Dies zeigt sich beispielsweise an der Augen-Metaphorik. Bei Cvetaeva sieht nicht das Kind sein Bild im Auge der Mutter, sondern es ist genau umgekehrt: die Mutter sieht ihr Bild in den Augen des Kindes (*Глаза, Стихи к Сыну*). Die Härte, die das weibliche lyrische Ich im Gedicht *Але* der Tochter entgegenbringt, könnte nicht nur ein versteckter Protest gegen die eigene Weiblichkeit, sondern auch gegen die Position der Frau in der Gesellschaft sein: Da die Mutter ihre Tochter wie einen Sohn liebt, muss sie sie Stärke lehren, da die Tochter sonst untergehen wird. In diesem Gedicht weist die Mutter eher stereotypisch männliche Züge wie Härte und Gnadenlosigkeit auf. Wieder zeigt sich, dass Cvetaeva das biologische Geschlecht nicht als Schicksal (als Berufung zur guten Mutter etc.) sieht. Dies ist ganz im Sinne Beauvoirs, die

ebensolche Zuschreibungen an Frauen negiert. Generell ist Cvetaeva über die Zugänge des Gleichheitsfeminismus Beauvoirs und des Dekonstruktivismus Butlers eher zu fassen als über die differenzfeministischen Ansätze Cixous oder Irigarays. Es gibt zwar Textstellen, die das Besondere, fast Mystische, der Frau hervorheben (siehe z. B. *Я тебя отвоюю у всех земель...*), jedoch treten sie nicht so stark in den Vordergrund wie jene Passagen, welche die Unterschiede der Geschlechter bzw. deren Relevanz schlicht negieren. In Cvetaevas Lyrik wird vor allem die Forderung nach Anerkennung ihrer (partiellen) Männlichkeit laut.

Parallelen zwischen den Weiblichkeitskonstruktionen bei Kolmar und Cvetaeva zeigen sich zusammenfassend in der Verbindung von Weiblichkeit und irrationalen, übermenschlichen Kräften (*Die Drude, Провода*), in der Stilisierung von aufopfernder Mutterliebe (*Die Frau mit dem Adlerweibchen, Стихи к Сыну*), in der Umkehrung des traditionellen Bildes der passiven, verlassenen Frauen in eine aktive, fordernde Darstellungsform (*Die Verlassene, Я тебя отвоюю у всех земель...*) sowie in der Ambivalenz zwischen Begehren und Unberührtheit (*Die Unerschlossene, Двое*).

## 7 Резюме

Как же сконструирована женственность в лирике Гертруды Кольмар и Марины Цветаевой? В данной работе этот вопрос был ключевым, и он рассматривался через призму теорий Бовуар, Иригерей, Сиксу, Фуко и Батлер. Как же можно все это подытожить?

В своем цикле *Женственный портрет* Кольмар описывает образ женственности со стороны позиций разных женщин. В ее лирике женственность часто совмещается с природой и животными. Женский коллектив часто противопоставляется коллективу мужчин, при этом мужская сила частично связывается с разрушением природы. Исходя из критики поведения мужчин, критикуется теория цивилизаций, в которой понятие *человек* и *мужчина* имеют одно и то же значение. Женщина же противопоставляется ему как иное близкое к природе существо. Однако непохожесть и позиция аутсайдера воспринимаются здесь не отрицательно. Даже в тех стихах, в которых мужчины издеваются над женщинами, скрыт подрывной потенциал. Женщины всегда имеют свое собственное независимое желание. Если же они страдают, то только по причине своих же сознательно принятых решений. Если же они своим телом не в силах избежать мужского насилия (как в *Танцовщице II*), то сопротивляются в уме. Женщина, которую любят, является одновременно любящей и она никогда не пассивна.

С одной стороны женственность соединяется здесь с силой воли и готовностью жертвовать, с другой стороны с рациональностью и колдовством (см. в *Друде*). В данном случае для анализа потенциала изображения женственности в поэзии Кольмар используются теории дифференцированного феминизма. Как в *écriture feminine* Сиксу и в *parler femme* Иригерей используется текст для создания позитивного образа непохожести женщины. Язык женщины, которая до этого времени не воспринималась мужчиной, должен быть услышанным. При этом декларируется новое самоуверенное осознание своего тела женщиной. Женская сексуальность изображается в активной роли, при этом ломая стереотип образа женщины как сексуально незаинтересованной, несозревшей или пассивной. Желание быть тронутой может стоять у Кольмар в противоречии к радости быть нетронутой, что в свою очередь соединяется с первобытностью и независимостью (напр. в *Сомнительной*).

Образ женщины как матери у Кольмар характеризуется ее готовностью жертвовать собой. Женщина существует только для *Ты*, для ребенка, который в стихах, что самое интересное, всегда мужского рода. Ей кажется - именно в этом ее признание. Метафорика взгляда играет при этом важную роль: в ее глазах дитя видит свое собственное отражение (как в *Другой*), она дает, отражает и не получает ничего взамен. Эта гармония при этом разрушается, когда ее ребенок либо умирает, либо оставляет ее одну. То, что именно этот аспект женственности у Кольмар изображается для нее необычно традиционно, связан, скорее всего, с ее биографией. Так как она сама не состоялась в роли матери, ей приходится брать образ женщины с разных источников, потому что она не может черпать его со своего собственного опыта.

Образ женщины у Цветаевой является более разносторонним и амбивалентным. Это зависит, между прочим, и от того, что Цветаева не ссылается как Кольмар на какую-то универсально-существующую женственность либо коллектив женщин. В ее стихах находим все время моменты, в которых женское лирическое Я не полностью женственно, в которых женственность и мужественность не выступают противоположностями, а скорее сторонами одной личности. В понимании Батлер можно прийти к заключению, что женственность проявляется у Цветаевой, скорее всего в перформативных действиях. Существует женское поведение, женское воспитание и т.д., но не женственность как таковая, которая могла бы формировать всю суть индивидуума.

Именно такая интерпретация ее лирики усиливается ее биографией и прозой: она не хотела, чтоб ее называли *поэтессой*, потому что по ее мнению это понятие имеет негативный контекст. Она требовала, чтоб ее называли *поэтом*, носила брюки, курила в общественных местах и считала биологический род в поэзии иррелевантным (смотри например, в *Живое о живом*). Характерным для ее взглядов является ее высказывание о Максимилиане Волошине: «Ведь он в жизни такой женственный, в поэзии был полностью мужского рода [...]». Ее лирика всегда писалась с перспективы индивидуума, который не только не идентифицирует себя с женщинами, а скорее всего, отгораживает себя от них (как например, в *Попытке ревности*). Создается такое впечатление, что ее лирический образ не говорит за женщин и не обращается к мужчинам, а всегда

ведет какой-то интимный разговор. Именно к этому вопросу можно найти очень подходящее сравнение: Кольмар пишет в *Поэтессе*: «Мужчина намного умнее, чем мы», в то время как Цветаева в *Вчера еще в глаза глядел ...* пишет «Я глупая, а ты умён». Здесь мы видим одно и то же высказывание, только один раз сформулированное универсально, а другой - индивидуально.

Как и у Кольмар Цветаева изображает женщин в основном активными. Они не только возлюбленные, но и любящие, которые могут и разлюбить. Особенно хорошо можно увидеть это в стихах *Вчера еще в глаза глядел...* и *Я тебя отвоюю у всех земель...*, в которых женское лирическое Я через возвеличение самой себя или лишение любви переступает через то, что ее оставил мужчина. Самоутверждение женщины как равноправного партнера читается у Цветаевой сильнее, чем у Кольмар, как это, например, показано в стихотворении *Двое*. Однако есть одна явная параллель между *Двое* и одним стихом Кольмар: в *Сомнительной* девственность при одновременном сожалении незамеченного исчезновения связывается с таинственными природными силами. Лирическое Я сравнивает себя в *Двое* с Брюнхильдой, которая не может быть вместе с Зигфридом, так как оба партнера равны и этого в партнерских отношениях быть не может. В *Песне о Нибелунгах* Брюнхилда владеет сверхчеловеческими силами, но она теряет свое волшебство, как только лишается девственности. Мотив обеих стихов поэтому похож.

Изображение женщины как матери у Цветаевой очень амбивалентно. С одной стороны она изображается жертвующей и страдающей (*Стихи к Сыну, Глаза*), как и у Кольмар. С другой стороны также показывается образ, по-видимому, плохой матери, которая не помогает своей дочери и не может ее любить как таковую, потому что она не в силах идентифицировать себя полностью в роли матери. Дитя в ее стихах не стоит в центре стиха, как у Кольмар. Это, например, можно проследить по метафорике глаз. У Цветаевой видит не ребенок свое отражение в глазах матери, а наоборот: мать видит свое собственное отражение в глазах ребенка (*Глаза, Стихи к Сыну*). Твердость, которую лирическое Я противопоставляет своей дочери в стихе *Але*, может быть не только скрытым протестом против собственной женственности, но и против позиции женщины в обществе: так как мать любит свою дочь как сына, она должна ее научить быть сильной, иначе дочь пропадет. В этом

стихотворении мать стереотипно проявляет мужские черты, такие как жесткость и беспощадность. С этого видно, что Цветаева не видит биологический род как судьбу (призвание быть хорошей матерью и т.д.). Это полностью соответствует пониманию Бувар, которая также это отрицает. Цветаеву легче характеризовать с помощью феминизма равенства Бувар и деконструктивизма Батлер, чем с феминистическими подходами различия Сису и Иригирей. Надо отметить что есть места в тексте, которые возвышают особенность, даже мистичность женщины (смотри напр. *Я тебя отвоюю у всех земель...*), тем не менее они не выдвинуты так сильно на передний план, как те пассажи, в которых отрицаются различия родов и их значимость. В первую очередь в лирике Цветаевой читается требование о признании ее (частичной) мужественности.

Подытоживая можно сказать, что параллели между конструкциями женственности Кольмар и Цветаевой проявляются в соединении женственности и иррациональных, нечеловеческих сил (*Друд, Провода*), в стилизации жертвующей любви матери (*Женщина с орлиной самкой, Стихи к Сыну*), в переводе традиционного образа пассивной, покинутой в образ активной и требовательной женщины (*Покинутая, Я тебя отвоюю у всех земель...*), а также в амбивалентности между желанием и нетронутостью (*Сомнительная, Двое*).

## 8 Bibliographie

### Primärliteratur

Kolmar, Gertrud: Briefe. Herausgegeben von Johanna Woltmann. Göttingen: Wallstein 1997.

Kolmar, Gertrud: Das lyrische Werk. Gedichte 1927-1937. Herausgegeben von Regina Nörtemann. Göttingen: Wallstein 2010.

Zwetajewa, Marina: Dachbodennotizen (Aus den Moskauer Aufzeichnungen 1919-1920). In: Zwetajewa, Marina: Auf eigenen Wegen. Tagebuchprosa Moskau 1917-1920, Paris 1934. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 111-123.

Zwetajewa, Marina: Ein Abend nicht von dieser Welt. In: Zwetajewa, Marina: Ein Abend nicht von dieser Welt. Prosa. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Ilma Rakusa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 111-131.

Zwetajewa, Marina: Erinnerungen an einen Lebenden. In: Zwetajewa, Marina: Ein Abend nicht von dieser Welt. Prosa. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Ilma Rakusa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 7-110.

Zwetajewa, Marina: Gedichte. Prosa. Russisch und deutsch. Leipzig: Phillip Reclam jun. 1987.

Zwetajewa, Marina: Meine Arbeitsstellen. In: Zwetajewa, Marina: Auf eigenen Wegen. Tagebuchprosa Moskau 1917-1920, Paris 1934. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 57-93.

Zwetajewa, Marina: Oktober im Waggon. In: Zwetajewa, Marina: Auf eigenen Wegen. Tagebuchprosa Moskau 1917-1920, Paris 1934. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S.7-56.

Цветаева, Марина: Из очерка «Герой Труда». В: Цветаева, Марина: Об искусстве. Москва: Искусство 1991, Ст. 122-152.

Цветаева, Марина: Письма 1905-1923. Москва: Эллис Лак 2012.

Цветаева, Марина: Поэт и Время. В: Цветаева, Марина: Об искусстве. Москва: Искусство 1991, Ст. 54-102.

Цветаева, Марина: Час Души. Харьков: Фолио 2003.

### Sekundärliteratur

Aizlewood, Robin: Berdiaev and Chaadaev, Russia and Feminine Passivity. In: Barta, Peter I. (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation. London/ New York: Routledge 2001, S. 121-140.

Barta, Peter I.: Introduction. In: Barta, Peter I. (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation. London/ New York: Routledge 2001, S. 1-16.

Beauvoir, Simone De: *Le Deuxième Sexe. Les Faits et les Mythes*. Paris: Gallimard 1949.

Brunner, Eva: *Gertrud Kolmars Identitätspoetik. Die jüdische Mutter und Mein Kind*. In: Nagelschmidt, Ilse/ Nickel, Almut Constanze/ Trilse-Finkelstein, Joachim (Hrsg.): *Dichten wider die Unzeit. Textkritische Beiträge zu Gertrud Kolmar*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 131-144.

Burgin, Diana Lewis: *Tsvetaeva's "Stairs" in Life and Poetry*. In: *Boulevard* Vol. 20, 2 (2005), S. 153-160.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Chernova, Alina: *Mémoires und Mon Histoire. Zarin Katharina die Große und Fürstin Katharina R. Daschkowa in ihren Autobiographien*. Berlin: Frank und Timme 2007.

Cixous, Hélène: *Das Lachen der Medusa*. In: Hutfless, Esther/ Postl, Gertrude/ Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit anderen Beiträgen*. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 39-62.

Connel, R. W.: *The State, Gender and Sexual Politics. Theory and Appraisal*. In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): *Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 136-173.

Crespel, Chantal: *L'Aspiration a la Transcendance dans la Poésie Lyrique de Marina Tsvétaeva*. In: Лосская, Вероника/ Де Проуар, Жаклин (Ред.): *Марина Цветаева и Франция. Новое и неизданное*. Москва: Русский Путь 2002, Ст. 32-41.

Daffner, Carola: *Gertrud Kolmar. Dichten im Raum*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

Demidova, Ol'ga: *Russian women writers of the nineteenth century*. In: Marsh, Rosalind (Hrsg.): *Gender and Russian Literature. New perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 92-111.

Dinega, Alyssa W.: *A Russian Psyche. The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*. Madison: The University of Wisconsin Press 2001.

Dünkelsbühler, Ulrike Oudée: *Lengage der Libellen*. In: Hutfless, Esther/ Postl, Gertrude/ Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit anderen Beiträgen*. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 101-120.

Ebert, Christa: *„Die Seele hat kein Geschlecht.“ Studien zum Genderdiskurs in der russischen Kultur*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004.

Eichmann-Leutenegger, Beatrice: *Gertrud Kolmar. Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag/Suhrkamp 1993.

Erdle, Birgit R.: *Antlitz – Mord – Gesetz. Figuren des Anderen bei Gertrud Kolmar und Emmanuel Lévinas*. Wien: Passagen Verlag 1994.

Faith, Karlene: *Resistance. Lessons from Foucault and Feminism*. In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): *Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 36-66.

Feinstein, Elaine: A Captive Lion. The Life of Marina Tsvetayeva. New York: E. P. Dutton 1987.

Forrester, Sibelan: The Broken Body. Sex, Punishment, and Death as Inspiration in Cvetaeva. In: Russian Literature Vol. 73,4 (2003), S. 513-537.

Foucault, Michel: The History of Sexuality. Volume I: An Introduction. New York: Vintage Books 1978.

Galster, Ingrid: Positionen des französischen Feminismus. In: Gnüg, Hiltrud/ Möhrmann, Renate (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 591-602.

Garstenauer, Therese: Gender als symbolisches Kapital? Eine wissenschaftssoziologische Annäherung an die Moskauer Frauen- und Genderforschung. In: Cheauré, Elisabeth/ Heyder, Carolin (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies. Berlin: BERLIN VERLAG Arno Spitz 2002, S. 53-70.

Gheith, Jehanne M.: Women of the 1830s and 1850s. Alternative Periodizations. In: Barker, Adele Marie/ Gheith, Jehanne M. (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 85-99.

Goller, Mirjam: Schweigen/ Nicht-Sprechen als narrative Konstituente des Weiblichen? Am Beispiel von Nadežda Durovas *Die Schwefelquelle* (Sernyj ključ). In: Cheauré, Elisabeth/ Heyder, Carolin (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies. Berlin: BERLIN VERLAG Arno Spitz 2002, S. 299-324.

Gradskova, Julija: Frauenbiographien und die „Neuschreibung der Geschichte“. Der Fall UdSSR. In: Cheauré, Elisabeth/ Heyder, Carolin (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies. Berlin: BERLIN VERLAG Arno Spitz 2002, S. 503-518.

Graf, Britta: Körperbilder im Gedichtzyklus „Weibliches Bildnis“. In: Müller, Heidi Margit (Hrsg.): Klangkristalle. Rubinene Lieder. Studien zur Lyrik Gertrud Kolmars. Bern: Peter Lang 1996, S. 73-89.

Hasty, Olga Peters: On Women and Poets. Gender in Cvetaeva's Commemorations of Brjusov and Vološin. In: Russian Literature Vol. 73,4 (2013), S. 497-512.

Heimann, Friederike: Beziehung und Bruch in der Poetik Gertrud Kolmars. Verborgene deutsch-jüdische Diskurse im Gedicht. Göttingen: Walter de Gruyter 2012.

Heine, Heinrich: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Klaus Briegleb. Band 1. München: Hanser 1968.

Hodgson, Katharine: Women and gender in post-symbolist poetry and the Stalin era. In: Barker, Adele Marie/ Gheith, Jehanne M. (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 207-224.

Hughes, Lindsey: From Caftans into Corsets: the sartorial Transformation of Women during the Reign of Peter the Great. In: Barta, Peter I. (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation. London/ New York: Routledge 2001, S. 17-32.

Hutfless, Esther/ Postl, Gertrude/ Schäfer, Elisabeth: Vorwort: ... der luftigen Schwimmerin, der fliegenden Diebin... In: Hutfless, Esther/ Postl, Gertrude/ Schäfer,

Elisabeth (Hrsg.): Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit anderen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 13-20.

Irigaray, Luce: Così fan tutti. In: Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve Verlag 1979, S. 89-109.

Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. In: Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve Verlag 1979, S. 22-32.

Irigaray, Luce: Die „Mechanik“ des Flüssigen. In: Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve Verlag 1979, S. 110-124.

Irigaray, Luce: Fragen. In: Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve Verlag 1979, S. 125-176.

Irigaray, Luce: „Französinen“, keine Anstrengung mehr. In: Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve Verlag 1979, S. 204-210.

Irigaray, Luce: Frauenmarkt. In: Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve Verlag 1979, S. 177-198.

Irigaray, Luce: Macht des Diskurses/ Unterordnung des Weiblichen. In: Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve Verlag 1979, S. 70-88.

Irigaray, Luce: Rückkehr zur Psychoanalytischen Theorie. In: Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve Verlag 1979, S. 33-69.

Irigaray, Luce: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Irigaray, Luce: Waren untereinander. In: Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve Verlag 1979, S. 199-203.

Kelly, Catriona: Sappho, Corinna, and Niobe. Genres and personae in Russian women's writing, 1760-1820. In: Barker, Adele Marie/ Gheith, Jehanne M. (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 37-61.

Kerfoot, Deborah/ Knights, David: Into the Realm of the Fearful. Power, Identity and the Gender Problematic. In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 67-88.

Kitzinger, Celia: Problematizing Pleasure. Radical Feminist Deconstructions of Sexuality and Power. In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 194-209.

Kroth, Anya M.: Toward a new Perspective on Marina Tsvetaeva's Poetic Word. In: Lampl, Horst (Hrsg.): Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wien: Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 3 1981, S. 5-28.

Krylova, Anna: In their own words? Soviet women writers and the search for self. In: Barker, Adele Marie/ Gheith, Jehanne M. (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 243-263.

Kühn, Dieter: Gertrud Kolmar. Leben und Werk, Zeit und Tod. Frankfurt am Main: S. Fischer 2008.

Laquière-Waniek, Eva: Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen. Der Frauen- und Subjektbegriff in Hélène Cixous' *Écriture féminine*. In: Hutfless, Esther/ Postl, Gertrude/ Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit anderen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 135-154.

Lehmann, Jürgen: Die „vergeudeten Dichterinnen“ Marina Cvetaeva und Anna Achmatova. In: Gnüg, Hiltrud/ Möhrmann, Renate (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 313-326.

Lennox, Sara: Feministische Aufbrüche. Impulse aus den USA. In: Gnüg, Hiltrud/ Möhrmann, Renate (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 559-573.

Lips, Hilary M.: Female Powerlessness. A Case of ‚Cultural Preparedness‘? In: Radtke, H. Lorraine/ Stam, Henderikus J. (Hrsg.): Power/Gender. Social Relations in Theory and Practice. London/Thousand Oaks/ New Delhi: SAGE 1995, S. 89-107.

Lossky, Véronique: Le Masque de la Femme dans l'Œuvre de Maturité de Tsvétaeva. In: Лосская, Вероника/ Де Проуар, Жаклин (Ред.): Марина Цветаева и Франция. Новое и неизданное. Москва: Русский Путь 2002, Ст. 55-66.

Lossky, Véronique: Marina Cvétaeva. Souvenirs de Contemporains. In: Lampl, Horst (Hrsg.): Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wien: Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 3 1981, S. 213-261.

Marder, Elissa: Die Kraft der Liebe. In: Hutfless, Esther/ Postl, Gertrude/ Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit anderen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 87-100.

Marsh, Rosalind: Introduction. New perspectives on women and gender in Russian literature. In: Marsh, Rosalind (Hrsg.): Gender and Russian Literature. New perspectives. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 1-38.

Marsh, Rosalind: Realist prose writers 1881-1929. In: Barker, Adele Marie/ Gheith, Jehanne M. (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 175-206.

McKenzie, Rosalind: Women in seventeenth-century Russian literature. In: Marsh, Rosalind (Hrsg.): Gender and Russian Literature. New perspectives. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 41-54.

Meleško, Tat'jana: Zur Opposition „männlich/weiblich“. Strategien ihrer Überwindung in der zeitgenössischen russischen Frauenprosa. In: Cheauré, Elisabeth/ Heyder, Carolin (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies. Berlin: BERLIN VERLAG Arno Spitz 2002, S. 241-276.

Menzel, Wolfgang: Praxis Grammatik. Sprachreflexion, Rechtschreibung, Zeichensetzung. Braunschweig: Bildungshaus Schulverlage 2009.

Müller, Chantal: „Die Dichterin“ und „An die Gefangenen“. Eine Analyse der Sprachproblematik. In: Müller, Heidy Margit (Hrsg.): Klangkristalle. Rubinene Lieder. Studien zur Lyrik Gertrud Kolmars. Bern: Peter Lang 1996, S. 50-68.

Nagelschmidt, Ilse: Zwischen Fluch und Erwähltsein – Das Leben auf der Grenze. Gertrud Kolmar (1894-1943). In: Nagelschmidt, Ilse/ Nickel, Almut Constanze/ Trilse-Finkelstein, Joachim (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit. Textkritische Beiträge zu Gertrud Kolmar. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 65-78.

Nickel, Almut Constanze: Einleitung. In: Nagelschmidt, Ilse/ Nickel, Almut Constanze/ Trilse-Finkelstein, Joachim (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit. Textkritische Beiträge zu Gertrud Kolmar. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 11-14.

Parnell, Christina: Differenzfeminismus vs. dekonstruktiver Feminismus. Unmodernes aus Rußland? In: Cheauré, Elisabeth/ Heyder, Carolin (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies. Berlin: BERLIN VERLAG Arno Spitz 2002, S. 35-52.

Parnell, Christina: Hiding and Using Sexuality. The Artist's controversial Subject in modern Russian Women's Literature. In: Barta, Peter I. (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation. London/ New York: Routledge 2001, S. 311-324.

Peters Hasty, Olga: The Woman Poet's Tatiana. In: Barta, Peter I. (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilization. London/ New York: Routledge 2001, S. 205-218.

Petzoldt, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. München: C. H. Beck 2003.

Presto, Jenifer: Women in Russian Symbolism. Beyond the algebra of love. In: Barker, Adele Marie/ Gheith, Jehanne M. (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 134-152.

Rakusa, Ilma: Nachwort. In: Zwetajewa, Marina: Ein Abend nicht von dieser Welt. Prosa. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Ilma Rakusa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 143-151.

Rosenholm, Arja: The ‚woman question‘ of the 1860s and the ambiguity of the ‚learned woman‘. In: Marsh, Rosalind (Hrsg.): Gender and Russian Literature. New perspectives. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 112-128.

Postl, Gertrude: Eine Politik des Schreibens und des Lachens. Versuch einer historischen Kontextualisierung von Hélène Cixous *Medusa*-Text. In: Hutfless, Esther/ Postl, Gertrude/ Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit anderen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 21-38.

Razumovsky, Maria: Marina Zwetajewa. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Reinert, Anet: Ich-Konstituierung im Gedichtzyklus „Weibliches Bildnis“. In: Müller, Heidy Margit (Hrsg.): Klangkristalle. Rubinene Lieder. Studien zur Lyrik Gertrud Kolmars. Bern: Peter Lang 1996, S. 90-111.

Rosslyn, Wendy: Conflicts over gender and status in early nineteenth-century Russian literature. The case of Anna Bunina and her poem *Padenie Faetona*. In:

Marsh, Rosalind (Hrsg.): Gender and Russian Literature. New perspectives. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 55-74.

Schlenstedt, Silvia: „Ich kann die Sprache dieses kühlen Landes nicht“. Deutschsprachige Lyrik nach 1900 von Dichterinnen jüdischer Herkunft. In: Gnüg, Hiltrud/ Möhrmann, Renate (Hrsg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 387- 402.

Schmitt, Britta: Zivilgesellschaft, Frauenpolitik und Frauenbewegung in Rußland: von 1917 bis zur Gegenwart. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 1995.

Schönle, Andreas: Gender Trial and Gothic Thrill: Nadezhda Durova's subversive Self-Exploration. In: Barta, Peter I. (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation. London/ New York: Routledge 2001, S. 33-54.

Shafi, Monika: Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk. München: Iudicium Verlag 1995.

Simma, Claudia: Medusas diebische Vergnügen. In: Hutfless, Esther/ Postl, Gertrude/ Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit anderen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 73-82.

Speidel, Hubert: Die Persönlichkeit Gertrud Kolmars aus psychoanalytischer Sicht. In: Nagelschmidt, Ilse/ Nickel, Almut Constanze/ Trilse-Finkelstein, Joachim (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit. Textkritische Beiträge zu Gertrud Kolmar. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 43-64.

Steinkämper, Claudia: Gertrud Kolmars *Die jüdische Mutter* und das Lustmord-Motiv. In: Nagelschmidt, Ilse/ Nickel, Almut Constanze/ Trilse-Finkelstein, Joachim (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit. Textkritische Beiträge zu Gertrud Kolmar. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 145-182.

Stoller, Silvia: Warum lacht Medusa? Zur Bedeutung des Lachens bei Hélène Cixous. In: Hutfless, Esther/ Postl, Gertrude/ Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit anderen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 155-172.

Tabah, Mireille: Geschichtsbewusstsein, Katharsis, Utopie. Zur politischen Dimension von Gertrud Kolmars Selbstverständnis als jüdische Lyrikerin 1927-1937. In: Nagelschmidt, Ilse/ Nickel, Almut Constanze/ Trilse-Finkelstein, Joachim (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit. Textkritische Beiträge zu Gertrud Kolmar. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 79-96.

Taubman: Jane A.: A Life Through Poetry. Marina Tsvetaeva's Lyric Diary. Columbus: Slavica Publishers 1989.

Temkina, Anna/ Zdravomyslova, Elena: Feministische Übersetzung in Rußland. In: Cheauré, Elisabeth/ Heyder, Carolin (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies. Berlin: BERLIN VERLAG Arno Spitz 2002, S. 15-34.

Tempest, Snejana: Acquiring an Identity. Gender Distinctions in Russian Childlore and Rituals. In: Barta, Peter I. (Hrsg.): Gender and Sexuality in Russian Civilisation. London/ New York: Routledge 2001, S. 89-104.

Trilse-Finkelstein, Jochanan: Anders und fremd – Fremd und anders. Gertrud Kolmar: Ein „ungesichertes jüdisches Leben“ für Gerechtigkeit. In: Nagelschmidt, Ilse/ Nickel, Almut Constanze/ Trilse-Finkelstein, Joachim (Hrsg.): Dichten wider die Unzeit. Textkritische Beiträge zu Gertrud Kolmar. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 15-42.

Vowles, Judith: The inexperienced muse. Russian women and poetry in the first half of the nineteenth century. In: Barker, Adele Marie/ Gheith, Jehanne M. (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 62-84.

Woltmann, Johanna: Editorischer Bericht. In: Kolmar, Gertrud: Briefe. Herausgegeben von Johanna Woltmann. Göttingen: Wallstein 1997, S. 177-178.

Zirin, Mary: „A particle of our soul“. Prerevolutionary autobiography by Russian women writers. In: Barker, Adele Marie/ Gheith, Jehanne M. (Hrsg.): A History of Women's Writing in Russia. Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 100-116.

Zvereva, Galina: „Das Fremde, das Eigene, das Andere...“ Feministische Kritik und Genderforschung im postsowjetischen intellektuellen Diskurs. In: Cheauré, Elisabeth/ Heyder, Carolin (Hrsg.): Russische Kultur und Gender Studies. Berlin: BERLIN VERLAG Arno Spitz 2002, S. 71-98.

Андискович, Лидия: Марина Цветаева. Благоуханная Легенда. Москва: Логос 2008.

Ахмадеева, С. А./ Постная, И. А./ Войтехович, Р. С.: Марина Цветаева про Пол и Характер. В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 462-476.

Балакин, А.С.: Болшевские Письма Ариадны Эфрон. В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст.44-60.

Геворкян, Т. М.: Принцип парности в литературных портретах Марины Цветаевой. В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 219-229.

Григорьева, Л.: Мужчина в Женском Зазеркалье (Мужской Портрет в творчестве Марины Цветаевой). В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 477-484.

Жернакова-Николаева, А.: Цветаевский дом. В: Мнухин, Л. А./ Турчинский, Л. М. (Ред.): Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Москва: Аграф 2002, Ст. 59-63.

Зайцев, Петр: ... У нас в гизе. В: Мнухин, Л. А./ Турчинский, Л. М. (Ред.): Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Москва: Аграф 2002, Ст. 175-178.

Зубова, Людмила: Небо Марины Цветаевой. Слово в Контексте Творчества. В: Лосская, Вероника/ Де Пройар, Жаклин (Ред.): Марина Цветаева и Франция. Новое и неизданное. Москва: Русский Путь 2002, Ст. 42-54.

Кумукова, Д. Д.: Идея „Духа Музыка» в Эстетике М. Цветаевой и Русских Символистов. В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 61-66.

Лосская, В.: М. Цветаева и Проблема Женского Творчества. В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 444-461.

Лосская, Вероника/ Де Пройар, Жаклин: Дискуссия об Архивах Цветаевой. В: Лосская, Вероника/ Де Пройар, Жаклин (Ред.): Марина Цветаева и Франция. Новое и неизданное. Москва: Русский Путь 2002, Ст. 124-126.

Макашева, С. Ж.: М. И. Цветаева и Русский Предэкзистенциализм. В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 93-98.

Новикова, Т. Ф.: Эмфатические Функции Знаков Препинания в Поэзии М. Цветаевой. В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 386-392.

Осипова, Н. О.: „Поэма Воздуха» М. И. Цветаевой как Супрематическая Композиция. В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 49-60.

Перегудова, Валентина: Мое знакомство с ней началось в гимназии. В: Мнухин, Л. А./ Турчинский, Л. М. (Ред.): Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Москва: Аграф 2002, Ст. 19-30.

Полянская, Мина: „Брак мой тайный...» Марина Цветаева в Берлине. Москва: Геликон 2001.

Ревзина, О. Г.: Знаки Препинания в Поэтическом Языке. Двоеточие в Поэзии М. Цветаевой. В: Lampl, Horst (Hrsg.): Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wien: Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 3 1981, S. 67-86.

Саакянц, Анна: Марина Цветаева. Жизнь и Творчество. Москва: Эллис Лак 1997.

Скипова, О. А.: Сюрреалистическое Мировосприятие и Жанр Лирической Поэмы. В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба.

Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 73-83.

Соболевская, Е. К.: Диалог о Метафизике Стиха. (Волошин – Цветаева – Бродский). В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 135-144.

Толкачева, Елена: Марина Цветаева в оценке современников (20-30-е годы). В: Лосская, Вероника/ Де Пройар, Жаклин (Ред.): Марина Цветаева и Франция. Новое и неизданное. Москва: Русский Путь 2002, Ст. 129-139.

Хазан, В.: Несколько Заметок о Влиянии М. Цветаевой на Эмигрантскую Поэзию. В: Белякова, И.Ю. (Ред.): Марина Цветаева. Эпоха, Культура, Судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов. Москва: Дом-музей Цветаевой 2003, Ст. 154-167.

Цветаева, Валерия: Из «Записок». В: Мнухин, Л. А./ Турчинский, Л. М. (Ред.): Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Москва: Аграф 2002, Ст. 9-18.

Эфрон, Ариадна: Страницы воспоминаний. В: Мнухин, Л. А./ Турчинский, Л. М. (Ред.): Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Москва: Аграф 2002, Ст. 184-334.

#### **Bibel:**

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament. Ökumenischer Text. Klosterneuburg: Österreichisches Katholisches Bibelwerk 1986.

#### **Internetquellen:**

<http://www.botanikus.de/Botanik3/Ordnung/Schierling/schierling.html>, abgerufen am 16. 5. 2016.

## 9 Anhang

Anmerkung: Die Gedichte werden in der Reihenfolge ihrer Erwähnung zitiert und mit Zeilennummerierungen versehen, um eine leichtere Handhabung zu ermöglichen.

### *Die Dichterin*

1 Du hältst mich in den Händen ganz und gar.

2 Mein Herz wie eines kleinen Vogels schlägt

3 In deiner Faust. Der du dies liest, gib acht;

4 Denn sieh, du blätterst einen Menschen um.

5 Doch ist es dir aus Pappe nur gemacht,

6 Aus Druckpapier und Leim, so bleibt es stumm

7 Und trifft dich nicht mit seinem großen Blick,

8 Der aus den schwarzen Zeichen suchend schaut,

9 Und ist ein Ding und hat ein Dinggeschick.

10 Und ward verschleiert doch gleich einer Braut,

11 Und ward geschmückt, daß du es lieben magst,

12 Und bittet schüchtern, daß du deinen Sinn

13 Aus Gleichmut und Gewöhnung einmal jagst,

14 Und bebt und weiß und flüstert vor sich hin:

15 „Dies wird nicht sein.“ Und nickt dir lächelnd zu.

16 Wer sollte hoffen, wenn nicht eine Frau?

17 Ihr ganzes Treiben ist ein einzig „Du ...“

18 Mit schwarzen Blumen, mit gemalter Brau' ,

19 Mit Silberketten, Seiden, blaubesternt.

20 Sie wußte manches Schöneres als Kind

21 Und hat das schönere andre Wort verlernt. –

22 Der Mann ist soviel klüger, als wir sind.

23 In seinen Reden unterhält er sich

24 Mit Tod und Frühling, Eisenwerk und Zeit;

25 Ich sage: „Du ...“ und immer: „Du und ich.“

26 Und dieses Buch ist eines Mädchens Kleid,

27 Das reich und rot sein mag und ärmlich fahl,

28 Und immer unter liebem Finger nur

29 Zerknittern dulden will, Befleckung, Mal.

30 So steh' ich, weisend, was mir widerfuhr;  
31 Denn harte Lauge hat es wohl gebleicht,  
32 Doch keine hat es gänzlich ausgespült.  
33 So ruf' ich dich. Mein Ruf ist dünn und leicht.

34 Du hörst, was spricht. Vernimmst du auch, was fühlt?<sup>809</sup>

### *Die Unerschlossene*

1 Auch ich bin ein Weltteil.  
2 Ich habe nie erreichte Berge, Buschland undurchdrungen,  
3 Teichbucht, Stromdelta, salzleckende Küstenzungen,  
4 Höhle, drin riesiges Kriechtier dunkelgrün funkt,  
5 Binnenmeer, das mit apfelsingelber Qualle prunkt.

6 Meiner Brüste Knospen spülte nicht Regen,  
7 Kein Strahl riß sie auf: Diese Gärten sind abgelegt.  
8 Kein Abenteuer hat noch meiner Wüstentäler goldenen Sand besiegt  
9 Und den Schnee, der auf hohen Öden jungfräulich liegt.

10 Nacktrote Felsgurgel würgen Kondore mit kralligen Fingern,  
11 Spreiten die Federmäntel in Lüfte und ahnen nichts von Bezwingern.  
12 Sind Adler? Auch Urweltadler – wer lauschte, wenn einer schrie? –  
13 Doch meine großen Geier sind mächtiger noch und fremder als sie.

14 Was ich hülle, bricht nie mehr aus schon erschlossenen Erden;  
15 Denn dort leitet kein Schlangenwidder starr zuckende Vipernherden,  
16 Leuchten durch Nächte nicht Kröten sich mit dem Karneol im Haupt.  
17 Der Geheimnisse kupferner Kelch ward längst aus dem wehenden Moos  
geklaubt.

18 Über mir sind oft Himmel mit schwarzen Gestirnen, bunten Gewittern,  
19 In mir sind lappige, zackige Krater, die von zwingendem Glühen zittern;  
20 Aber auch ein eisreiner Quell und die Glockenblume ist da, die ihn trinkt:  
21 Ich bin ein Kontinent, der eines Tages stumm im Meere versinkt.<sup>810</sup>

### *Die Drude*

1 Ich will die Nacht draußen liegen und wie ein Vogel schrein,  
2 Schallen, wie Häher schreit, „Schack! Schack!“ wie Elster schackert.

---

<sup>809</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 89f.

<sup>810</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 95f.

3 Ich kann keine brave Bauernhofhenne sein,  
4 Die ihr Ei legt und gackert.  
5 Auch die fiedrigen Augenkränze der Eule sind mein.

6 Um werf' ich der Eule Kleid.  
7 Dazu mag ich rote Augen zünden.  
8 Begegne ich so dem Bock, den ich manchmal reit' ,  
9 Stürzt er hin und bereut seine Sünden.  
10 Und im Winter wird Blutschnee geschneit.

11 Mein Thron ist der schierlingbewachsene Krötenstuhl.  
12 Beim Tümpel lieg' ich; in dunkler Lake  
13 Find' ich ein Antlitz, mit dem ich buhl' .  
14 Und die blaue diebische Rake  
15 Flattert zur Erle am Pfuhl.

16 Ich habe ein Otterngesicht,  
17 Das die Knaben mit Steinen schmeißen,  
18 Sehn sie's im Sonnenlicht.  
19 Und ich will doch, ich will mir Männer vom Lager reißen  
20 Einer, die lieblich blickt und spricht.

21 Ich will meine nackten Schultern zu ihnen tun  
22 Mit den kalten, gräulich umschuppten Brüsten;  
23 Sie sollen mit mir in Höhlungen ruhn  
24 Und flämmchenhüpfenden Lüsten.  
25 Ich übe Spuk an ihren ausgezogenen Schuhn.

26 O, ich bin jedem das Prächtigeste auf der Welt!  
27 Doch zieh' ich die Blindheit von seinem Schauen:  
28 Da weiß er, daß er in Armen hält  
29 Ein Ding zum Grauen,  
30 Und kreischt vor Angst, daß es gelit.

31 Und der Moorwald lacht.  
32 Der Schlammund öffnet sich als ein Krater.  
33 Und in der sechstnächsten Nacht  
34 Werf' ich wohl einen pechschwarzen Kater,  
35 Der mir den Schamtopf bewacht.

36 Nun werd' ich Mann.  
37 Springe auf Weiber aus Regentraufen.  
38 Aber die Kinder geh' ich nicht an,  
39 Lasse sie mit ihren kleinen Schulranzen laufen.

40 Sie tragen ein Kraut, das ich nicht erwürgen kann.<sup>811</sup>

### *Das Räubermädchen*

1 Nachts,

2 Wenn der orangene Mond sich ganz silbern gewandelt,

3 Kommen auch andere heimlich und bringen Gold,

4 Hänger, klirrendes Springzeug, das um meinen Nacken tollt,

5 Blühende Steine, die man in dunklen Schächtelchen handelt,

6 In pfaublauen und mohnroten Atlas rollt.

7 Alle nehme ich nicht: ich verachte die dummen Türkise;

8 Demanten sind glitzernd scharf, zu wirklich, ich liebe sie nicht.

9 Ich halte die graue Perle, ihr sinnendes Licht,

10 Und das Rätsel Opal – war so im Abend die Wiese? –

11 Und den Zitrontopas, der Unheil zerbricht.

12 O grüne Schlangenaugen, heißt ihr smaragden?

13 So sind Augen, die sich mit mir gefüllt,

14 Bis ich sagte „Genug“ und mein Mund sie umhüllt,

15 Wenn Er vertauschte mit mir die Lust seiner Jagden

16 Und die gestromte Feldecke niederschlug, plump und zerknüllt.

17 Was ist gut? Ich weiß nicht. Wird Gott mich strafen?

18 Was ist böse? Mich hat keiner Bosheit gelehrt.

19 Fraun tragen Ketten und Kinder; der Mann trägt ein Schwert,

20 Und es ist süß, an einer Brust zu schlafen,

21 Die anders als unsere, hart und zottig bewehrt.

22 Bald,

23 Wenn wieder große Waffen silbern sich kreuzend blitzen,

24 Kaufmanns Gewand in gelbe und schwarze Blumen zerfliegt,

25 Such' ich ein altes Lied zusammen, das schläfert und wiegt;

26 Aber den Natternzaubrer in Mauerritzen

27 Hat schon des Kindes grünliches Blinzeln besiegt.<sup>812</sup>

---

<sup>811</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 97f.

<sup>812</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 99.

## *Mädchen*

- 1 Ich will in meinem Bette ruhn und die Erde bedecken.
- 2 Über den Ländern Europas und Afrikas liege ich da.
- 3 Meinen linken Arm will ich tief hinein nach Asien strecken.
- 4 Und den rechts nach Amerika.
- 5 Mein schlängelndes Haar wird im Nordmeer den Alk erschrecken.
  
- 6 Zischende Augen will in das weiche Dunkel ich bohren
- 7 Wie farbigen Stahl, der die kühle Haut verglüht und zerreißt,
- 8 Mit meiner Nacktheit leuchten dem, der die Straße verloren,
- 9 Der meine Stätte ungewiß suchend umkreist,
- 10 Und mich mit Schweigen verkleiden vor brüllenden Kehlen, versiegelten Ohren.
  
- 11 Mein bleiches Kissen: Eisberg, den Nacht umflutet.
- 12 Ich schmelze ihn hin mit dem Tropenstrauß meiner Hand,
- 13 Mit Irisblüten, golden und braunrot durchblutet;
- 14 Graubläuliche Otter hält sie leicht wie ein Band,
- 15 Flüstert Wunder mir zu, die sie weiß und vermutet.
  
- 16 Und ein Wunder ist dies: Es spritzen feurige Funken
- 17 Aus der Glut. Den Himmel brennt Mondnarbe, Sternenmal.
- 18 Und der Erde gereiftes Brot wird verteilt, ihr Wein wird getrunken.
- 19 Wasser scheint immer noch zart und wallend und fahl,
- 20 Hegt den stummen mächtigen Hai und das Läuten gelbbauchiger Unken.
  
- 21 Düster und Strahl sind um mich. So sind sie gewesen,
- 22 Da der Ägypter den Königen steinerne Gräber getürmt,
- 23 Noch die Sibylle ihre verkohlten Bücher gelesen,
- 24 Da erzürnte Harpyien das Mahl des Phineus umstürmt.
- 25 Da Juda die Götzenhäuser gefegt mit glänzendem Besen.
  
- 26 Nun verbergen Menschen die Bläue mit speienden Schloten,
- 27 Fürchten das Erdgespenst nicht mehr, den klagenden Wolf,
- 28 Schirren die Luft und fahren in steigenden Booten
- 29 Über Woge und Welt, spielen Tennis und Golf
- 30 Und schlafen dann hundert Jahre unter den Toten.
  
- 31 Wie der Sand, wie Flamme und Fluten, so unabweichlich,
- 32 Wie Wolke, so unentrinnbar bin ich.
- 33 Einst ziehen Kindesgeschlechter, fern mir und nicht mehr verständlich,
- 34 Horizonthin, versunkenen Sonnensterns blutheller Strich.
- 35 Mein Tag hat sein Maß, doch mein Name ist unendlich.

36 O Männer. Ihr mögt mit Maschinen rasen, tausend elektrische Lampen  
entzünden,  
37 Ihr schwächt nicht die Faust, die euch zu mir reißt.  
38 Mein Weiher und tiefes Lächeln liegt zwischen dämmrigen Schlünden,  
39 Erwartet still euren neuesten, schwächlich geblähten, unbeständigen Geist  
40 Und wirft eine Welle aus seinem Schoß; sie schluckt ihn samt seinen Gründen.

41 Kommt ihr mit tanzenden Tieren, mit dem Scherenschleifrad zur Stadt, seid  
Bürger, seid Grafen,  
42 Füße laufen wie schneeweiße Ratten euch nach,  
43 Laufen immer: Füße kupferhaariger Nächte im Hafan,  
44 Wenn euer Schiff die grüne schaumkrallige Pranke zerbrach,  
45 Sie lassen euch unter dem Südlichen Kreuz, dem Großen Wagen nicht einsam  
schlafen.

46 Die Liebkosung eurer Lippen, Gier eurer Hände  
47 Sammle ich ein, und die Freude, die aus euren Augen schlägt,  
48 In ein seidenes Vogelgarn, das ich trage an meiner Lende,  
49 Wie das Känguruh seinen Beutel trägt.  
50 Und ich füge die glühenden Stunden und finstere zu funkelnder Spende.

51 Goldflossige Fische schwimmen, lautlose Kiemen, in Bütten,  
52 Die meine weiten Abende sind.  
53 Und der Kometenregen will alles dies achtlos verschütten  
54 Über ein Kind.  
55 Es ist zart und ewig und nur wie die bräunlichen Kleinen schindelgedeckter  
Hütten.<sup>813</sup>

### *Die Tänzerin II*

1 Wo blieb Freude? Ist mir verloren,  
2 Ein Pfennig, unter den Schrank gerollt;  
3 Ich schleudre doch in den Tanz des Mohren  
4 Das Krummschwert und meinen Sinn aus Gold.  
5 Der Wurf ist groß, und der Sprung ist wild,  
6 Daß ich vergesse, was ich bin:  
7 Mehr als ein seltsam belebtes Bild  
8 Und weniger als eine Zauberin.

9 O du wüstbrauner Sarazene!  
10 O du Tanz des tyrischen Baal!  
11 Das sind Masken, die ich entlehne;

---

<sup>813</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 121ff.

12 Immer bin ich im Tanz der Qual,  
13 Tanze den Vater, der lahm, bald blind,  
14 Am Hoffenster kauert, den Frühling malt,  
15 Tanze das kleine fiebernde Kind  
16 Und die Miete, die unbezahlt.

17 Sagt, was soll ich sein? Eine Puppe?  
18 Rechtshin, linkshin, wieder im Lot.  
19 Nennt es den Reigen um Bettelsuppe,  
20 Heißt es spöttisch: die Rufe nach Brot.  
21 Was zog ich mich wie einen bunten Strauß?  
22 Ihr hockt, ihr Männer – ach, wenig dicht! –  
23 Kleidet mit euren Stirnen mich aus,  
24 Und ich, ich hindre euch nicht.

25 Glaubt ihr, daß auch an erbitterten Säften  
26 Euer Mund sich berauschen kann?  
27 So will ich auf euch meine Glieder heften,  
28 Wo ich die Blicke nicht heften kann.  
29 Wenn meine Nägel krallen um Geld,  
30 Gleitet mir schamlose Lust aus der Hand;  
31 Selbst lieg' ich fern auf dem einsamen Feld  
32 Und seh' diesen Leib in Brand.

33 Die blaugrün gefiederte Kurtisane,  
34 Die das Augenrad schlägt und den Fuß verkriecht,  
35 Bin ich in alt verblichner Pavane,  
36 Die vor meiner Hoffart zittert und siecht.  
37 Doch der in das schillernde Schmuckkleid stößt,  
38 Der gierige Arm! O trauriges Spiel!  
39 Wo nur eine Feder, gerissen sich löst,  
40 Splittert mein Blut vom Kiel.<sup>814</sup>

### *Die Geliebte*

1 Vor deinen starken Taggedanken  
2 Steh' ich zerbrechlich und verhöhnt,  
3 Die Schale mit den Blumenranken,  
4 Der deine Lippe sich gewöhnt,  
5 Ein zärtliches Gefäß, bekränzt  
6 Mit rotem Mohn und blauen Raden,  
7 Dein Schaun dem Tranke einzuladen,

---

<sup>814</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 162f.

8 Den deinem Dürsten es kredenzt.

9 So zierlich klirrend, bunt gesprenkelt  
10 Ergötz' ich Heimkehr dir und Tisch,  
11 Gerundet wart' ich und gehenkelt,  
12 Geduldig und verführerisch,  
13 Daß du mit kurzem Griff mich pflückst,  
14 Um rasch und achtlos zu genießen;  
15 Dann muß ich mich im Schrank beschließen,  
16 Bis du mich neu zur Lampe rückst.

17 Ach, ich war nie in jenen Stunden,  
18 Da du dich selbst der Welt verwarfst;  
19 Mein Blut entsprang geheim den Wunden,  
20 Die du im Schlaf mir öffnen darfst.  
21 Und schmeichelnd duckte blasse Hand,  
22 Die immer, Scharlachtropfen, blühten,  
23 Die meine Sorgen nicht behüten,  
24 Wenn erst dein Rausch sie wiederfand.

25 Du siehst das Haar mir tief im Nacken  
26 Als dunkle, schwere Bürde ruhn,  
27 Daß du es reißen magst und packen  
28 Und wie ein Dickicht um dich tun.  
29 Mich selber schlägst du, Zweig und Stamm,  
30 Gehorsam dir den Herd zu wärmen:  
31 Aus deinen Nächten will ich schwärmen  
32 Mit zitternd loderndem Geflamm  
33 Und Asche bleiben und mich härmen.<sup>815</sup>

*Die Verlassene*  
(an K. J.)

1 Du irrst dich. Glaubst du, daß du fern bist  
2 Und daß ich dürste und dich nicht mehr finden kann?  
3 Ich fasse dich mit meinen Augen an,  
4 Mit diesen Augen, deren jedes finster und ein Stern ist.

5 Ich zieh' dich unter dieses Lid  
6 Und schließ' es zu und du bist ganz darinnen.  
7 Wie willst du gehn aus meinem Sinnen,  
8 Dem Järgern, dem nie ein Wild entflieht?

---

<sup>815</sup> Kolmar: Das lyrische Bildnis, S. 104f.

9 Du läßt mich nicht aus deiner Hand mehr fallen  
10 Wie einen welken Strauß,  
11 Der auf die Straße niederweht, vorm Haus  
12 Zertreten und bestäubt von allen.

13 Ich hab' dich liebgehabt. So lieb.  
14 Ich habe so geweint ... mit heißen Bitten ...  
15 Und liebe dich noch mehr, weil ich um dich gelitten,  
16 Als deine Feder keinen Brief, mir keinen Brief mehr schrieb.

17 Ich nannte Freund und Herr und Leuchtturmwächter  
18 Auf schmalem Inselstrich,  
19 Den Gärtner meines Früchtegartens dich,  
20 Und waren tausend weiser, keiner war gerechter.

21 Ich spürte kaum, daß mir der Hafen brach,  
22 Der meine Jugend hielt – und kleine Sonnen,  
23 Daß sie vertropft, in Sand verronnen.  
24 Ich stand und sah dir nach.

25 Dein Durchgang blieb in meinen Tagen,  
26 Wie Wohlgeruch in einem Kleide hängt,  
27 Den es nicht kennt, nicht rechnet, nur empfängt,  
28 Um immer ihn zu tragen.<sup>816</sup>

### *Die Mutter*

1 Goldschmied ist mein Sohn. In seinem Blick  
2 War schon früh dies edle, kühle Erz  
3 Wie ein deutbar reinliches Geschick,  
4 Als mein scharfer vorgeformter Schmerz.

5 Denn was weiß er von dem stummen Wald,  
6 Der die Flüchtende, die Mutter, fängt,  
7 Vom Gestrüpp, das um ihr Lächeln krallt,  
8 Von dem Blute, das in Dornen hängt.

9 Ihm ist weit die Straße hingebaut,  
10 Blank und kräftig lagert Stein an Stein;  
11 Eine klare Landschaft naht vertraut,  
12 Sperrt sich nicht und wird mit Gleichmut sein.

---

<sup>816</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 167f.

13 Meine Wirrnis, achtlos oft gestreift,  
14 Dünkt ihm Gaukeln, eine Wolkenstadt,  
15 Die er spärlich und verwundert greift,  
16 Wenn er Zeit zum Hinschauen hat.

17 Aus der Erde gräbt man ihm und scharrt  
18 Mein Gefühl, das ihm zum Preiswerk wächst,  
19 Das sein Bilden zum Geschmeid erstarrt,  
20 Märchenfremdem Goldgetier verhext.

21 Vogel mit dem Aug' von Amethyst,  
22 Götze, der den Chrysopras umringt:  
23 Seltnes Obst, das Glanz und köstlich ist,  
24 Das er klug aus meiner Wurzel zwingt.

25 Eh' mein Scheitel scheu ihm nachgebleicht,  
26 Wie er ohne Rücksicht von mir schritt,  
27 Hab' ich ihm ein blaues Tuch gereicht,  
28 Das im Gehen aus seinem Nacken glitt.<sup>817</sup>

### *Eine Andere*

1 Du Liebes.  
2 Meine Arme halten dich  
3 Wie einen Blumenkorb.  
4 Ein Frühlingseiland: Weiße Hyazinthen,  
5 Blaukrokus, honigfarbne Märzenbecher,  
6 Der seltenen Tulpe lilagraue Tinten.  
7 Und deine Knospenaugen fallen auf wie Fächer  
8 Und schau in mich.

9 Was siehst du da? Nur dich.  
10 Und wieder dich.

11 Mein Kind.  
12 Ich rühre dich mit Mund und Nüstern an  
13 Wie schönes Obst auf einer Schale.  
14 Da Herb und Süß sich neidlos mengt:  
15 An Pflaumen, dunkelhäutige Ovale,  
16 Sich würzig derbes Nußvolk purzelnd drängt,  
17 Der Saftzitrone jüngerliche Fahle

---

<sup>817</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 124f.

18 Ein Traubenzweig mit glühenden Tropfen sprengt –

19 So rühre ich dich an.

20 Mein Kindlein!

21 Bist du, was ich sagen kann?

22 O Muschel, zartes Rauschen.

23 Freude. Sternenbild.

24 Ach, alle Namen werden schal vor dir.

25 Ich schließe dich im Herzen ein

26 Wie einen Becher, den ich nicht zu nützen wage,

27 Aus Onyxstein.

28 Wie eine wunderbare Sage

29 Vom kupfernen und grünen Tier.

30 Und eine kleine Waffe wider dürre Tage.

31 Du Rosenquarz. Du Licht!

32 Ich spreche irr. Mein Dunkel ruft dich mir.

33 In meinem Tage bist du nicht.<sup>818</sup>

### *Die Frau mit dem Adlerweibchen*

1 „Mein Junges, deine Federn sind durchnäßt,

2 Verklebt und wirr, laß mich sie glätten.“ –

3 „Mein lieber Sohn, ich will deinen Anzug plätten

4 Und diesen Weinleck reiben, der noch überblieb vom Fest.“

5 „Mein Adler! Hüte dich! In jeder Schlucht,

6 In jeder Felsgestalt sind hohle Augen, schwarze Läufe, die dir lauern.“ –

7 „Mein Knabe! Dir entzündet sich das Lächeln schlimmer Mauern,

8 Nur dir trägt jede Dirne ihr Gesicht als eine Frucht.“

9 „Mein Kind. Wie kreischst du deinen Sieg

10 Und breitest vor der Sonne dich aus in Ländern, drin nicht Menschen modern.“ –

11 „Mein Kind. Ich fühlte goldrot deine Sinne lodern

12 Und silbern den Gedanken, der viel höher noch als Adler stieg.“

13 „Ihn hielten meine Flügel und nun sind sie leer,

14 Und ich weiß nicht, wo er geblieben.“ –

15 „Er hat nur einmal aus New York geschrieben,

16 Und das ist auch schon lange, lange Wochen her.“<sup>819</sup>

---

<sup>818</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 126f.

*Я тебя отвоюю у всех земель ...*

1 Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес,  
2 Оттого что лес — моя колыбель, и могила — лес,  
3 Оттого что я на земле стою — лишь одной ногой,  
4 Оттого что я о тебе спою — как никто другой.

5 Я тебя отвоюю у всех времен, у всех ночей,  
6 У всех золотых знамен, у всех мечей,  
7 Я закину ключи и псов прогоню с крыльца —  
8 Оттого что в земной ночи я вернее пса.

9 Я тебя отвоюю у всех других — у той, одной,  
10 Ты не будешь ничей жених, я — ничьей женой,  
11 И в последнем споре возьму тебя — замолчи! —  
12 У того, с которым Иаков стоял в ночи.

13 Но пока тебе не скрещу на груди персты —  
14 О проклятие! — у тебя остаешься — ты:  
15 Два крыла твои, нацеленные в эфир, —  
16 Оттого что мир — твоя колыбель, и могила — мир!<sup>820</sup>

*Другие — с очами и с личиком светлым...*

1 Другие — с очами и с личиком светлым,  
2 А я-то ночами беседую с ветром.  
3 Не с тем — итальяйским  
4 Зефиром младым, —  
5 С хорошим, с широким,  
6 Российским, сквозным!

7 Другие всей плотью по плоти плутают,  
8 Из уст пересохших — дыханье глотают...  
9 А я — руки настезь! — застыла — столбняк!  
10 Чтоб выдул мне душу — российский сквозняк!

11 Другие — о, нежные, цепкие пути!  
12 Нет, с нами Эол обращается круто.  
13 — Небось, не растаешь! Одна — мол — семья! —  
14 Как будто и вправду — не женщина я!<sup>821</sup>

---

<sup>819</sup> Kolmar: Das lyrische Werk, S. 152.

<sup>820</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 6.

<sup>821</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S 14ff.

*Двое (2)*

1 Не суждено, чтобы сильный с сильным  
2 Соединились бы в мире сём.  
3 Так разминулись Зигфрид с Брунгильдой,  
4 Брачное дело решив мечом.

5 В братственной ненависти союзной  
6 — Буйволами! — на скалу — скала.  
7 С брачного ложа ушел, неузнан,  
8 И неопознанною — спала.

9 Порознь! — даже на ложе брачном —  
10 Порознь! — даже сцепясь в кулак —  
11 Порознь! — на языке двузначном —  
12 Поздно и порознь — вот наш брак!

13 Но и постарше еще обида  
14 Есть: амазонку подмяв, как лев, —  
15 Так разминулися: сын Фетиды  
16 С дочерью Аресовой: Ахиллес

17 С Пенфезилеей.

О вспомни — снизу

18 Взгляд ее! сбитого седока  
19 Взгляд! не с Олимпа уже, — из жижи  
20 Взгляд ее, — все ж еще свысока!

21 Что ж из того, что отсель одна в нем  
22 Ревность: женою урвать у тьмы.  
23 Не суждено, чтобы равный — с равным...

.....  
24 Так разминовываемся -- мы.<sup>822</sup>

*Вчера еще в глаза глядел ...*

1 Вчера еще в глаза глядел,  
2 А нынче — всё косится в сторону!  
3 Вчера еще до птиц сидел, —  
4 Все жаворонки нынче — вороны!

5 Я глупая, а ты умен,  
6 Живой, а я остолбенелая.  
7 О вопль женщин всех времен:  
8 «Мой милый, что тебе я сделала?!»

---

<sup>822</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 56ff.

9 И слезы ей — вода, и кровь —  
10 Вода, — в крови, в слезах умылася!  
11 Не мать, а мачеха — Любовь:  
12 Не ждите ни суда, ни милости.

13 Увозят милых корабли,  
14 Уводит их дорога белая...  
15 И стон стоит вдоль всей земли:  
16 «Мой милый, что тебе я сделала?»

17 Вчера еще — в ногах лежал!  
18 Равнял с Китайскою державою!  
19 Враз обе рученьки разжал, —  
20 Жизнь выпала — копейкой ржавою!

21 Детоубийцей на суду  
22 Стою — немилая, несмелая.  
23 Я и в аду тебе скажу:  
24 «Мой милый, что тебе я сделала?»

25 Спрошу я стул, спрошу кровать:  
26 «За что, за что терплю и бедствую?»  
27 «Отцеловал — колесовать:  
28 Другую целовать», — отвечают.

29 Жить приучил в самом огне,  
30 Сам бросил — в степь заледенелую!  
31 Вот что *ты*, милый, сделал мне!  
32 Мой милый, что тебе — я сделала?

33 Всё ведаю — не прекословь!  
34 Вновь зрячая — уж не любовница!  
35 Где отступается Любовь,  
36 Там подступает Смерть-садовница.

37 Само — что дерево трясти! —  
38 В срок яблоко спадает спелое...  
39 — За всё, за всё меня прости,  
40 Мой милый, — что тебе я сделала!<sup>823</sup>

---

<sup>823</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 16ff.

*Попытка Ревности*

1 Как живется вам с другою,  
2 Проще ведь? — Удар весла! —  
3 Линией береговою  
4 Скоро ль память отошла.

5 Обо мне, плавучем острове  
6 (По небу — не по водам!)  
7 Души, души! — быть вам сестрами,  
8 Не любовницами — вам!

9 Как живется вам с *простою*  
10 Женщиною? *Без* божеств?  
11 Государыню с престола  
12 Свергши (с одного сошед),

13 Как живется вам — хлопочется —  
14 Ежится? Встается — как?  
15 С пошлиной бессмертной пошлости  
16 Как справляетесь, бедняк?

17 «Судорог да перебоев —  
18 Хватит! Дом себе найму».  
19 Как живется вам с любюю —  
20 Избранному моему!

21 Свойственнее и съедобнее —  
22 Снедь? Приестся — не пеняй...  
23 Как живется вам с подобием —  
24 Вам, поправшему Синай!

25 Как живется вам с чужою,  
26 Здешнею? Ребром — любя?  
27 Стыд Зевесовой вождою  
28 Не охлёстывает лба?

29 Как живется вам — здоровится —  
30 Можется? Поется — как?  
31 С язвою бессмертной совести.  
32 Как справляетесь, бедняк?

33 Как живется вам с товаром  
34 Рыночным? Оброк — крутой?

- 35 После мраморов Каррары  
36 Как живется вам с трухой
- 37 Гипсовой? (Из глыбы высечен  
38 Бог — и начисто разбит!)  
39 Как живется вам с сто-тысячной —  
40 Вам, познавшему Лилит!
- 41 Рыночную новизною  
42 Сыты ли? К волшбам остыв,  
43 Как живется вам с земною  
44 Женщиною, без шестых
- 45 Чувств?  
        Ну, за голову; счастливы?  
46 Нет? В провале без глубин —  
47 Как живется, милый? Тяжче ли?  
48 Так же ли, как мне с другим?<sup>824</sup>

*Провода (5)*

- 1 Не чернокнижница! В белой книге  
2 Далею донских наострила взгляд!  
3 Где бы ты ни был — тебя настигну,  
4 Выстрадаю — и верну назад.
- 5 Ибо с гордыни своей, как с кедра,  
6 Мир озираю: плывут суда,  
7 Зарева рыщут... Морские недра  
8 Выворочу — и верну со дна!
- 9 Перестрадай же меня! Я всюду:  
10 Зори и руды я, хлеб и вздох,  
11 Есмь я и буду я, и добуду  
12 Губы — как душу добудет бог:
- 13 Через дыхание — в час твой хриплый,  
14 Через архангельского суда  
15 Изгороди! — Всё уста о шипья  
16 Выкровяню и верну с одра!
- 17 Сдайся! Ведь это совсем не сказка!  
18 — Сдайся! — Стрела, описавши круг...  
19 — Сдайся! — Еще ни один не спасся  
20 От настигающего без рук:

---

<sup>824</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 58ff.

21 Через дыхание... (Перси взмыли,  
22 Веки не видят, вокруг уст — слюда...)  
23 Как прозорливица — Самуила  
24 Выморочу — и вернусь одна:

25 Ибо другая с тобой, и в судный  
26 День не тягнутся...

Вьюсь и длюсь.

27 Есмь я и буду я и добуду  
28 Душу — как губы добудет уст —

29 Упокоительница...<sup>825</sup>

### *Глаза*

1 Два зарева! — нет, зеркала!  
2 Нет, два недуга!  
3 Два серафических жерла,  
4 Два черных круга

5 Обугленных — из льда зеркал,  
6 С плит тротуарных,  
7 Через тысячеверстья зал  
8 Дымят — полярных.

9 Ужасные! — Пламень и мрак!  
10 Две черных ямы.  
11 Бессонные мальчишки — так —  
12 В больницах: — Мама!

13 Страх и укор, ах и аминь...  
14 Взмах величавый...  
15 Над каменностью простынь —  
16 Две черных славы.

17 Так знайте же, что реки — вспять,  
18 Что камни — помнят!  
19 Что уж опять они, опять  
20 В лучах огромных

21 Встают — два солнца, два жерла,  
22 — Нет, два алмаза! —  
23 Подземной бездны зеркала:  
24 Два смертных глаза.<sup>826</sup>

---

<sup>825</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 38.

<sup>826</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 26.

## Але (2)

- 1 Упадешь — перстом не двину.
- 2 Я люблю тебя как сына.
  
- 3 Всею мечтой своею довлея,  
4 Не щадя и не жалея.
  
- 5 Я учу: губам полезно  
6 Раскаленное железо,
  
- 7 Бархатных ковров полезней —  
8 Гвозди — молодым ступням.
  
- 9 А еще в ночи беззвездной  
10 Под ногой — полезны — бездны!
  
- 11 Первенец мой крутолобый!  
12 Вместо всей моей учебы —  
13 Материнская утроба  
14 Лучше — для тебя была б.<sup>827</sup>

## Стихи к Сыну (1)

- 1 Ни к городу и ни к селу —  
2 Езжай, мой сын, в свою страну, —  
3 В край — всем краям наоборот! —  
4 Куда *назад* идти — *вперед*  
5 Идти, — особенно — тебе,  
6 Руси не видывавшее
  
- 7 Дитя мое... Мое? Ее —  
8 Дитя! То самое былье,  
9 Которым порастает быль.  
10 Землицу, стершуюся в пыль, —  
11 Ужель ребенку в колыбель  
12 Нести в трясущихся горстях:  
13 «Русь — этот прах, чти — этот прах!»
  
- 14 От неиспытанных утрат —  
15 Иди — куда глаза глядят!  
16 Всех стран — глаза, со всей земли —  
17 Глаза — и синие твои  
18 Глаза, в которые гляжусь:  
19 В глаза, глядящие на Русь.

---

<sup>827</sup>Цветаева: Час Души, Ст. 119.

20 Да не поклонимся словам!  
21 Русь — прадедам, Россия — нам,  
22 Вам — просветители пещер —  
23 Призывное: СССР, —  
24 Не менее во тьме небес  
25 Призывное, чем: SOS.

26 *Нас* родина не позовет!  
27 Езжай, мой сын, домой — вперед —  
28 В *свой* край, в *свой* век, в *свой* час, — от нас —  
29 В Россию — вас, в Россию — масс,  
30 В *наш*-час — страну! в *сей*-час — страну!  
31 В на-Марс — страну! в без-нас — страну!<sup>828</sup>

---

<sup>828</sup> Zwetajewa: Gedichte. Prosa, S. 92.

## Lebenslauf

16. 7. 1993: Geburt in Horn

1999 – 2003: Volksschule Eggenburg

2003 – 2011: Bundesgymnasium Horn

2011 – 2014: Bachelorstudium Slawistik mit Erstsprache Russisch und Zweitsprache  
Bosnisch/Kroatisch/Serbisch

Ab 2012: Lehramtsstudium UF Russisch UF Deutsch

Nebenberufliche Tätigkeit als Nachhilfelehrerin in den Fächern Deutsch,  
Englisch und Latein im Lernquadrat Horn

5. 8. 2013 – 6. 9. 2013: Intensivkurs Russisch im ProBa Language Centre in  
Sankt Petersburg

Ab 2014: Masterstudium Russisch (mit Polnisch als dritter slawischer Sprache)

Ab 2015: Ehrenamtliche Tätigkeit als Deutschlehrerin für unbegleitete minderjährige  
Flüchtlinge in Eggenburg

29. 8. 2016 – 9. 9. 2016: Standardkurs Russisch im Deržavin Institut in Sankt  
Petersburg