

Miriam Finkelstein

**SCHWESTERLICHKEIT ALS WEIBLICHE UTOPIE –  
EVDOKIJA ROSTOPČINAS POEM МОХАХИНЯ**

What's Hecuba to him,  
or he to Hecuba,  
That he should weep for her?<sup>1</sup>

**1. Einleitung**

Mit diesen Worten, die zum Synonym völliger Gleichgültigkeit geworden sind, bringt Prinz Hamlet in Shakespeares gleichnamiger Tragödie seine Verwunderung über eine emphatische Darstellung der ehemaligen Königin von Troja und späteren Sklavin Hekabe zum Ausdruck. Warum, so die Frage, bedauert ein Mann eine alte Frau, eine entthronte Königin? Hamlets Verwunderung mag überraschen, bedenkt man, daß das Schicksal solcher ‚Verliererinnen‘, d.h. ihrer königlichen Stellung beraubter Frauen, sowohl aus der antiken Mythologie als auch aus der abendländischen Geschichte, sich stets hervorragend für dramatische Bearbeitungen eignete. Hekabe, deren Schicksal Euripides und Seneca, aber auch Franz Werfel und Jean Paul Sartre beschäftigte, ist die erste in einem ganzen Paradigma tragischer Herrscherinnengestalten, zu dessen berühmten Vertreterinnen auch Maria Stuart gehörte. Trotz aller Unterschiede der Epochen und der individuellen Poetik der Autoren war für die dramatische Qualität der Gestalten dabei die Fallhöhe der Herrscherinnen ausschlaggebend – von der Königin zur Sklavin, Gefangenen und Getöteten.<sup>2</sup> Diese Fallhöhe, zusammen mit dem Bestreben, den Schicksalsschlägen würdevoll zu begegnen und bei aller Eingeschränktheit der eigenen Handlungsfähigkeit dennoch zu agieren, machte sie zu wahrhaft tragischen Heldinnen.

Ein wichtiger Grund für das dramatische Schicksal dieser Herrscherinnen liegt bei vielen Autoren in der Rolle, der (Mit-)Schuld anderer Frauen, zumeist weiblicher Verwandter. In Euripides' Tragödie etwa gibt Hekabe die Schuld am Niedergang Trojas ihrer Schwiegertochter, der schönen Helena (Euripides 1976, 162). Am deutlichsten formuliert findet sich eine solche Schuldzuweisung in

<sup>1</sup> Zit. nach Shakespeare, William: *Hamlet, Prince of Denmark*, Cambridge, 2004, 153.

<sup>2</sup> Dabei spielte die Frage, ob sie aus eigenem Recht herrschten und dann gestürzt wurden, wie Maria Stuart, oder ob sie ‚nur‘ Gemahlinnen von Königen waren, wie Hekuba, keine große Rolle.

Schillers *Maria Stuart*, wo Königin Elizabeth I. die unmittelbare Schuld an der Gefangenschaft und am Tod ihrer Verwandten trägt. Interessenkonflikte und ambivalente Beziehungen zwischen zwei Frauen spielen in den dramatischen Bearbeitungen antiker und historischer Stoffe durch männliche Autoren eine signifikante Rolle. Für westeuropäische Autorinnen hingegen war die Darstellung solcher Beziehungen problematisch, was sich u.a. daran zeigt, daß es kaum Bearbeitungen des Hekuba- oder Maria Stuart-Stoffes aus weiblicher Feder gibt. Man kann darüber hinaus feststellen, daß sich westeuropäische Autorinnen generell wenig mit historischen Stoffen beschäftigten; daß es sich bei den meisten ihrer Protagonistinnen nicht um historische, sondern um fiktive Gestalten handelt. Fiktionale Texte, in welchen Beziehungen zwischen zwei Frauen (historischen oder nicht) eine zentrale Rolle spielen, sind insgesamt selten. Im Allgemeinen werden Beziehungen zwischen Frauen jedoch als positiv geschildert, d.h. als Beziehungen der Solidarität.

Die russischen Autorinnen des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts folgten im wesentlichen diesem Muster. Nur wenige von ihnen behandelten historische Sujets; Frauenfiguren der russischen oder der westeuropäischen Geschichte haben in ihrem Oeuvre keinen Platz, und Beziehungen zwischen Frauen spielen in ihren Texten schon gar keine Rolle. Der vorliegende Artikel widmet sich einer Autorin, die in dieser Hinsicht eine Ausnahme darstellt, Evdokija Petrovna Rostopšina (1811–1858). Am Beispiel des Poems *Монахиня* (Die Nonne), in dessen Mittelpunkt die Regentin Sof'ja Alekseevna und das Frauenkloster *Novodevičij monastyr'* stehen, werden drei zentrale Aspekte ihrer Poetik diskutiert. Zum einen wird am Beispiel des Poems und anderer Texte Rostopčinas Auffassung von Geschichte und Geschichtswissenschaft analysiert. Eingegangen wird dabei auf die Frage, warum Rostopčina und andere Autorinnen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts historische Sujets weitgehend gemieden haben. Zum anderen wird Rostopčinas Konzeption weiblicher Solidarität, hier als *Schwesterlichkeit* bezeichnet, erläutert, die als eines der Hauptthemen ihres Oeuvres geltend gemacht wird. Das Poem wird als eindrucksvolles Zeugnis für diese Konzeption gelesen. Es wird gezeigt, wie Rostopčina die negative Rolle der anderen Frau (die Mitschuld an der Entmachtung der Herrscherin) hin zu der positiven Rolle einer Helferin, Verteidigerin und Chronistin verändert. Zuletzt wird diskutiert, inwiefern das Poem als Wendepunkt in der Entwicklung der Schwesterlichkeitskonzeption Züge eines utopischen Entwurfs trägt.

## 2. Zum Begriff der *Schwesterlichkeit*

Der Begriff *Schwesterlichkeit* existiert im westeuropäischen Denken spätestens seit dem 15. Jahrhundert. Bereits 1404/1405 bezeichnete Christine de

Pizan in ihrer Gynäkotopie<sup>3</sup> *La Cité des Dames* (Stadt der Frauen) diese Stadt als Stadt der Schwesterlichkeit (*Cité de consoeurerie*).<sup>4</sup> In die deutsche Sprache wurde der Begriff von Joachim Heinrich Campe eingeführt, der in seiner Schrift *Ueber die Reinigung und Bereicherung der deutschen Sprache* von 1793 diese als Analogon zur Brüderlichkeit sieht: „Und so könnte man nun auch, nach der Aenlichkeit von diesem (Brüderlichkeit – *M.F.*), für die nämliche Gesinnung unter Personen des anderen Geschlechts, Schwesterlichkeit sagen.“ (Schiewe 2002)

Gertrud Rösch unterscheidet in ihrem Aufsatz über Schwesternbeziehungen in der deutschen Literatur ‚Schwesterlichkeit‘ von ‚Schwesterschaft‘:

Dabei verwende ich für die biologische und damit vertikal angelegte Gegebenheit, dass zwei Frauen von einem gemeinsamen Elternteil abstammen, den Terminus ‚Schwesterschaft‘, während ‚Schwesterlichkeit‘ für die absichtsvoll in Gesten und Worten artikulierten und damit horizontale Bezugnahme zweier Frauen aufeinander stehen soll. (Rösch 2000, 57–66)

Wesentlich mehr verbreitet ist heute der englische Begriff *sisterhood*. In den 1970-er Jahren wurde *sisterhood* von der feministischen Bewegung als Ausdruck der weltweiten Solidarität unter Frauen geprägt, des Kampfes aller Frauen gegen die Unterdrückung durch das Patriarchat. Dabei oszilliert der englische Begriff, wie auch bei Rösch, zwischen zwei Bedeutungen: er kann einerseits als ‚Schwesterschaft‘ im Sinne einer Personengruppe verwendet werden, andererseits aber auch die unbedingte Solidarität unter Frauen, ungeachtet aller Unterschiede wie Klassen-, Rassen-, und Religionszugehörigkeit bezeichnen. Diese Solidaritätsbeziehung ist gleichzeitig Ursache und Wirkung der Schwesterlichkeit als eines ethischen Verhaltens (Kilcooley 1997, 32). Darin besteht der Unterschied zwischen Schwesterlichkeit und Frauenfreundschaft – während Freundschaft eine persönliche Beziehung zwischen wenigen, meistens nur zwei, Frauen ist, fordert die Schwesterlichkeit solidarisches ethisches Verhalten gegenüber allen Frauen, also auch unbekanntem, fremden etc.

### 3. Evdokija Rostopčina I. Die Schwesterlichkeitskonzeption

Evdokija Rostopčina, die der Generation der russischen Spätromantiker angehörte, war zwischen 1835 und 1850 eine der bekanntesten und meistrezitierten russischen Dichterinnen. Ihre literarische Reputation war so groß, daß es Žukovskij für angemessen hielt, sie nach Puškins Tod 1837 als dessen einzig würdige

<sup>3</sup> Unter dem Begriff der Gynäkotopie wird eine weibliche Utopie verstanden bzw. eine Utopie für Frauen. Vgl. dazu Rivera-Garretas 1997, 182 und 200ff.

<sup>4</sup> Zu Christine de Pizan und ihrer weiblichen Utopie vgl. Rivera-Garretas, A.s.o. sowie Liebertz-Grün 1989, 28ff.

Nachfolgerin zu bezeichnen und ihr ein Arbeitsheft des Dichters zu überreichen, welches sie fortschreiben sollte. Neben Puškin waren die literarischen Schlüsselfiguren in ihrem Leben Michail Lermontov und Vladimir Odoevskij, zu welchen sie eine langjährige Freundschaft pflegte und mit welchen sie in einem stetigen poetischen Dialog stand. Die gebürtige Moskauerin Rostopčina zog 1836, nach ihrer Heirat mit dem Sohn des Moskauer Generalgouverneurs Fedor Rostopčĭn, nach Sankt Petersburg und wurde zur Verehrerin der Stadt Peters.<sup>5</sup> Bei ihrer späteren Rückkehr in die alte russische Hauptstadt war Rostopčĭnas Einstellung zu Moskau ambivalent – die Liebe zu dieser Stadt wurde überschattet von ihrer Einsamkeit dort. Zeitweise wurde ihr Moskau sogar zum Gegenstand von Spott und Verachtung. In mehreren Texten beschrieb sie es als langweilig, intellektuell rückständig und bieder. Mit dieser Ablehnung Moskaus und der dortigen Salongesellschaft stellte sich Rostopčĭna v.a. in die Tradition Aleksandr Griboedovs. So verfasste sie 1856 mit der Komödie *Возврат Чацкого в Москву* (Die Rückkehr Čackijs nach Moskau) eine unmittelbare Fortsetzung seiner berühmten Komödie *Горе от ума* (Leid durch Verstand).<sup>6</sup>

Eines der Hauptthemen in Rostopčĭnas Werk war, von Anfang an, die solidarische, schwesterliche Beziehung zwischen Frauen. Wichtige Rolle bei der Entwicklung von Rostopčĭnas Schwesterlichkeitskonzeption spielten dabei französische Dichterinnen des 19. Jahrhunderts. So fand sie bei Marceline Desbordes-Valmore (1786–1859), deren Werke sie intensiv rezipierte, eine elaborierte Vorstellung von Mitgefühl und Solidarität unter allen Menschen, aber auch dezidiert unter Frauen. Vor allem auf ihr Frühwerk übte die französische Dichterin, die „am Anfang des Jahrhunderts modellhaft für die dichtende Frau (stand), [...] eine Tradition weiblicher Lyrik [begründete]“ (Wehinger 1989, 221; s.a. Boutin 2003; Vincent 2003), einen großen Einfluß aus. Neben den Vorstellungen von Solidarität finden sich bei der jungen Rostopčĭna auch häufig Desbordes-Valmores' romantische Selbststilisierungen als liebende und an ihrer Liebe leidende Frau. Den Einfluß der französischen ‚Schwester‘ markierte sie explizit durch Untertitel wie *Подражание Г-же Деборд-Вальмор* (Nachahmung von Madame Desbordes-Valmore) (Ростопчина 1857, Т. 1, 18ff) oder durch Motti aus Desbordes-Valmores Gedichten (Ростопчина 1857, Т. 1, 39ff und 99). Aber auch Madame de Staël, Delphine Gay, Amable Tastu und andere französische Autorinnen rezipierte Rostopčĭna und stellte Zitate aus deren Gedichten den

<sup>5</sup> Die Einbindung in die Familie Rostopčĭn ist für diese Untersuchung insofern von Bedeutung, als die Schwiegermutter Evdokijas, Ekaterina Rostopčĭna, eine der ersten russischen Frauen war, die im frühen 19. Jahrhundert zum Katholizismus konvertierten. Im Folgenden werde ich zeigen, daß die Begegnung mit den Kreisen der russischen Katholikinnen für die Entstehung von *Монахиня* von einiger Bedeutung war.

<sup>6</sup> Vollständiger Titel der Komödie ist „Возврат Чацкого в Москву или встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки. Разговор в стихах. Продолжение комедии А.С. Грибоедова „Горе от ума““, Ростопчина 1890, Т. 1, 239–341.

eigenen als Motti vor.<sup>7</sup> Generell läßt sich feststellen, daß Rostopčina sich explizit in die Tradition weiblichen Schreibens stellte, wie sie v.a. von Desbordes-Valmore begründet wurde.

Ihre Konzeption weiblicher Solidarität schließt sowohl die Beziehung innerhalb eines Frauenpaares als auch die Beziehung unter allen Frauen ein. In ihrem Frühwerk wendet sich Rostopčina immer wieder an Frauen; sie widmet die Mehrzahl ihrer Gedichte Freundinnen und Bekannten, aber auch Frauen, die sie nur flüchtig kannte. Dabei bezeichnet das lyrische Ich, das hier eindeutig die Stimme der Dichterin ist, die angesprochene Frau meistens als Schwester und Seelenverwandte (Ростопчина 1857, Т. 1, 15ff). In den Gedichten *Сестре по сердцу* (1829) *Первому другу* (1830) bzw. *Наперстница* (Die Busenfreundin, Vertraute) (1831) entwirft Rostopčina die Beziehung zwischen zwei Frauen als eine solidarische. Die Solidarität entsteht zunächst aus *Mitleid*<sup>8</sup> mit unglücklichen, kranken, verlassenen Frauen:

Чиста, как слезы *сострадания* / Светла как думы упования [...] С заботой грустной пред тобою / Безмолвно часто я сижу, / С твоей сливаюся мечтою / Тебе в глаза душой гляжу (Kursiv von mir – M.F.) (Ростопчина 1857, Т. 1, 11ff.)

Dabei verbleibt Rostopčina nicht bei einer bloßen Konstatierung ihrer schwesterlichen Beziehungen, sie schützt sie und fordert andere Frauen nachdrücklich dazu auf, sich stets solidarisch zueinander zu verhalten und ihre weibliche Solidarität nicht durch Eifersucht zu zerstören:

Нет! Я не узнаю души твоей, Мария, / В твоих язвительных, убийственных словах! / На дружбу, на любовь, на мир хуленья злыя / пугают и дивят меня в твоих устах. [...] Зачем безжалостным, томительным сомненьем / Ты хочешь *отравить связь дружбы*, сон любви, / [...] Она предмет святой! не тронь ея, друг милый! / [...] Вы обе женщины... и *ревность* может быть, / Закралась в разум твой... мрачит твой сужденья! (Kursiv von mir – M.F.) (Ростопчина 1857, Т. 1, 22ff.)

Dabei soll die solidarische Beziehung nicht nur in einem Frauenpaar ausgeübt werden. Ganz im Sinne der feministischen Bewegung der 1970-er Jahre, versteht Rostopčina alle Frauen als eine Einheit, als *мы* (wir), die sie allen Männern gegenüber stellt. In dem Gedicht *Не верю вам!* (Ich glaube euch nicht!) von 1835 bezeichnet sie das Geschlechterverhältnis als immerwährenden Krieg:

<sup>7</sup> V.a. die Lyrikerin Delphine Gay de Girardin (1805-1855) fand bei russischen Dichterinnen viel Anklang. Karolina Pavlova widmete ihr (und der amerikanischen Dichterin Lucretia Davidson) das Gedicht *Три души* (veröffentlicht 1850), in dem sie das tragische Schicksal der beiden Dichterinnen beklagte. Vgl. dazu Fajnkštejn 2002, 57-60 und Greene 1984.

<sup>8</sup> Zum Thema Mitleid mit Frauen vgl. auch Hammarberg 2001, 231.

Не верю вам! ...Вы нам враги издавна!... / Нас искушать, / Нас обмануть и бросить, вам забавно! / [...] Вы мстите нам, с досадой вспомяная / Что в старину / Наш общий дед, Адам, лишился рая / Через жену [...] И любите вы страстною враждою / С тех пор нас всех! / С тех пор, война зажглася роковая / Меж нас и вас. (Ростопчина 1857, T. 1, 129ff)<sup>9</sup>

Das Poem *Монахиня* aus dem Jahr 1842 markiert in Rostopčinas Schwesterlichkeitskonzeption einen Wendepunkt. Auch in den 1840-er und 1850-er Jahren behält die Forderung nach solidarischem Umgang unter Frauen als solche Gültigkeit. Ihre Adressatinnen sind nun aber nicht mehr die Frauen ihrer unmittelbaren Umgebung, sondern Frauen *außerhalb* ihres Umfeldes – zeitlich, geographisch und ihrer gesellschaftlichen Position nach weit von Rostopčina entfernt. Darunter fallen historische Frauenfiguren, wie die Regentin Sof'ja im genannten Poem oder zeitgenössische westeuropäische Königinnen wie in dem Gedicht *Три королевы* (Drei Königinnen) aus dem Jahr 1855. Hier beklagt Rostopčina das Schicksal der spanischen Königin Isabella und der griechischen Königin Amalia, Gemahlin von Otto I. Die Schuld an deren drohender Entmachtung und Isolation schreibt die Dichterin der englischen Königin Victoria zu. Verfasst aus dem aktuellen Anlaß eines Besuchs von Victoria in Paris, beschuldigt Rostopčina diese, ihre königlichen Schwestern in schlimme Bedrängnis gebracht zu haben und nichts zur Linderung von deren Schicksal zu unternehmen. Geschrieben zur Zeit des Krim-Kriegs, als England ein Kriegsgegner Rußlands war, muß die Ablehnung englischer Politik natürlich auch in diesem politischen Kontext gelesen werden. Bemerkenswert ist jedoch, daß ihr Interesse und Mitleid nicht den Staaten als solchen, den Völkern oder – im Falle Griechenlands – dem König gilt, sondern den Königinnen.

#### 4. Rezeption historischer Frauenfiguren bei Rostopčina und anderen russischen Autorinnen

In Mittelpunkt von *Монахиня* steht mit Sof'ja, Halbschwester Peters des Großen und Regentin des Russischen Reiches in den Jahren 1682–1689, eine historische Figur. Eine solche Hinwendung zu einer historischen russischen

<sup>9</sup> Hervorheben muß man, daß, obwohl Rostopčina hier von einem Geschlechterkrieg spricht und zwei unversöhnliche Parteien ausmacht, sie dennoch Adam als gemeinsamen Ahnen von Männern und Frauen erwähnt. Eine eigene weibliche Genealogie mit Eva als Urmutter etabliert sie dagegen nicht. Aller Bitterkeit zum Trotz appelliert sie an ‚die Männer‘, sich der gemeinsamen Herkunft zu erinnern. Einen ähnlichen Appell an gemeinsame Wurzeln wird einige Jahre später Karolina Pavlova in dem Gedicht *Мы современницы, Графиня!* an sie richten. Pavlova schließt sich selbst und Rostopčina in ein *Wir* ein, als Zeitgenossinnen, Dichterinnen, und fordert Rostopčina auf, ihre Herkunft nicht zu verleugnen und ihre Geburtsstadt Moskau nicht zu verleumden. Pavlovas Appell an Rostopčina war indessen genauso wenig erfolgreich, wie, aus Rostopčinas Sicht, ihr eigener Appell an ‚die Männer‘.

Frauengestalt ist in Rostopčinas Werk einzigartig. Der Schwerpunkt ihres Oeuvres lag stets in der Gegenwart; in ihren Gedichten beschrieb sie Ereignisse, deren Zeugin oder zumindest Zeitgenossin sie war. Die weitgehende allgemeine Vermeidung historischer Themen war aber keinesfalls ein Spezifikum von Rostopčinas Poetik, vielmehr ähnelt sie darin fast allen anderen russischen Autorinnen des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die die poetische Auseinandersetzung mit der nationalen Vergangenheit scheuten. Dabei ist durchaus Interesse an der (russischen und nicht-russischen) Geschichte zu beobachten, ebenso wissenschaftliche Beschäftigung damit, man denke allein an die historischen Arbeiten von Katharina der Großen oder Zinaida Volkonskaja, die sogar Ehrenmitglied des *Общество истории и древностей российских* war. Als eine von sehr wenigen russischen Autorinnen beschäftigte sich Volkonskaja auch in ihren literarischen Texten mit historischen Themen, und zwar bevorzugt mit weiblichen Gestalten der russischen und westeuropäischen Geschichte.<sup>10</sup> Dagegen finden sich bei Dichterinnen wie beispielsweise Bunina, Žukova, Pavlova oder bei Schriftstellerinnen wie Nadežda Chvoščinskaja, Elena Gan u.a. kaum literarische Bearbeitungen historischer Themen. Es scheint, als habe sogar die Romantik mit ihrem gesteigerten Interesse an der Geschichte einerseits und an der Darstellung des Individuums in der Geschichte andererseits, diesbezüglich keinen Einfluß auf schreibende Frauen ausgeübt. Es sind weder historische *povesti*, noch historische Poeme oder Romane von Frauen überliefert, selbst nicht aus der Zeit einer begeisterten Rezeption der historischen Romane von Walter Scott und der Entstehung dieses Genres in Rußland (Альтшуллер 1996). Für das frühe 19. Jahrhundert kann diese Situation z.T. durch die Gattungshierarchie und genderbedingte Restriktionen bei der Gattungswahl erklärt werden – so waren Prosagattungen, v.a. der Roman, zunächst nur männlichen Autoren vorbehalten. Für die Zeit nach 1840 aber verlieren solche Restriktionen zunehmend an Gültigkeit, die erwähnten Chvoščinskaja und Gan sind nur einige der Autorinnen, die überwiegend Prosa schrieben. Eine andere Erklärung läßt sich in der früheren russischen Tradition der *oral literature* finden. Kononenko verweist auf eine klare geschlechtsspezifische Trennung von Gattungen in der mündlichen Literatur – so war die Erzählung von Epen, den *былины*, ausschließlich Männern vorbehalten, während Klagelieder nur von Frauen gesungen werden durften. Aus den *былины* entwickelten sich später andere Gattungen historischer Überlieferung, aber auch diese wurden nur von Männern tradiert:

<sup>10</sup> Z.B. in ihrem Text *Сказание об Ольге* von 1836 (В царстве муз 1987, 36–120). Ihr Interesse an Ol'ga hatte allerdings einen persönlichen Grund – in der Familienüberlieferung galt Ol'ga als Ahnin des fürstlichen Geschlechts. Von ihrem Interesse an westeuropäischen historischen Frauengestalten zeugt die von ihr in italienischer Sprache verfasste Oper *Giovanna d'Arco* aus dem Jahr 1821.

Women and only women sang laments (plachi, prichitanija, prichity) while only men sang epic (byliny). [...] Poetic forms that developed out of epic, such as historical and religious songs, were also primarily men's genres. (Kononenko 1994, 18)

Das Desinteresse von russischen Autorinnen an historischen Frauenfiguren scheint in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angesichts der sehr intensiven Vermittlung derselben als Vorbilder für Frauen um so paradoxaler zu sein. Bei dieser Vermittlung spielten eine große Rolle die Damenzeitschriften wie *Дамский журнал*, *Аглая*, *Московский зритель*, *Журнал для милых* und *Кабинет Аспазии*, welche die Formierung eines ‚richtigen‘ weiblichen Geschmacks in Sachen Kleidung sowie Aussehen, Sprache und Literatur zum Ziel hatten. Dazu bediente man sich auch weiblicher Vorbilder. 1819 erschien z.B. ein ganzer Katalog berühmter Frauen – *Плутарх для прекрасного пола* (Plutarch für das schöne Geschlecht), dessen erste vier Bände Artikel über Frauen aus der antiken Mythologie, der französischen Geschichte etc. enthielten, darunter Aspasia, Sappho, Corinna, Ninon Lenclos, Madame de Genlis und viele andere. Die letzten zwei Bände trugen den Titel *Плутарх для прекрасного пола или галерея знаменитых россиянок* (Plutarch für das schöne Geschlecht oder eine Galerie berühmter Russinnen) und enthielten Biographien russischer Fürstinnen, Zarrinnen, aber auch Schriftstellerinnen und Dichterinnen.<sup>11</sup> Auch wenn die Darstellung dieser Frauen reduziert oder den erwähnten Zielen angepaßt und dadurch in vielen Aspekten verfälscht war, muß festgehalten werden, daß die Leserinnen sehr wohl über ihre berühmten Geschlechts-genossinnen informiert waren. Die Absenz russischer oder anderer weiblicher Vorbilder sowohl in literarischen als auch in autobiographischen Texten, in Briefen oder sonstigen Selbstaussagen russischer Autorinnen kann demnach nicht auf Unwissen zurückgeführt werden. Am Beispiel von Evdokija Rostopčina wird nun versucht, Ursachen für dieses Verschweigen auszumachen.

## 5. Evdokija Rostopčina II. Die Geschichtskonzeption

In Rostopčinas Werken finden sich, wie bereits erwähnt, fast ausschließlich Bezüge zu Personen und Ereignissen ihrer Gegenwart. Neben Texten, die ihren männlichen Zeitgenossen gewidmet waren, z.B. Gedichten über den Krim-Krieg (*Песня русским воинам, раненым в Севастополе*, *Молитва об ополченных*)

<sup>11</sup> Im fünften Band sind russische Zarrinnen von der Fürstin Ol'ga bis Natal'ja Kirillovna, Peters Mutter, aufgeführt, der sechste Band beginnt mit Sof'ja Alekseevna, nennt die Zarrinnen Evdokija Kirillovna, Katharina I., Anna, Elizabeth, Katharina II., Königin von Württemberg und die russische Großfürstin Ekaterina Pavlovna sowie die Fürstinnen Natal'ja Dolgorukaja und Ekaterina Daškova. Auffällig ist hier, daß neben den Herrscherinnen in einer Reihe auch zwei der frühesten Verfasserinnen von Autobiographien in Rußland genannt sind. Vgl. dazu auch Hammarberg 2001, S. 23f



oder einer Panegyrik auf den Tod des Zaren Nikolajs I. (*На кончину Императора Николая I.*), finden sich männliche Persönlichkeiten der Vergangenheit nur in Texten, die aus einem aktuellen Anlaß entstanden, z.B. Ivan Susanin im Jahr 1835, als in Moskau ein Denkmal ihm zu Ehren eingeweiht wurde (*На памятник, сооружаемый Сусанину*). Gleichzeitig widmete sie einen großen Teil ihrer literarischen Produktion den berühmten und weniger berühmten Frauen ihrer Gegenwart (siehe Kap. 3). Rostopčinas Desinteresse an russischer Geschichte verdankt sich v.a. dem Umstand, daß sie dort keinen Platz für Frauen sieht, daß für sie die russische Geschichte eine Geschichte der Unterdrückung von Frauen ist. Weibliche Vorbilder für – schreibende und intellektuell tätige – Frauen des 19. Jahrhunderts findet sie dort nicht. Außerdem mag Rostopčinas Aversion auch in der russischen Geschichtswissenschaft ihrer Zeit begründet liegen, der gegenüber sie sich sehr kritisch zeigte. Die Parteilichkeit und Voreingenommenheit der Historiker, der Mißbrauch von Geschichte zu politischen Zwecken bei gleichzeitiger Konzentration auf nebensächliche historische Details erklären, wenn auch sicherlich nur zum Teil, Rostopčinas Skepsis gegenüber der Geschichtswissenschaft. Ihre Ablehnung von Historikern wird v.a. in ihrer Komödie *Возврат Чацкого в Москву* deutlich. Im Zentrum der Komödie steht die zeitgenössische Auseinandersetzung zwischen Westlern und Slavophilen. Die Handlung spielt in Moskau, im Hause Famusovs. 25 Jahre nachdem Čackij in Griboedovs Stück die Stadt verlassen hat, kehrt er zurück und wird Zeuge eines Streits zwischen den beiden Parteien, deren meisten Mitglieder sich aus Griboedovs Charakteren rekrutieren. Eine neue Figur ist der Geschichtspräsident Feologinskij, Ehemann von Mimi Tugouchovskaja und Anführer der Westler.<sup>12</sup> Seine wissenschaftlichen Theorien werden von der Autorin als unsinnig dargestellt – so möchte er z.B. nachweisen, daß Zar Ivan Groznyj ein Verehrer Luthers und im geheimen ein Protestant war (*Ростопчина* 1890, T. 1, 281). Sein Gegner, der Slavophile Platon Michajlovič Goričev, erklärt solche ungewöhnlichen Geschichtsinterpretationen mit der Notwendigkeit, Geld zu verdienen, der auch dieser Historiker unterliege: „Ведь надо, жить, пить и есть: вот и пошел педант / выдумывать воззрения и взгляды... / Всех, дескать, удивлю! А без того, / Кто-ж купит книжку-то его?“ (*Ростопчина* 1890, T. 1, 283). Die Autorität des Historikers wird von Rostopčina in Zweifel gezogen, zum einen, weil seine Forschung von politischen Ansichten und Interessen diktiert ist und zum anderen, weil seine Arbeit der Befriedigung seines Ehrgeizes und finanzieller Interessen dient. Gleichzeitig lehnt sie auch die Verehrung der russischen Vergangenheit durch Slavophile ab, weil diese die Errungenschaften der Gegenwart verdammen und Rußland zurück in die Barba-

<sup>12</sup> Bei der Figur Feologinskij handelt es sich wohl um eine satirische Darstellung des Geschichtspräsidenten und Westlers T.N. Granovskij. Dafür spricht u.a. das Mittelalter als Schwerpunkt seiner Forschung.

rei führen wollen. Am deutlichsten wird die Kritik an slavophiler Vergangenheitsverehrung von Čackij formuliert:

Смешно мне, право, – признаюсь, – / Как небывалую вы хвалите нам Русь, / И излагать стараетесь серьезно / Как Ярослав чихал, как кашлял Иван Грозный! / Где данья? Кто вам сказал?.. / Веть это бредни, идеал!.. / А нам-то в том где польза? Что за дело?.. / Та варварская Русь в невежестве истлела; / Россия новая возвиглась, возрасла, / От дедов речь и веру сберегла, – / Но нравы дикие отвергла и презрела. / И Бог с ней, с этой стариной, – / [...] / С безграмотной у бар женой, / С ленивыми, немymi терсемами! (Ростопчина 1890, Т. 1, 325)

Čackij, der am Schluß zwischen den beiden Lagern vermitteln soll, scheitert. Die Unvereinbarkeit der Gegensätze wird ihm von einer unbeteiligten Beobachterin des Geschehens, der Fürstin Cvetkova,<sup>13</sup> durch das Machtstreben beider Parteien erklärt:

О чем, сказать ли вам, о чем они хлопчат? / Чтоб только роль играть; / Чтоб только свет заметил их; / Чтоб дальше разнеслась молва про них, / И чтоб про них Россия говорила!.. / Какая-та нужна им сила, / Чтоб вес речам и мненьям их придать, / Чтоб выше им самим над всеми нами стать!.. / Им все равно, чтоб их бранили, / Чтоб осуждали, иль хвалили, – / Но лишь бы верили вполне значенью их! (Ростопчина 1890, Т. 1, 340)

Die Kritik an der slavophilen Geschichtsauffassung läßt sich in folgende Punkte zusammenfassen: 1. Rußlands Geschichte ist in solcher Darstellung eine Erfindung. 2. Ihr historisches Interesse gilt nur Nebensächlichkeiten 3. Ihre Interpretation entbehrt einer faktischen Grundlage 4. Die Gegenwart profitiert in keinster Weise von ihren Erkenntnissen 5. Die barbarischen Sitten der Vergangenheit sind abzulehnen, sie unterdrückten die Frauen, sperrten sie ein und verweigerten ihnen Bildung und Sprache. Rostopčinas Kritik an Vergangenheit und speziell am – russischen wie westeuropäischen – Mittelalter findet sich auch in anderen Texten, z.B. in der *povest'* *Поединок* (Das Duell, 1839). Hier beschreibt sie das Duell als Mord und lehnt es als Relikt des barbarischen Mittelalters ab. Sie kritisiert die männlichen Vorstellungen von Ehre sowie das Duell als Mittel, diese männliche Ehre zu verteidigen und den eigenen Mut unter Beweis zu stellen, als überholt und unmenschlich. Wichtiger ist dabei das Motiv des Duells als Mord an einem Dichter – der Protagonist Dol'skij ist ein junger poetischer Mensch, der zum Dichter werden könnte, aber bei einem Duell sein Leben verliert. Bedenkt man die zeitliche Nähe der Entstehung von *Поединок*

<sup>13</sup> Fürstin Cvetkova ist die einzige positive Protagonistin der Komödie, ein weiblicher Gegenpart zu Čackij. Vor allem ihre unabhängige Haltung und die Anfeindungen, die ihr von allen anderen widerfahren, legen nahe, sie als alter ego Rostopčinas zu betrachten.

zum Puškins Duelltod, läßt sich der Text als Manifest gegen die ihr zeitgenössische Duellpraxis als eine mittelalterliche, barbarische Sitte verstehen.

## 6. Geschichtswissenschaftliche Bewertung und literarische Rezeption der Regentin Sof'ja

Sof'ja Alekseevna, geboren im Jahre 1657 als fünftes Kind des Zaren Aleksej Michajlovič und seiner ersten Frau, Marija Miloslavskaja, übernahm 1682 die Regierungsgeschäfte als Regentin für ihre beiden minderjährigen Brüder Ivan und Peter. Sieben Jahre lang regierte sie praktisch als Alleinherrscherin, bis 1689 Peter die Herrschaft übernahm. Sof'ja wurde gezwungen, den Schleier zu nehmen und unter dem Namen Suzanna in das *Novodevičij monastyr'* bei Moskau einzutreten, wo sie 1704 starb. Ihre posthume Rezeption durchlief bis heute verschiedene Phasen; die Beurteilung ihrer Herrschaft und die Bewertung ihrer Person fielen dabei sehr unterschiedlich aus, grundsätzlich herrschte jedoch eine negative Einstellung ihr gegenüber stets vor. Zu den Konstanten dieser negativen Rezeption gehört z.B. ihre äußere Gestalt. Stets wurde Sof'ja ein extrem unattraktives Äußeres bescheinigt, ein Charakteristikum, das im wesentlichen auf einer einzigen Äußerung eines der Rußlandreisenden basiert, der sie zudem vermutlich nie persönlich traf. Diese Aussage aber wurde von sämtlichen Historikern und Biographen unkritisch übernommen. (Hughes 1990, 76). Auch die Behauptung der Historiker Solov'ev und Mordovcev, daß zwischen Sof'ja und ihrer Stiefmutter, der zweiten Frau ihres Vaters und Mutter Peters des I., Natal'ja Naryškina, unerbittlicher Haß, Feindschaft und Konkurrenz herrschten, läßt sich nicht belegen. Prägend für die negative Rezeption waren auch die Beschreibungen ihres Charakters als kaum gebildete, grausame und rachsüchtige Frau, welche höchstwahrscheinlich ebenfalls ins Reich der Legenden gehören. In ihrer Biographie Sof'jas zeigt die englische Historikerin Lindsey Hughes, daß der Großteil der negativen Beschreibungen der Regentin und der Urteile über ihre Regierungszeit auf unzuverlässigen und präventösen Quellen beruht. Im Gegensatz dazu weist sie überzeugend nach, daß Sof'ja eine für ihre Zeit ausgesprochen gebildete und fortschrittliche Frau war, die mehrere Sprachen beherrschte, ein ausgesprochenes Interesse an Kultur und Literatur hatte und möglicherweise sogar selbst dramatische Stücke verfaßte. Zwar läßt sich ihre schriftstellerische Tätigkeit nicht materiell belegen, allerdings existierte parallel zu der negativen Rezeption auch die Auffassung von der Regentin als einer begabten Autorin. Besonderer Beliebtheit erfreute sich diese These zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in einer Zeit, als Sof'ja offensichtlich insgesamt eine gewisse Rehabilitation widerfuhr.<sup>14</sup> So führt Karamzin in seinem

<sup>14</sup> In dieser Zeit beginnt eine kritische Auseinandersetzung mit dem negativen Bild Sof'jas bei russischen und westeuropäischen Historikern. Vgl. Hughes 1990, 330ff.

*Пантеон русских авторов.* Sof'ja als eine der bedeutendsten Frauen Rußlands und sehr begabte Schriftstellerin auf:

[...] одна есть из великих женщин, прозведенных Россиею. [...] Софья занималась и литературою; писала трагедии и сама играла их в кругу своих приближенных. Мы читали в рукописи одну из ее драм и думаем, что царевна могла бы сравняться с лучшими писательницами всех времен, если бы просвещенный вкус управлял ее воображением. (Карамзин 1984, 102)

Auch im erwähnten *Плутарх для прекрасного пола* wird auf Sof'ja und ihre schriftstellerische Tätigkeit eingegangen. Von ihr heißt es, sie habe selbst ein Theater gegründet und dort Rollen übernommen, z.B. in Molières *Le médecin malgré lui* (Arzt wider Willen), und: „Софья Алексеевна, как уверяют, написала трагедию. Надобно сожалеть, что время истребило или сокрыло от нас ея сочинения“.<sup>15</sup> Doch weder die Anerkennung durch Karamzin noch die Relativierung des ablehnenden Urteils im späten 18. Jahrhundert durch russische und ausländische Historiker änderte etwas am insgesamt negativen Bild Sof'jas. Diesen Bemühungen zum Trotz wurde die öffentliche Wahrnehmung weiterhin durch jene Bilder und Texte bestimmt, die Sof'ja als häßliche Frau und grausame und rachsüchtige Herrscherin darstellen – man denke z.B. an ihre Darstellung in Aleksej Tolstojs Roman *Петр I.* (Peter I.). In den Schatten gestellt von ihrem berühmten Halbbruder, scheint ihre Regierungszeit lange Zeit nur im Zusammenhang mit deren Überwindung durch Peter vom Interesse gewesen zu sein; nur in ihrer Rolle als seine Halb-Schwester und Gegnerin weckte sie, wenn überhaupt, die Neugier späterer Generationen. Bei allem Interesse der russischen Romantik, ja des Sentimentalismus, für russische – und westeuropäische – Geschichte und für herausragende historische Gestalten, hatte Sof'ja in der Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen Platz.<sup>16</sup> Eine bemerkenswerte Ausnahme von dieser Regel ist ihre Darstellung in Rostopčinas Poem *Монахиня*.

## 7. Rostopčinas Poem *Монахиня*

Neben den beiden russischen Metropolen, Moskau und Sankt Petersburg, spielt in Rostopčinas Texten ein weiterer Ort eine große Rolle, nämlich das bei Moskau gelegene Frauenkloster *Novodevičij monastyr'*, dem sie drei Texte widmete: in einer frühen Schaffensperiode 1832 das Gedicht *Новодевичий монастырь* (Das Novodevičij-Kloster), 1842 das Poem *Монахиня*, welches den Untertitel *историческая сцена* (Eine historische Szene) trägt, und zuletzt

<sup>15</sup> Vgl. Anm. 11. Hier T. 6, 21.

<sup>16</sup> Woran sich auch später nichts ändern sollte.

1857 in einem Text, den sie als lyrisches Vorwort zu diesem Poem verfaßte. Generell sind intertextuelle Verfahren für Rostopčinas Poetik charakteristisch. Sie schrieb sowohl Texte Anderer fort (erwähnt wurden bereits Puškins Heft und Griboedovs *Горе от ума*), als auch ihre eigenen.<sup>17</sup> 1842 griff sie wieder auf das Thema des Klosters zurück und verfasste das Poem, 1858 ergänzte sie das Poem wiederum durch ein Vorwort.<sup>18</sup>

Im Mittelpunkt dieses Textes steht die Gestalt Sof'jas. Der Ort des Geschehens wird zwar lediglich als *девичий монастырь*, als Frauenkloster bezeichnet, läßt sich jedoch unschwer als das *Новодевичий монастырь* identifizieren, da es heißt, daß von zwei zunächst namenlosen Nonnen, einer jüngeren und einer älteren, die am geöffneten Fenster sitzen und ein Gespräch führen, die Ältere auf das in der Ferne sichtbare Moskau blickt. Die jüngere Nonne beobachtet mit Sorge, daß die Ältere sehr betrübt ist und möchte der Grund dafür wissen. Sie verwickelt die Ältere in ein Gespräch, in dessen Verlauf klar wird, daß die jüngere Nonne selbst mit dem Leben im Kloster völlig glücklich ist. Sie ist eine Waise, die als kleines Kind auf Bitten der Älteren in dieses Kloster aufgenommen wurde. Die Welt außerhalb der Klostermauern kennt sie nicht:

Чего любить, о чем мечтать мне в мире? Ты знаешь, ничего вне  
здешних стен / не ведаю, не помню я на свете... здесь, без мысли, без  
желаний / без сожаления об этом мире / мне неизведанном и чуждом  
мне. (Ростопчина 1843, 5)

Das einzige, was das Glück der Jüngeren trübt, ist der Seelenzustand der Älteren. Die Jüngere wünscht sich die Fähigkeit, der Älteren das Vergessen beizubringen, denn im Vergessen sieht sie das Heilmittel:

Я счастлива, ты права, мать честная, / И если я порою опечалюсь, / То  
не о мне печаль моя, / Но о тебе, тоскою удрученной, / Страдающей  
истомой непонятной! / О! Если-бъ я могла ценою жизни / Купить тебе  
слокойство! если-бъ мне, / Неопытной, Богъ силу даль и средство, /  
Как научить тебя забыть былое! (Ростопчина 1843, 6)

Der Vorschlag, die Vergangenheit zu vergessen, stößt bei der Älteren jedoch auf völlige Ablehnung. Dabei vergleicht sie sich mit gefallenem Engeln, von

<sup>17</sup> Z.B. schrieb sie 1855/56 eine Fortsetzung zu *Нежившая душа. Фантастическая оратория* aus dem Jahr 1836 (Eine Seele, die nie lebte. Ein phantastisches Oratorium) – *Отжившая душа. Фантастическая оратория* (Eine Seele, die abiebte. Ein phantastisches Oratorium), die sie durch den Untertitel *Продолжение старинной пьесы „Нежившая душа“* (Fortsetzung des alten Stücks) explizit machte.

<sup>18</sup> Das Poem existiert in zwei Fassungen. Die erste erschien 1843 in der Zeitschrift *Moskvitianin* und besteht nur aus dem dramatischen Dialog. 1858 ergänzte Rostopčina den bestehenden Text durch eine Einleitung. In der ersten Gesamtausgabe von 1857 war das Poem nicht enthalten, in der zweiten von 1890 erschien es samt der Einleitung.

Gott bestraft und aus dem Himmel vertrieben. Der Bezug legt nahe, daß auch sie eine Vertriebene ist, und jenes Leben, das sie hinter sich lassen mußte, sich mit dem Himmel vergleichen läßt. Worin die Sünde, für die sie bestraft wurde, bestand, bleibt aber zunächst offen:

Забьть?.. Забьть!!.. А сколько тысячъ леть / Прошло с тех поръ, что  
Ангелов виновныхъ / Господь изгналъ изъ неба своего. / И все они о  
небе не забыли!.. / Забьть?.. Забьть!.. Уж я пережила / И жизни  
цвѣть и даже жизнь свою,... / И съ именемъ своимъ саму себя,... /  
Ужели пережить еще и душу?.. / Я не хочу забьть! (Ibid.)<sup>19</sup>

Die jüngere Nonne wird daraufhin neugierig und will in Erfahrung bringen, wer die Ältere in der Welt war. Nach einer langen Klage über ihr Schicksal verrät die Ältere eher zufällig ihre wahre Identität, die der Leser längst erraten hat: sie ist keine geringere als die frühere Regentin Sof'ja, die ältere Halbschwester Peters des Großen. Dieser Name sagt aber der Jüngeren so wenig wie der Name Peters, die Geschichte ihres Landes kennt sie nicht. In einem Monolog erzählt Sof'ja ihre Geschichte und präsentiert sich darin in einer vierfachen Rolle. Zum einen ist sie eine Zarentochter – als das älteste, intelligenteste und gebildetste unter den Zarenkindern, Lieblingskind des Vaters und märchenhafte Schönheit, nimmt sie am Hof eine herausragende Stellung ein:

Я родилась в порфире... на ступеняхъ / Россійскаго престола... я  
росла / Под сению его великолепной, / Царя-отца любимейшая дочь.  
Красе моей дивятся, говорили, Что жениха достойного не същутъ Ни  
за моремъ, ни дома для меня; [...] Мой разумъ и способности мои /  
прельщали всехъ, и много разныхъ знаний / Приобрела я, бывъ еще  
ребенком. (Ростопчина 1843, 10)

Zum zweiten ist sie – kraft ihres Verstandes und ihrer zahlreichen Fähigkeiten – Beschützerin: sie reißt nicht die Herrschaft an sich, sondern versucht nur, ihre kranken Brüder zu unterstützen – «Два брата, слабые, больные, только / Во мне одной опоры находили. [...]». Als aber die ungeliebte Stiefmutter und der Halbbruder Peter ihr und ihrer Familie die Liebe des Vaters und die angemessene Position am Hofe entreißen, begibt sie sich in die Rolle der Rächerin, vertreibt Peter mitsamt seiner Mutter und setzt ihren leiblichen Bruder Ivan auf den Thron:

<sup>19</sup> Der Vergleich zwischen Engeln und Frauen findet sich bei Rostopčina auch an anderer Stelle, etwa in dem Gedicht *Сочувствіе* (Mitgefühl) von 1838: „Такие существа у предков были феи, / И нынче пери их зовет еще Восток; / Им имя ангелов придумали Евреи,... / Бог женщинами их нарек!“ (Ростопчина 1857, 225-227)

И братъ мой обойден одноутробный, / И предана семья моя забвению, / Безсилию, стыду!.. Такой судьбы, / Таких обид мой гордый дух не вынесъ. / За кровь свою, за свой державный родъ / Отмстила я, унизила пришилицу, / И брата возвела я на Царство силой [...]  
(Ростопчина 1843, 11)

Drittens ist Sof'ja aber natürlich auch eine ehrgeizige Herrscherin, die sich gezielt an weiblichen Vorbildern orientiert – an der weisen Königin Elizabeth von England, an der listvollen byzantinischen Kaiserin Irina und natürlich an der Kiever Fürstin Ol'ga:

Я царственную власть прияла в руки, / Я правила Россией произвольно [...]. Об Английской Елизавете Мудрой, / О хитростной Ирине Византийской, / Объ Ольге Киевской, я съ детства знала, / И ихъ пример мне душу соблазнял... / Хотелось мне свершить великий подвигъ, / И миру показать въ младые годы / Все доблести великаго царя, / Все прелести блистательной Царевны... (Ibid.)<sup>20</sup>

Die Attributierung Elizabeths von England als *мудрая* (weise) verweist indirekt auch auf deren Selbstinszenierung als jungfräuliche Königin – als *цело-мудрая* (jungfräulich, keusch). Interessant ist, daß der angesprochene politische Gegner nicht Peter ist, er wird gar nicht genannt, der eigentliche Gegner Sof'jas ist viel mehr seine Mutter: „Я видела всю слабость, все ошибки / Соперницы, сообщников ея; / Я видела, каким стремленьем ложнымъ / Они должны Россию повести...“ (Ростопчина 1843, 13). Die Gegnerschaft besteht nicht zwischen den Geschwistern, sondern stellvertretend nur zwischen zwei Frauen – Sof'ja und Peters Mutter – die hier als Konkurrentinnen dargestellt werden, die wiederum ihre Familien repräsentieren. Die Konkurrenz zwischen den beiden ist aber keine rein politische, es ist auch eine Rivalität um die geistige Nachfolge.

Bevor Sof'ja ihre Geschichte erzählt, beschwört sie die namenlos bleibende jüngere Nonne, sich das Erzählte einzuprägen und es einer späteren Generation weiterzugeben. Sie erwählt die Jüngere zur Bewahrerin und Verteidigerin ihrer Erinnerung (*память*):

Клянись опять, что ты, в летах преклонных, / Припомнишь все, что ныне отъ меня / Услышишь ты, и соберешся с силой, / И передашь иному поколенью! [...] Ты памяти моей отныне стражъ; / Ты защитишь ее от вражьей злобы, / Ты вызовешь поруганной Софии /

<sup>20</sup> Vgl. Rostopčinas Paradigma erfolgreich herrschender Frauen mit Schillers Paradigma entthronter und hingerichteter englischer Königinnen: „Dieß Land, Milady, hat in letzten Zeiten / Der königlichen Frauen mehr vom Thron / Herab aufs Blutgerüste steigen sehn. / Die eigne Mutter der Elizabeth / Gieng diesen Weg, und Catharina Howard, / Auch Lady Gray war ein gekröntes Haupt.“ (Schiller 2004, 39)

Загробный глас, и людям сообщишь, / И я могу спокойно умереть!  
(Ростопчина 1843, 10)

Die ersehnte Ruhe kann Sof'ja nur finden, indem sie gegen den Widerstand der herrschenden Macht ihre Version der Geschichte tradiert. Denn ein früherer Versuch, dies alles in schriftlicher Form zu fixieren, ist gescheitert: als Sof'ja ihre Lebensgeschichte niedergeschrieben hatte, wurde das ihren Gegnern bekannt, die den Text daraufhin vernichteten. Die letzte und vielleicht wichtigste Rolle ihres Lebens, die einer *Auturin*, kann Sof'ja deshalb nicht erfüllen:

Послушай, я / Однажды здесь, в затворнической келье, / Хотела пишу  
дать тревожным думамъ, / Убить часов однообразных скуку: / Мне  
удалось обнять бывшее мыслью / И летопись составить о себе / Прав-  
дивую...и въ исповеди верной, / Безъ лести и безъ лжи, какъ предъ  
Богомъ / Всю душу высказать, все горе жизни, / И худо и доб-  
ро...Трудилась я / И день и ночь, и мыслию и волей, / Чтобъ завещать  
оправданную память / Отчизне и потомству...Чтобъ унять / Хулу  
молвы, проклятя современныхъ... / Уж трудъ мой приходилъ к  
концу. И вотъ / мои враги проведали, пришли, / И пламя предо мной,  
въ моихъ глазахъ, / Пожрало сей единственный залогъ / Всего  
минувшего, всей жизни смутной!... (Ростопчина 1843, 8)

Auch hier fällt auf, daß sie nicht explizit von Peter spricht, sondern etwas nebulös von *мои враги* (meine Feinde), welche das, was die erste russische Frauen-Autobiographie hätte werden können, vernichtet haben. Sof'jas Versuch, ihre eigene Darstellung ihrer Rolle und der historischen Ereignisse der offiziellen Darstellung gegenüberzustellen, wird mit einem generellen Schreibverbot bestraft. Diese Darstellung kann nur mündlich, durch eine andere Frau, überliefert werden. Dabei unterscheidet Sof'ja dezidiert zwischen der politischen Geschichte des russischen Staates, die sie kraft ihrer Herkunft und Position mitgestaltet hat, und ihrem persönlichem Schicksal:

Постой, ты слышала лишь былъ Царевны,... / А участь женщины  
была ужасней, / Мучительней...Но рассказать ее / Я не могу...она  
давно закрыта / Въ чужом гробу...И кровию чужою / Устам моимъ  
навекъ наложена / Молчания печать! (Ростопчина 1843, 15)<sup>21</sup>

Kann die private Geschichte Sof'jas als Frau nicht erzählt werden, so hat zumindest ihre Interpretation der russischen Geschichte Aussicht auf Tradie-

<sup>21</sup> Beachtenswert ist an dieser Stelle Rostopčinas Unterscheidung zwischen den zwei Körpern Sof'jas: dem politischen Körper der Regentin und dem privaten Körper einer Frau. Dasselbe Verfahren findet sich in einigen der Versionen der Memoiren von Katharina der Großen. Vgl. dazu Witte 1995. Zur Aufteilung des königlichen Körpers in einen politisch-öffentlichen und einen privaten vgl. Kantorowicz 1997.



zung. Die jüngere Nonne schwört Sof'ja die Treue und willigt ein, ihre Forderung zu erfüllen. Am Ende des Poems verlassen beide Nonnen, nun nicht mehr als Herrin und Untertanin, sondern als Schwestern, das enge Zimmer und begeben sich auf den Weg zur Kirche, zum gemeinsamen Gebet.

In ihrem Poem zieht Rostopčina Sof'ja als paradigmatisches Beispiel sowohl für die Schwierigkeit der Darstellung eines individuellen Frauenschicksals heran, als auch für die Unmöglichkeit einer weiblichen Geschichtsschreibung und Geschichtsinterpretation generell. Die Schuld daran wird in diesem Text aber nicht, zumindest nicht vordergründig, einem Mann, dem Zaren Peter gegeben, sondern v.a. einer anderen Frau, seiner Mutter. Die Abwesenheit Peters kann auf verschiedene Ursachen zurückgeführt werden – so war eine direkte Anklage Peters des Großen für Rostopčina sicherlich nicht möglich. Ein weiterer wichtiger Grund für die Modifikation seiner Rolle, seiner vordergründigen Entlastung kann aber auch in Rostopčinas Bestreben gesehen werden, Handlungs- und Machträume für Protagonistinnen der russischen Geschichte zu etablieren, auch wenn es dem damaligen historischen Wissensstand widersprach. In diesem Sinne wird in Rostopčinas Text Sof'jas Herrschaft nicht etwa durch den Bezug auf die Vorfäter legitimiert, sondern durch den auf Elizabeth von England und Irina von Byzanz. Das Schreiben der eigenen Geschichte, in Form von Autobiographie oder Erinnerungen, ist nicht möglich und wird bestraft; das mündliche Erzählen der Geschichte scheint die einzige Möglichkeit der Tradierung zu bieten. Der von Rostopčina hier vorgeschlagene Weg bedeutet einerseits den Rückzug der Frauen aus der (mißlungenen) Schriftlichkeit in die alte russische Tradition der Mündlichkeit; andererseits soll die jüngere Nonne mit der Überlieferung von Sof'jas Geschichte die traditionell von Männern besetzten Gattungen epischen Erzählens besetzen. Insofern bedeutet die Vernichtung von Sof'jas Manuskript nicht das Ende weiblicher Kreativität und Geschichtstradierung, sondern einen neuen Anfang, einen Anfang mit Hilfe der Rückkehr zur mündlichen Tradition unter einer Aufwertung der weiblichen Stimme durch die Besetzung neuer Genres.

An dieser Stelle soll nach den historischen Wurzeln von Rostopčinas Bild des Frauenklosters und der schwesterlichen Beziehungen unter den Nonnen gefragt werden. Historische Untersuchungen über russische Frauenklöster belegen, daß Gemeinschaftlichkeit oder Solidarität unter russischen Nonnen nicht üblich war. Im klösterlichen Alltag waren die Nonnen oft räumlich von einander getrennt und führten weitgehend separate Leben. (Thomas 1983, 234ff. und Boškovska 1998) Aber auch der soziale Hintergrund der Nonnen war sehr unterschiedlich, ebenso ihre individuellen Gründe, einem Kloster beizutreten: „The sisters, then, were not a homogeneous group: they were noble and artisan; widows, virgins, and divorcees; saints, fools, martyrs and villains.“ (Thomas 1983, 239ff). Die unterschiedliche Herkunft der Nonnen, ihre geringe Bildung

und der allgemeine Charakter der Frauenklöster, der in vielen Zügen nur eine Fortführung des häuslichen Lebens war und kein besonderes Maß an Religiosität oder Spiritualität erforderte (Thomas 1983, 236ff.), bot den Nonnen keine Identifikationsgrundlage. Alle Untersuchungen weisen darauf hin, daß die russischen Frauenklöster das Phänomen der Schwesterlichkeit nicht kannten.<sup>22</sup> Belegt sind solidarische Beziehungen unter Nonnen, wie sie Rostopčina in dem Poem entwirft, in den katholischen Frauenklöstern in Westeuropa. Aber auch außerhalb der Klöster zeichneten sich katholische Frauengemeinden durch außergewöhnliche gegenseitige Loyalität und Solidarität aus: Mit einer solchen Gemeinschaft kam Rostopčina in Berührung, nämlich mit russischen Frauen, die zwischen 1800 und 1820 zum Katholizismus konvertierten. Der Einfluß der aus dem nachrevolutionären Frankreich nach Rußland emigrierten französischen Adelligen und die intensive Bekehrungsarbeit der Jesuiten führten zu dieser Zeit in den Kreisen des russischen Hochadels zu zahlreichen Übertritten zum römisch-katholischen Glauben, wobei die meisten Konvertiten Frauen waren (Schlafly 1973, Черных 2001, Цимбаева 1999). Černych analysiert in der Arbeit über die Konvertitinnen die Ursachen der speziellen Anziehungskraft, welche der Katholizismus auf russische Frauen ausübte und kommt zu dem Schluß, daß der Übertritt Frauen einen neuen Zutritt zum öffentlichen Leben verhieß. War die den Frauen bis dahin zugängliche öffentliche oder halb-öffentliche Sphäre weitgehend auf den literarischen Salon beschränkt, wartete nun ein breiter Aktionshorizont auf sie – Mildtätigkeit, Gründung von (katholischen) Schulen, die Einbindung ihrer bis dahin privat gelebten intellektuellen Interessen in den sozialen Rahmen der Kirche. Černych betont, daß katholische Missionare vor allem an den weiblichen Verstand appellierten, sie eröffneten den Frauen die Möglichkeit und forderten sie explizit dazu auf, sich theologischen Studien zu widmen, welche dann mit den Geistlichen diskutiert werden konnten. Infolgedessen hinterließen viele Konvertitinnen umfangreiches theologisches Schrifttum (Черных 2001, 353). Die Verbreitung des Katholizismus verlief in ersten Linie über familiäre Beziehungen und hier vor allem über die weiblichen Familienmitglieder, von Mutter zu Tochter, von Tante zur Nichte

<sup>22</sup> Im Unterschied zu ihren Schwestern in Westeuropa kannten die russischen Nonnen auch keine gemeinsame literarische Produktion und gemeinsame intellektuelle Beschäftigung (bis auf die obligatorischen Gottesdienste, Gebete etc.): „There is little evidence that the nuns engaged in intellectual pursuits; on the contrary, because scribes did the bookkeeping and correspondence, and priests read or recited the liturgy and lessons, it is even difficult to tell if many of the sisters were literate. [...] There are no known women chroniclers or authors. The convents ran no organized educational activities [...] There is no indication that they were involved in charity work.“ Thomas 1983, 230-242. Nada Boškowska bestätigt diese Sicht: „Die Hinweise auf eine intellektuelle Tätigkeit der Nonnen sind allerdings tatsächlich sehr spärlich. [...] es (ist) praktisch unmöglich, etwas Verlässliches über die Bildung der Nonnen, und sei es nur der Klosterleitung, in Erfahrung zu bringen. [...] In der Forschung ist man sich weitgehend einig, daß die moskovitischen Frauenklöster selten durch die Gelehrtheit der Nonnen bekannt wurden und daß keine Anzeichen für literarische und karitative Tätigkeit zu finden sind.“ Boškowska 1998, 426ff.

(Черных 2001, 348). Die weitgehende Feindseligkeit gegenüber diesen Frauen trug zu ihrer Isolierung in der Öffentlichkeit und im familiären Rahmen bei. Folge davon waren sehr intensive Beziehungen unter diesen Frauen, geprägt von gegenseitigen Vertrauen, Loyalität und Solidarität. Eine dieser Konvertitinnen war Gräfin Ekaterina Rostopčina, die Schwiegermutter der Dichterin. Als eifrige Missionarin versuchte die ältere Rostopčina nicht nur, ihre eigene Tochter zum Übertritt zu bewegen (mit Erfolg), sondern auch die Schwiegertochter und die Enkelinnen.<sup>23</sup> Allerdings blieben ihre konstanten Bemühungen folgenlos: Evdokija Rostopčina lehnte zwar nicht den Katholizismus als solchen ab, blieb aber in ihrer Ablehnung eines Glaubenswechsels rigoros (Schlafly 1973, 196-203). Sie begegnete aber über Jahre hinweg den Mitstreiterinnen ihrer Schwiegermutter und konnte deren Zusammenhalt, deren gegenseitige Unterstützung beobachten, die Solidarität unter Frauen, die von der Gesellschaft abgelehnt und verachtet wurden. Es ist deshalb vorstellbar, daß die Dichterin in der Gemeinschaft der russischen Katholikinnen eine Inspirationsquelle für ihre Schwesterlichkeitskonzeption fand.

## 8. Intertextuelle Bezüge

Zentrale Prätexte für das Poem *Монахиня* sind Lermontovs 1839 verfasstes und 1840 veröffentlichtes Poem *Мцыри* sowie die phantastischen *povesti* von Vladimir Odoevskij, v.a. *Косморама* von 1840 genannt werden.

In *Монахиня* greift Rostopčina mehrere Motive sowie die Struktur von Lermontovs Poems auf und interpretiert diese im Sinne ihrer Schwesterlichkeitskonzeption um. Die Parallelen zwischen den beiden Texten sind offensichtlich. Bei beiden steht im Mittelpunkt das Leben des Protagonisten im Kloster, beide leben dort unfreiwillig, für beide ist es ein Gefängnis. In beiden Fällen ist das Kloster Ort des Exils, das um so bitterer ist, da die Heimat in Blickweite ist – Sof'ja blickt auf Moskau, der junge Mann in Lermontovs Poem weiß seine Heimat gleich hinter den Bergen. Allerdings finden beide einen Zuhörer, dem sie ihre – wahre – Lebensgeschichte erzählen können, der monologische Bericht bildet den Kern beider Poeme. Dennoch unterscheiden sich die Poeme in vielen und teils sehr subtilen Elementen, von denen nur einige genannt werden sollen. Nicht nur verändert Rostopčina das Geschlecht der Protagonisten vom männlichen zum weiblichen, sie nimmt eine chiasmatische Veränderung vor – der junge Mann wird ersetzt durch eine ältere Frau und der alte Mönch durch eine junge Nonne. Dadurch gewinnt Sof'jas Lebensgeschichte eine Perspektive – sie ist nach vorne, in die Zukunft orientiert, wo sie weitererzählt werden wird. Die Ge-

<sup>23</sup> Männliche Familienmitglieder waren zwar von diesen Bemühungen nicht ausgeschlossen, hier waren die Erfolge aber sehr viel geringer. Auch das hat mit der Genderspezifität eines Konfessionswechsels zu tun – der Glaubenswechsel hatte für Männer andere und sehr viel gravierendere soziale und politische Konsequenzen als für Frauen. Vgl. Schlafly 1973.

schichte des jungen Mannes hat hingegen keine solche Zukunft, sie richtet sich in einem linearen Zeitverlauf rückwärts – an einen alten Mönch. An die Stelle Georgiens als exotischen Hintergrund in Lermontovs Poem tritt bei Rostopčina das allseits bekannte russische Kloster.<sup>24</sup> Die Verlagerung der Handlung spricht dafür, daß Sof'jas Geschichte nicht *exotisch* ist, ihr Schicksal steht viel mehr *exemplarisch* für die Schicksale zahlreicher russischer Frauen, die gegen ihren Willen ins Kloster gehen mußten und deren Geschichte nie erzählt wurde. Anders als Sof'ja, gelingt dem jungen Mann eine kurze Flucht aus dem Kloster, allerdings verschlechtert sich sein Gesundheitszustand in der Folge so dramatisch, daß er bald darauf stirbt. Durch den Tod entgeht er der vollständigen und endgültigen Eingliederung in die klösterliche Gemeinschaft, er wird, im Unterschied zu Sof'ja, nicht zu einem Mönch. Für Lermontov ist der Tod der einzige Ausweg aus einer Gefangenschaft, die nicht nur in der physischen Eingeschlossenheit in den Klostermauern, sondern auch in der auferzwungenen Gemeinschaft besteht. Der junge Mann findet den Tod, weil er nicht Teil eines Ganzen werden möchte, er flieht die brüderliche Gemeinde der Mönche auf der Suche nach dem eigenen, individuellen Schicksal. Sof'ja unternimmt keinen Fluchtversuch, auch stirbt sie nicht. Die Freiheit, ein zentrales Motiv beider Poeme, wird bei Rostopčina nicht vorrangig als physische Freiheit verstanden. Ist für Lermontov die klösterliche Gemeinde ein Ort der Unfreiheit, findet Sof'ja im Kloster, im Gespräch mit der jüngeren Nonne, die Möglichkeit frei zu sprechen vom eigenen Ich, zu ihrer wahren Identität und ihrem wahren Namen zurückzukehren und ihre wahre Geschichte zu erzählen. Nach dem Gespräch verfügt sie über die Gewißheit, den Fortbestand ihrer Geschichte gesichert zu haben. Sie ist befreit von der Angst, namenlos und vergessen, von der Welt verurteilt, zu sterben.

Wie auch zu Lermontov, pflegte Rostopčina eine intensive Freundschaft zu Vladimir Odoevskij. Rostopčinas Schwesterlichkeitskonzeption und Odoevskijs philosophische Konzeptionen weisen eine wichtige Übereinstimmung auf – die Forderung nach Solidarität. Das Motto von *Живой мертвец*, das Odoevskij ihr (wie auch die *повест' Косморама*) widmete, nennt das Thema der Solidarität beim Namen:

— Скажите, сделайте милость, как перевести по-русски слово солидарность (solidaritas)? „Очень легко – круговая порука“ отвечал ходячий словарь. — Близко, а не то! Мне бы хотелось выразить буквами тот психологический закон, по которому ни одно слово, произ-

<sup>24</sup> In dem Gedicht *Эльбрус и я* (Der Elbrus und ich) aus dem Jahr 1836 formulierte Rostopčina eine deutliche Absage an die in der russischen Romantik häufige Bewunderung der kaukasischen Berge und deren ‚Mißbrauch‘, so Rostopčina, für literarische Ziele. In diesem Gedicht sowie in *Прости Кавказ!* (Verzeih, Kaukasus!) aus dem Jahr 1839 betont sie, daß der Kaukasus für sie nicht zum Ort dichterischer Inspiration wurde, wobei diese Aussage natürlich gleichzeitig durch diese beiden Texte konterkariert wird.

несенное человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире, но производят непременно какое-либо действие; – так-что ответственность соединена с каждым словом, с каждым повидимому незначущим поступком, с каждым движением души. (Одоевский 1844, 98)

Unter Solidarität versteht Odоеvskij hier jene Verantwortung, die jeder Mensch, Mann und Frau, für seine Worte und Taten trägt, denn jede Äußerung und jede Handlung, so Odоеvskij, beeinflusst das Leben anderer Menschen. Um diesen nicht zu schaden, muß jeder rücksichtsvoll und verantwortungsbewußt handeln.<sup>25</sup> Der genderneutralen Solidarität von Odоеvskij und Rostopčinas frauenspezifischer Schwesterlichkeitskonzeption ist die Vorstellung von der Verantwortung gegenüber Anderen gemeinsam.<sup>26</sup>

Über diese gemeinsame Konzeption der Solidarität hinaus finden sich in Rostopčinas Poem konkrete Bezüge auf Odоеvskijs Texte, v.a. auf seine phantastische povest' *Косморама*. Zum einen spielt für Rostopčina die Gestalt der Sof'ja eine besondere Bedeutung und zum anderen Odоеvskijs Vorstellung von zwei Welten, *двоемирие*. In *Косморама* trägt die siebzehnjährige Cousine des Protagonisten Vladimir den Namen Sof'ja. Zusammen mit ihrer alten Tante lebt sie in Moskau, in einem Haus, das die Tante aufgrund seiner unmittelbaren Nähe zum Roždestvenskij Kloster gekauft hat. Das junge Mädchen ist einerseits belesen, andererseits hat es, wie auch die junge Nonne bei Rostopčina, keine Ahnung von Geschichte. Signifikant ist hier, daß ihre Unwissenheit zum ersten Mal im Zusammenhang mit der Französischen Revolution verdeutlicht wird, von der sie noch nie etwas gehört hat.<sup>27</sup> Bei seiner Erklärung, die nicht wiedergegeben wird, betont Vladimir offensichtlich nur die schrecklichen Seiten der Revolution, eine der Hauptforderungen der Revolution, die Gleichheit, erwähnt er nicht. Daß eine politische Forderung nach Gleichheit Sof'ja unverständlich und fremd ist, wird klar, als diese erklärt, daß sie für Menschen v.a.

<sup>25</sup> Zu Odоеvskij philosophischen Konzeption der Verantwortung vgl. Cornwell 1998, 150

<sup>26</sup> In diesem Kontext sei darauf hingewiesen, daß sich in Odоеvskijs Text Hinweise auf Rostopčinas Rivalität mit Karolina Karlovna Pavlova finden lassen. Der Protagonist, der Geist des jüngst verstorbenen Beamten Vasilij Kuz'mič, sucht seine beiden Geliebten auf, von denen eine Karolina Karlovna heißt. Diese, so stellt der Geist des Verstorbenen fest, wolle nur sein Geld und betrüge ihn mit einem anderen Mann. Der Name ‚Karolina Karlovna‘ wird zunächst von einem Mitarbeiter von Vasilij Kuz'mič genannt, am Ende nennt sie der Protagonist selbst bei diesem Namen. In der Mitte der Erzählung wird sie jedoch Karolina Ivanovna genannt. Die Veränderung des Vatersnamens gehört zu typischen Verfahren Odоеvskijs (vgl. auch in *Косморама* – Vladimir Petrovič vs. Vladimir Andreevič oder in *Сильфида* – Michail Platonovič vs. Platon Michajlovič), die dazu dienen, entscheidende Wandlungen des Protagonisten zu markieren. In diesem Kontext könnte die Veränderung des deutschen Vatersnamens in einen typisch russischen als Anspielung auf Pavlovas Bemühungen verstanden werden, sich als ‚echte Russin‘ zu stilisieren. Vgl. auch Cornwell 1998, 150-151 und Cockrell 1999, 129.

<sup>27</sup> Andererseits wird die Nähe Sof'jas zur französischen Kultur bzw. Mode betont, sie liebt die Fabeln La Fontaines, ihre Frisur wird als eine französische beschrieben.

Mitleid empfinde. Sie liebt nur solche Bücher, die zum Mitleid für Menschen bewegen, für ihren Cousin Vladimir empfindet sie ebenfalls Mitleid. Ihre Beziehungen zu Menschen basieren nicht auf einer überindividuellen, d.h. juristischen bzw. politischen Maxime, sondern auf ihren subjektiven Emotionen. Obwohl sie auf theoretischer Ebene allen Menschen gegenüber Mitleid empfindet, hat sie keines mit ihrer alten Tante, als diese krank wird und kurz vor dem Tod steht. Vor allem aber tritt Sof'ja als Vermittlerin zwischen zwei Welten auf. Im Gegensatz zum Vladimir, der nur durch Zufall Zugang zur ‚anderen‘ Welt erhält und nur gelegentlich Einblick in diese Welt bekommen kann, nimmt Sof'ja stets Teil daran, sie steht in unmittelbarer Verbindung zu ihr.<sup>28</sup> Als Vladimir in der ‚anderen‘ Welt von dämonischen Mächten eine tödliche Gefahr droht, rettet ihn Sof'ja. In der realen, materiellen Welt kostet sie jedoch Vladimirs Rettung ihr eigenes Leben.

Diese Konzeption von zwei Welten oder *двоёмирье* bezeichnet Cornwell als charakteristisches Element der russischen romantischen Phantastik.<sup>29</sup> In *Космопама* verbindet Odoevskij in der Gestalt der Sof'ja diese Konzeption mit der Vorstellung von Sophia der Göttlichen Weisheit in ihrer Funktion als Vermittlerin zwischen zwei Welten. Roger Cockrell zieht in Bezug auf das Selbstopfer eine Parallele zwischen Sof'ja und Gretchen aus Goethes *Faust* – eines der von Sof'ja bevorzugten Bücher (Cockrell 1999, 140ff). Gleichzeitig betont er, daß ihre Funktion als Vermittlerin hier eindeutig auf die Gestalt der Göttlichen Weisheit Sophia zurückgeht.<sup>30</sup> Vacuro sieht in der Gestalt Sof'jas, speziell in ihrem Verhalten, die Verkörperung des ethischen und religiösen Verhaltenskodex' der russischen Freimaurer (Вауро 2000, 163ff).

In bezug auf *Монахиня* stellt *Космопама* einen wichtigen Prätext dar. Das abgeschiedene Leben von zwei Frauen, einer älteren und einer jüngeren, die Nähe von deren Hauses zu einem berühmten Moskauer Kloster, das Mitleid als Lebenseinstellung der jungen Sof'ja sowie deren mangelnde (v.a. historische) Bildung, um nur einige Parallelen zu nennen, finden sich, natürlich in veränderter Form, bei Rostopčina wieder. Wie schon bei Lermontov, interpretiert sie jedoch zentrale Aspekte von Odoevskijs Text im Sinne ihrer eigenen Schwesterlichkeitskonzeption um. Dabei löst sie sich v.a. von der phantastischen Konzeption von zwei Welten ab – in ihrem Poem sind beide Welten, die Klosterwelt und diejenige außerhalb, absolut real. Die Mauern, auf welchen die Nonnen sitzen, sind keine durchgängigen „fluid boundaries“ (Ayers 1999, 179) sondern

<sup>28</sup> Im Gegensatz zum Vladimir, hört Sof'ja immer eine Stimme aus der anderen Welt, deren Worte sie zwar nicht immer versteht; sie kann aber nur das äußern, was diese Stimme ihr sagt.

<sup>29</sup> „A particular Russian element, though drawn from German romanticism, is the concept of *dvoemirie* (or philosophical dualism).“ Cornwell, 146. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß sich auch russische Autorinnen mit diesem Konzept befaßten, z.B. Karolina Pavlova in ihrem *Двойная жизнь* von 1848.

<sup>30</sup> Zur Entwicklung des Mädchens von Sonja zu Sof'ja vgl. Cornwell, 152

reale Mauern, die nicht überwunden werden können. Anders als bei Odoevskij kann Sof'ja hier nicht als Vermittlerin zwischen zwei Welten – der im Kloster und der außerhalb – auftreten, sie kann bzw. darf ihre eigene Geschichte nicht nach Außen vermitteln. Aber sie kann die jüngere Nonne an ihrer Geschichte teilhaben lassen, weil diese, wiederum anders als bei Odoevskij, mit der alten Frau Mitleid hat. Sie ist in temporärer, aber vielleicht auch in räumlicher Hinsicht eine Vermittlerin, die in Zukunft und womöglich außerhalb des Klosters Sof'jas Geschichte erzählen wird. Überspitzt formuliert kann man sagen, daß die junge Nonne somit zur vermittelnden Hypostase Sof'jas wird. Dabei verliert sie, im Gegensatz zu Odoevskijs Sof'ja, nicht ihr Leben, sie muß nicht zum Opfer werden, damit ein Mann oder eben Sof'ja weiterleben können.

Im Kontext der Diskussion um die Nähe von *Монахиня* zum phantastischen Werk Odoevskijs, muß auch auf die Auseinandersetzung Rostopčinas mit *Female Gothic* eingegangen werden. Mit dem Begriff *Female Gothic* bezeichnete Ellen Moers jene im Stil des *Gothic* verfassten Texte von Ann Radcliffe, Mary Shelley, Christina Rossetti u.a. (Moers 1978). Die Vorliebe von Autorinnen für dieses Genre erklärt Ayers durch die Möglichkeit, die dieses Genre bot, um das weibliche Selbst zu diskutieren:

[...] the female appropriation of the Gothic in terms of the way Gothic conventions seem to suit a particularly female conception of the self. Female Gothic writers share a compulsion to visualise the self and to represent literally anxieties about the boundaries between self and other. (Ayers 1999, 171)

Im Mittelpunkt von *Female Gothic* steht die Frage nach der Integrität des weiblichen Selbst. Die Grenzen des Selbst sind fließend, seine Ambiguität erzeugt Angst. Die weibliche Identität ist, zumindest zu Beginn der Handlung, ungeklärt und mysteriös. Das Geheimnis um die wahre weibliche Identität spiegelt sich in Gothic-typischen Tropen wieder wie geheimen Briefen oder Dokumenten, welche Aussagen über die weibliche Identität beinhalten (Ayers 1999, 178). Die typischen Orte der Handlung (z.B. Burgen oder Gefängnisse) liegen allesamt weit abseits des ‚normalen‘ gesellschaftlichen Lebens, die ProtagonistInnen werden dort gleichzeitig eingeschlossen und von der Welt ausgeschlossen. Eine große Rolle spielt in *Female Gothic* auch die weibliche Sexualität, genauer gesagt, der traumatische Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein und die erste (traumatische) sexuelle Erfahrung.

Auch in Rußland genoß das Genre bei Autorinnen einige Popularität. Hier seien als Beispiele Elena Gans *povest' Cyd caema* oder Elizaveta Kologrivovas *Хозяйка* genannt. Die Blütezeit der russischen *Female Gothic* fällt in die späten 1830-er und frühen 1840-er Jahre – Gan schreibt ihre *povest'* 1840, Kologrivova

1843 (Ган 1987, 147-212; Кологривова 1987, 213-244).<sup>31</sup> Auch in Rostopčinas *povesti Поединок* und *Чины и деньги* (Ränge und Geld, 1838) lassen sich Elemente des *Female Gothic* finden. Einschränkend muß jedoch gesagt werden, daß sich russische Autorinnen v.a. auf kürzere Gattungen wie *povesti* oder Erzählungen konzentrierten und, im Unterschied etwa zu Ann Radcliffe, keine Romane verfaßten. Außerdem spielen Elemente des Gothic in ihren Texten oft nur eine Nebenrolle bzw. sind nur ein Aspekt unter vielen anderen.<sup>32</sup> Ein Spezifikum der russischen *Female Gothic* scheint indessen die häufige Verfremdung zu sein, v.a. die Verwendung von Gothic-Merkmalen mit parodistischer Intention. So betont Joe Andrew z.B. die Konventionalität der Gothic-Verfahren in *Суд света* und interpretiert die entsprechenden Passagen als eine Parodie auf das Genre (Andrew 1993, 117-131).<sup>33</sup>

Auch bei der Analyse von *Монахиня* muß auf Rostopčinas Auseinandersetzung mit diesem Genre eingegangen werden. Einerseits finden sich darin viele Merkmale des Gothic wieder – im Zentrum steht die geheimnisvolle weibliche Identität, die Protagonistin ist nicht diejenige, die sie auf den ersten Blick zu sein scheint. Die vernichtete Autobiographie Sof'jas ist das geheimnisvolle Dokument, in dem ihre Identität beschrieben wird. Das *Novodevičij monastyr'* ist ein Ort des Ein- und Ausschlusses, auf den die Definition von Gothic durch Charles Baldick zutrifft:

For the Gothik effect to be obtained, a tale should combine a fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce an impression of sickening descent into desintegration. (Cornwell 1998, 154)

Rostopčina kehrt nun in ihrem Poem die beiden genannten Elemente, das Erbe und die Eingeschlossenheit, die in ‚echten‘ Gothic-Texten zur Desintegration des Selbst führen, in ihrer Bedeutung um. Das Erbe, hier Sof'jas Geschichte, ist nicht beängstigend, vielmehr ist es eine Bereicherung des Lebens der jungen Nonne, gar eine Sinnstiftung. Die Eingeschlossenheit im Kloster verliert durch die Solidarität unter den beiden Frauen ihren klaustrophobischen Charakter. Das Lüften des Geheimnisses um die Identität der Protagonistin führt nicht, wie in Gans *povest'*, zum Tod der Heldin, sondern ist im Gegenteil verknüpft mit der Weitergabe ihrer Geschichte, ihrem Weiterleben in der Erinnerung der

<sup>31</sup> Für eine allgemeine Besprechung von Gothic in Rußland vgl. Simpson 1986 *The Russian Gothik and its British Antecedents*

<sup>32</sup> In *Суд света* von Elena Gan etwa stehen v.a. Ablehnung und Verurteilung einer Frau durch die Gesellschaft im Vordergrund, Elemente des Gothic spielen dabei eine zweitrangige Rolle.

<sup>33</sup> Ayers bestreitet zwar den grundsätzlichen parodistischen Charakter der Gothic-Elemente, merkt jedoch an, daß viele entsprechende Stellen ironisch gebrochen sind. Vgl. Ayers, 178-180.



Nachfahren. Der Verzicht auf die Thematisierung weiblicher Sexualität und Liebesbeziehungen ist ein weiteres Merkmal von Rostopčinas kritischem Umgang mit Female Gothic – Sexualität und sexuelle Attraktivität als Gründe für mögliche Rivalität zwischen beiden Frauen werden einfach ausgeschlossen. Auch der Übergang zum Erwachsenenalter der jungen Nonne geschieht hier nicht mittels einer sexuellen Erfahrung, in den klassischen Gothic-Texten eine traumatische Erfahrung, sondern durch die Teilhabe an der Geschichte einer anderen Frau. Bei Rostopčina ist die wahre Initiation die Teilnahme an Geschichte und eine aktive Partizipation an deren Gestaltung, eben jene Aussicht, die die junge Nonne durch Sof'ja bekommt. Der potentiell gewaltsame sexuelle Akt zwischen Mann und Frau wird hier durch eine gewaltfreie Einweihung einer Frau durch eine andere ersetzt.

Zusammenfassend muß festgehalten werden, daß Rostopčinas Poem in einer Auseinandersetzung mit Lermontovs Poem *Мцыри*, mit Odoevskijs *Косморама* und *Живой мертвец* sowie mit der literarischen Gothic-Tradition entsteht. Kennzeichnend für alle drei Fällen ist, wie Rostopčina sich dieser Prätexte bedient – sie übernimmt Motive, Struktur etc., interpretiert sie aber stets im Sinne der weiblichen Solidarität um. Dabei erteilt sie eine klare Absage an den ‚klassischen‘ Topos des Frauentodes. Im Gegensatz zu Odoevskij muß weder Sof'ja, noch die jüngere Nonne sterben, keine muß ihr Leben zugunsten der Anderen opfern. Das Kloster wird vom Ort der Isolation und Desintegration des Selbst zum Ort der Integration des weiblichen Selbst – in eine Gruppe gleichberechtigter Frauen zum einen, und zum anderen in die russische Geschichte.

### 9. Монахиня als weibliche Utopie?

Die Hinwendung Rostopčinas zum Frauenkloster und die (vordergründig) positive Darstellung der Nonnen und ihres Lebens dort geben Anlaß zu der Frage, inwiefern dieser Ort als utopischer Ort und das Poem als Utopie lesbar sind.

Für westeuropäische Dichterinnen galt das mittelalterliche Frauenkloster oft als Vorbild für utopische Orte weiblicher Solidarität. Im England des 17. Jahrhunderts diente das katholische Frauenkloster als Vorbild für Orte weiblicher Gelehrsamkeit:

Das Anliegen, einen gesellschaftlichen Ort für die geistige Betätigung der Frau auszumachen, zieht sich durch die feministische Literatur des späten 17. und des 18. Jahrhunderts. Als Vorbild fungieren die Männercolleges der englischen Universitäten, aber auch die idealisierende Erinnerung an die im frühen 16. Jahrhundert abgeschafften katholischen Frauenklöster regt die Planungsphantasie an. (Schabert 1997, 212ff)

Die von der Schriftstellerin Mary Astell 1694 entworfene Frauenakademie, eine „Lebens- und Wissensgemeinschaft erwachsener Frauen“ trägt deutliche Züge eines Frauenklosters (Ibid.). Über die von ihr rezipierte westeuropäische Literatur und über die Bekanntschaft mit den russischen Katholikinnen hätte Rostopčina dem Topos vom Kloster als ideal-utopischem Ort weiblicher Solidarität begegnen können. Doch zunächst scheint das Novodevičij-Kloster in Rostopčinas Poem ein zutiefst dystopischer Ort zu sein. Für beide Protagonistinnen ist es ein Ort des Ausschlusses, der Ausnahme aus der Welt. Beide traten dem Kloster nicht aus freien Willen bei – Sof'ja gegen ihren Willen, die jüngere Nonne wurde als Kind aufgenommen. Besonders perfide ist der Ausschluß im Kloster angesichts seiner geographischen Nähe zu Moskau, Zentrum der damaligen säkularen russischen Welt. In beiden Fassungen des Poems sind die beiden Nonnen immer am Rand des Klosters positioniert – am offenen Fenster oder oberhalb des Tores.<sup>34</sup> Sof'jas Leiden an ihrer Situation wird durch den freien Blick auf Moskau verstärkt. Beide Frauen sind zur Uniformität gezwungen – sie müssen die gleiche Kleidung tragen, die gleiche handwerkliche Arbeit verrichten. Einen Ausweg aus dieser Welt gibt es für sie nicht. Aber die dystopischen Merkmale verblassen, als das Kloster zunehmend zum Ort weiblicher Solidarität wird. Der Wunsch Sof'jas, die eigene Geschichte zu erzählen und ihre Wahrheit mitzuteilen, eröffnet der jüngeren Nonne eine zweifache Perspektive. Bis zur Begegnung mit Sof'ja hat sie keine Geschichte, keine Vergangenheit: „Ея прошлое, / Это белый лист, неисписанный“ (Ростопчина 1843, 129). Aus der Perspektive der Zukunft erhält sie durch die Begegnung mit Sof'ja eine bedeutende Vergangenheit, sie wird als deren (letzte) Vertraute gelten. Die junge Frau, das „unbeschriebene Blatt“, wird von der Älteren instrumentalisiert, und nachdem das von ihr beschriebene Papier verbrannt wurde, wird nun die junge Frau mit Sof'jas Geschichte beschrieben. Quasi als Gegenleistung zu dieser Instrumentalisierung bekommt die junge Nonne eine Zukunft, die jenseits der düsteren Prognose liegt:

А грядущее, – чинь монашеский, / Съ вечной службою за обеднею, /  
 Съ вечной песнию среди клироса, / Да дубовый гробъ, да могильный  
 склепъ / За оградю монастырскою... (Ibid.)

In dieser Zukunft hat sie eine Aufgabe – die Geschichte Sof'jas weiterzugeben, ihren Ruf zu verteidigen. Sie selbst bekommt die Perspektive, als Sof'jas Chronistin in die Geschichte einzugehen und möglicherweise die russische

<sup>34</sup> Zentrales Merkmal der westeuropäischen klösterlichen Utopie ist die Arbeit aller Mönche bzw. Nonnen in einem Kloster. In unterschiedlichen Bereichen müssen alle Angehörige der klösterlichen Gemeinde Arbeit verrichten, niemand ist aus dieser Pflicht ausgenommen. In der Zeitschriftenfassung beschäftigt sich nur die jüngere Nonne mit Handarbeit, in der Gesamtausgabe verrichten beide Handarbeit, was deren Gleichheit im Kloster zusätzlich betont.

Geschichte zu verändern. Hier könnte, parallel zur offiziellen, von Peter veranlaßten und schriftlich fixierten Geschichtsschreibung eine andere, inoffizielle, weibliche Geschichts-Erzählung entstehen.

So scheint es, als würde Rostopčina in *Монахиня* eine weibliche Utopie entwerfen, in der sich Frauen durch solidarisches Verhalten optimistische Zukunftsperspektiven eröffnen, sich gegenseitig vor Vergessen und Bedeutungslosigkeit retten. Doch muß man auch sehen, daß das Leben der jüngeren Nonne damit von Sof'ja instrumentalisiert wird, es wird im Dienst Sof'jas stehen, immer von dieser bestimmt sein. Eine eigene Geschichte der jungen Nonne ist nicht vorgesehen, ebensowenig, wie diese im Poem einen eigenen Namen erhält. Hier ist Rostopčinas Schwesterlichkeitskonzeption ambivalent – das Überleben einer Frau in der Geschichte ist zwar mit der Hilfe einer anderen möglich, das Überleben der einen geht aber insofern auf Kosten der anderen, als dieser keine eigene Geschichte mehr zugebilligt werden kann. Auch bei Rostopčina wird also die junge Frau zum Opfer, zwar muß sie nicht sterben, aber sie muß ihren Namen und ihre individuelle Geschichte opfern. Hier stößt Rostopčinas weibliche Solidarität auf ihre Grenzen – zwei weibliche Geschichten können nicht gleichberechtigt nebeneinander existieren, es kann nur eine bleiben.

Die fehlende Gleichberechtigung ist, neben vielen anderen Merkmalen, ein wichtiger Grund, warum *Монахиня* keine klassische Utopie im Sinne z.B. von Thomas Morus *Utopia* sein kann.<sup>35</sup> Ferdinand Seibt gibt in seinem Aufsatz über die Bedeutung mittelalterlicher Klöster für die Entwicklung des utopischen Denkens die Gleichberechtigung aller im Kloster lebenden Personen als vorbildhaft für spätere Entwürfe an (Seibt 1985, 259ff). Diese Gleichberechtigung und Gleichheit (vor Gott, in der Kleidung, in der Arbeit, in der Teilnahme an der klösterlichen Ordnung und Planung) kann nur durch die Aufhebung der bestehenden politischen und gesellschaftlichen Herrschaftsordnung erreicht werden. Da dies aber aufgrund der Erbsünde nicht möglich ist, wird die Utopie als das Unmögliche bezeichnet. Auch bei Rostopčina bleibt die Schwesterlichkeit eine unverwirklichbare Utopie, weil die bestehende Herrschaftsordnung nicht aufgehoben wird. Die junge Nonne redet Sof'ja, auch als ihr deren Identität noch nicht bekannt ist, respektvoll mit *мать* (Mutter) an und diese nennt die Jüngere stets *дитя, дитя мое* (Kind, mein Kind). Die durch das biologische Alter vorgegebene Hierarchie wird stets gewahrt, obwohl alle beide einfache Nonnen sind; nur ein einziges Mal bezeichnet die jüngere Nonne Sof'ja als *сестра* (Schwester). Erst recht wird die angestrebte Gleichheit unter den Schwestern aufgegeben, als die Jüngere erfährt, daß eine Person königlichen Blutes vor ihr steht. „Царевна... и страдальца Софья...“ sagt sie und fällt vor Sof'ja auf die Knie. Der Umstand, daß Sof'ja eine Zarentochter ist, beeindruckt

<sup>35</sup> So befindet sich das Kloster, im Gegensatz zu klassischen Utopien, weder in einer fernen Zukunft, noch liegt er fernab der bekannten Welt.

die Jüngere mehr als deren Märtyrertum. Als Sof'ja sie bittet, von solchen ungebührlichen und sogar gefährlichen Ehrerbietungen Abstand zu nehmen, ignoriert die Jüngere diese Warnungen. Ihr Wertekanon, ihre persönliche Wertschätzung, Verpflichtung und Loyalität gegenüber der Älteren, befehlen ihr, die potentielle Bestrafung außer Acht zu lassen:

Что нужды мне до кары земнородныхъ? / До ихъ суда?.. Ты мне,  
тобой хранимой, / вторая мать и госпожа моя; мой долгъ питать къ  
тебе любовь святую / И преданность! [...] Я ныне узнаю / В тебе  
кровь царскую, и поклоняюсь, / какъ следует. (Ростопчина 1843, 12)

Alle Ängste oder Verpflichtungen gegenüber anderen Menschen wirft die junge Nonne über Bord, nur um ihrer (selbst auferlegten) Pflicht der anderen Frau gegenüber gerecht zu werden. Für sie ist Sof'ja nicht nur eine (Kloster-) Schwester, sondern v.a. eine Ersatzmutter und nach wie vor eine Angehörige des herrschaftlichen Hauses und muß als solche geehrt werden. Die familiäre Hierarchie – Mutter/Tochter – wird durch eine politische Hierarchie – Herrscherin/Untergebene – ergänzt. Mutter und Herrin vs. Tochter und Untergebene einerseits, gleichberechtigte Schwestern andererseits – dieses Spannungsverhältnis zwischen vertikalen Strukturen zwischenmenschlicher Hierarchien bzw. Hierarchien zwischen Frauen und horizontalen Beziehungen der Gleichheit vermag Rostopčina nicht zugunsten einer eindeutigen Lösung aufzulösen. Vertikale Machtstrukturen unter Frauen, bestimmt durch das biologische Lebensalter und den sozialen Rang in der früheren, weltlichen Gesellschaft, werden auch im Frauenkloster, wo sie alle gleiche bzw. gleichberechtigte ‚Schwestern‘ sein sollen, nicht aufgegeben, auch dort gelten sie in vollem Maße. Aber sie erfahren eine Ergänzung – zur vertikalen Loyalität kommt eine horizontale Solidarität hinzu.

Auch trennt sich Rostopčina nicht vom Topos der Frauenkonkurrenz und Frauenfeindschaft. Die Rolle von Peters Mutter für Sof'jas Schicksal ist das Äquivalent zu den negativen Rollen von Helena oder Elizabeth in den Tragödien von Euripides und Schiller; der Wunsch der Mutter, den eigenen Sohn auf dem russischen Thron zu sehen, wird Sof'ja zum Verhängnis. Allerdings liegt diese Konkurrenzbeziehung in der Vergangenheit, die Zukunft Sof'jas und ihrer Geschichte wird in einer solidarischen Frauenpaarbeziehung gestaltet, einer zukunftsweisenden, schwesterlichen Beziehung. Insofern kann Rostopčinas Entwurf eines Frauenklosters als Umgestaltung eines dystopischen Ortes in Richtung einer Utopie bzw. einer Gynäkotopie verstanden werden. Vor allem ist das Kloster aber eine Utopie weiblicher Bildung – dort können Frauen lernen, Geschichte lernen, eine Geschichte, die auch die Errungenschaften, Erfahrungen, Meinungen ihres eigenen Geschlechts berücksichtigt.

Zum Schluss soll auf eine gewisse Ironie der russischen Geschichte aufmerksam gemacht werden. Als Peter I. massiv gegen die Frauenklöster vorging,<sup>36</sup> die Frauen aus dem *мепем* holte und sie auf die Tanzflächen brachte, von wo aus sie sich später ihre eigenen Salons und Schreibstuben eroberten, glaubte er wohl kaum, daß die erste russische Autobiographie einer Frau, der Fürstin Natal'ja Dolgorukaja, einer der wenigen kanonisierten und extrem einflußreichen Texte aus der Feder einer Frau, in einem Frauenkloster geschrieben werden würde.<sup>37</sup> Noch weniger wird Peter der Große daran gedacht haben, daß keine 150 Jahre nach der Verbannung seiner Halbschwester ins Kloster, diese als die erste russische Autorin aufgewertet wird und eine andere russische Autorin sie zum Vorbild einer gelehrten Frau und das Kloster zum Ort einer weiblichen Bildungsutopie machen würde.

### Literatur

- Andrew, J. 1993. *Narrative and Desire in Russian Literature, 1822-49*, New York
- Ayers, C. J. 1999. „Elena Gan and the Female Gothic in Russia“, *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*, 171-188.
- Boškowska, N. 1998. *Die russische Frau im 17. Jahrhundert*, Köln.
- Boutin, A. 2003. „Inventing the ‚Poétesse‘: New Approaches to French women romantic poets“, *Romanticism on the Net* 29–30 (February–May 2003), [www.erudit.org/revue/ron/2003/v/n29/007725ar.html](http://www.erudit.org/revue/ron/2003/v/n29/007725ar.html)
- Cockrell, R. 1999. „Philosophical Tale or Gothic Horror Story? The Strange Case of V.F. Odoevskii's ‚The Cosmorama‘“, Cornwell, *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*, 127-143.
- Cornwell, N. (Ed.) 1999. *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*, Amsterdam.
- Cornwell, N. 1998. *Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics. Collected Essays*, Providence, Oxford.
1989. H. Gnüg, R. Möhrmann (Hrg.), *Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart.

<sup>36</sup> Bereits 1700 erließ Peter ein Gesetz, nach dem Frauen erst ab dem Alter von 40 Jahren einem Kloster beitreten durften, später wurde das Alter sogar auf 50 bzw. 60 Jahre erhöht. Vgl. Hughes 2003, 36

<sup>37</sup> Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Dolgorukajas Autobiographie vgl. Hammarberg 2003.

- Greene, D. 1984. „Karolina Pavlova's ‚Tri dushi‘: the transfiguration of biography“, *Proceedings of the Kentucky foreign language conference 1984: Slavic section*, Lexington.
- Hammarberg, G. 2001. „Reading a la mode: the first Russian women's journals“, J. Klein, S. Dixon, M. Fraanje Köln u.a. (eds.), *Reflections on Russia in the 18<sup>th</sup> century*, 218-232.
- 2003. „The Canonization of Dolgorukaia“, B. Holmgren (ed.), *The Russian Memoir. History and Literature*, Evanston, 93-127.
- Hughes, L. 1990. *Sophia. Regent of Russia, 1657–1704*, New Haven, London.
- 2003. „‘The Crown of Maidenly Honour and Virtue’: Redefining Femininity in Peter I's Russia“, W. Rosslyn (ed.), *Women and Gender in 18<sup>th</sup> century Russia*, Aldeshot, 35-50.
- Kantorowicz, E. 1997. *The King's two bodies*, Princeton.
- Kilcooley, A. 1997. „Sexism, sisterhood and some dynamics of racism: a case in point“, M. Ang-Lygate, C. Corrin, M.S. Henry (ed.), *Desperately seeking sisterhood: still challenging and building*, London, 31-41.
- Kononenko, N. 1994. „Women as performers of Oral Literature: A Re-examination of Epic and Lament“, T. Clyman, D. Greene (ed.), *Women Writers in Russian Literature*, Westport, London, 17-34.
- Liebertz-Grün, U. 1989. „Autorinnen im Umkreis der Höfe“, *Frauen. Literatur. Geschichte*, 16-34.
- Moers, E. 1978. *Literary Women*, London.
- Rivera-Garretas, M.-M. 1997. *Orte und Worte von Frauen. Eine Spurensuche im europäischen Mittelalter*, München.
- Rösch, G.M. 2000. „Die unzärtlichen Schwestern. Zur Binnendifferenzierung des Weiblichen am Beispiel der Schwesternbeziehung“, *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses*, Bd. 10, 57-66.
- Schabert, I. 1997. *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart.
- Schiewe, J. 2002. „‚Brüderlichkeit‘ und ‚Schwesterlichkeit‘. Über Gemeinsamkeiten zwischen aufklärerischer und feministischer Sprachkritik.“, E. Cheauré, O. Gutjahr (Hrg.), *Geschlechter-Konstruktionen in Sprache, Literatur und Gesellschaft*, Freiburg i.B., 15-35.

- Schlaflly, Lyons Jr. D. 1973. *The Rostopchins and the Roman Catholicism in early nineteenth century Russia*. Unveröffentlichte Dissertation.
- Seibt, F. 1985. „Utopie als Funktion des abendländischen Denkens“, *Utopieforschung*. Bd. 1. Stuttgart, 254-279.
- Shakespeare, W. 2004. *Hamlet, Prince of Denmark*, Cambridge.
- Simpson, M.S. 1986. *The Russian Gothik and its British Antecedents*, Columbus.
- Thomas, M.A. 1983. Muscovite convents in the seventeenth century, *Russian history* 10, Pt., 230-242.
- Vincent, P.H. 2003. „Lucretia Davidson in Europe: Female Elegy, Literary Transmission and the figure of the Romantic poetesse“, *Romanticism on the Net* 29–30 (February–May 2003), [www.erudit.org/revue/ron/2003/v/n29/n007724ar.html](http://www.erudit.org/revue/ron/2003/v/n29/n007724ar.html).
- Wehinger, B. 1989. „Die Frucht ist fleckig und der Spiegel trübe.‘ Lyrikerinnen im 19. Jahrhundert“, *Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 219-239.
- Witte, G. 1995. „Zwei Katharinen. Autobiographische Szenen im Russland des 18. Jahrhunderts“, Elfi Bettinger, Julika Funk (Hrg.), *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin.
- Альтшуллер, М. 1996. *Эпоха Вальтера Скотта в России*, Санкт-Петербург.
- Вацура, В.Э. 2000. „София: Заметки на полях «Косморамы» В.Ф. Одоевского“, *Новое литературное обозрение*, 42, 161-168.
1987. *В царстве муз. Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг.*, Москва.
- Ган, Е. 1987. „Суд света“, *Дача на петергофской дороге. Проза русских писательниц первой половины XIX века*, Москва, 147-212.
- Карамзин, Н. 1984. *Пантеон российских авторов*, Ленинград.
- Кологривова, Е. 1987. „Хозяйка“, *Дача на петергофской дороге. Проза русских писательниц первой половины XIX века*, Москва, 213-244.
- Одоевский, В.Ф. 1991. „Косморамы“, *Русская фантастическая проза эпохи романтизма*, Ленинград.
- 1844. „Живой мертвец“, *Сочинения*, ч. 3, Санкт-Петербург, 98-140.

- 1844. „Письма к Графине Е.П. Р-й“, *Сочинения*, ч. 3, Санкт-Петербург, 307-359.
1819. *Плутарх для прекрасного пола*. 1816/17, Москва.
- Ростопчина, Е. 1857. *Стихотворения графини Ростопчиной*, Санкт-Петербург.
- 1843. „Монахиня. Историческая сцена“, *Москвитянин*, Часть V, Н. 9, 1-15.
- 1890. *Сочинения графини Е. П. Ростопчиной*. Санкт-Петербург.
- Толстой, А. 1972. *Петр I*, Москва.
- Файнштейн, М.Ш. 2002. «*Меня Вы назвали поэтом...*» *Жизнь и литературное творчество К.К. Павловой в ретроспективе времени*, Fichtenwalde.
- Цимбаева, Е.А. 1999. *Русский католицизм*, Москва.
- Черных, М.А. 2001. „Женские обращения в католичество в начале XIX века в России: социальный выбор и пространство гендера“, *Гендерный подход в антропологических дисциплинах*, Санкт-Петербург.