

Maja Linthe

NINA PETROVSKAJA – AUTORINNENSCHAFT ZWISCHEN SYMBOLISMUS UND EMIGRATION

Но только голос мой, отброшенный ветром, одиноко прозвучал вдали.

Nina Petrovskaja, „Za Gran'ju“

I

Nina Petrovskaja ist als Ehefrau von Sergej Sokolov-Krečetov, des Herausgebers der Literaturzeitschrift *Grif*, vor allem aber als Geliebte und Muse der Dichter Andrej Belyj und Valerij Brjusov in die Literatur und Literaturgeschichte des Symbolismus eingegangen. Ihre eigenen Erzählungen, Feuilletons und Rezensionen finden dagegen kaum Beachtung in der slawistischen Literaturwissenschaft. Dieser Aufsatz soll nun weder die schon relativ häufig untersuchten Übereinstimmungen zwischen Nina Petrovskaja und der Figur Renata aus Brjusovs Roman *Ognennyj Angel* erneut herausarbeiten, noch will er die Bedeutung der Schriftstellerin Nina Petrovskaja nachträglich in die Literaturgeschichte des russischen Symbolismus eintragen. Vielmehr fragt dieser Aufsatz nach der Konstituierung von Weiblichkeit in zeitgenössischen Texten des ausgehenden Symbolismus am Beispiel des ‚Lebenstextes‘ von Nina Petrovskaja. Der Begriff des ‚Lebenstextes‘ greift das Konzept des *žiznetvorčestvo* im Symbolismus auf und bezieht sich auf Texte, die nachweislich, d.h. durch namentliche Nennung – Nina Petrovskaja als ‚Figur‘, d.h. hier „als Effekt eines sprachlichen Zusammenhangs“ konstituieren. Jeder der Texte bietet eine Lesart von Weiblichkeit als ‚Figur‘, indem er die ‚Figur‘ Nina Petrovskaja während eines gewissen Lebensabschnitts darstellt. Die Gesamtheit der Texte ergeben so den ‚Lebenstext‘ Nina Petrovskajas. In einem dekonstruktiven Lektüreverfahren soll nun die prozeßhafte Konstituierung dieser ‚Figur‘ in ihrem ‚Lebenstext‘ durch die einzelnen Texte hindurch wieder zurückverfolgt werden, ohne jedoch den Anspruch zu haben, die einzelnen Bruchstücke zu einem Ganzen zusammenfügen zu wollen. Der Konstituierung von Autorinnenschaft und ihrer Bedingungen soll dabei besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Das Lektürevorhaben erstreckt sich auf den Nachruf von Vladislav Chodasevič, die Brinnerungen von Andrej Belyj, Valerij Brjusovs Roman *Ognennyj Angel* und endet mit einer Lektüre von Petrovskajas eigenen

„Vospominanija“, ihren Briefen und einigen ihrer Erzählungen. Nach einer Kurzbiographie Nina Petrovskajas werden die wichtigsten Prämissen des Symbolismus dargestellt und in die Theorie der Dekonstruktion eingeführt. Vor diesem Hintergrund werden dann die verschiedenen Lesarten von Petrovskajas ‚Figur‘ im Kontext ihres ‚Lebenstextes‘ im Symbolismus analysiert.

II

Nina Petrovskaja wurde 1884 in Sankt Petersburg geboren und heiratete 1900 den Rechtsanwalt und Dichter Sergej Sokolov-Krečetov, mit dem sie nach Moskau übersiedelte und dort einen literarischen Salon eröffnete. 1903, als ihre ersten Erzählungen in dem von ihrem Mann herausgegebenen Al'manach *Grif* erschienen, begann auch ihre ca. einjährige Affäre mit Andrej Belyj. 1906 ließ sich Petrovskaja von Sokolov scheiden. Lange Zeit konnte sie die Trennung von Belyj nicht verwinden und unternahm bei einer Dichterlesung 1907 einen Attentatsversuch auf Belyj, der jedoch aufgrund einer Fehlzündung des Revolvers scheiterte. Ihre Liebesbeziehung zu Valerij Brjusov, die als Pakt gegen Belyj begonnen hatte, währte insgesamt sieben Jahre und endete erst mit ihrem endgültigen Weggang aus Rußland. Ähnlich wie ihre Beziehung zu Belyj zerbrach auch die mit Brjusov, wie Joan Delaney Grossman schreibt, an ihren unterschiedlichen Lebensmodellen. Während für Petrovskaja wahnsinnige Leidenschaft und Leiden in der Liebe zu einer androgynen Einheit der Liebenden führen sollte, stand für Brjusov die Kunst im Zentrum seines Lebens, in dem die Leidenschaft nur einen unbeständigen Teil ausmachte.¹ 1907 begann Petrovskaja eine kurze Affäre mit Sergej Auslander, mit dem sie auch ins Ausland reiste. Nach einer vorübergehenden Rückkehr nach Moskau 1911 lebte sie dauerhaft im Ausland, vor allem in Rom, Berlin und Paris. Sie war Morphinistin und Alkoholikerin und arbeitete noch bis zum Beginn der 20er Jahre an Übersetzungen aus dem Italienischen, Rezensionen und Feuilletons für russische Zeitschriften und Verlage im damals noch existierenden ‚russischen Berlin‘.² Danach verschlechterte sich ihre finanzielle Situation mangels Einkünften dramatisch. Nach dem Tod ihrer behinderten Schwester Nadja, mit der sie die letzten Jahre zusammenlebte, nahm sich Nina Petrovskaja am 23. Februar 1928 in Paris das Leben. Sie hinterließ ihre unveröffentlichten Memoiren über die Epoche des Symbolismus.³

¹ J.D. Grossman, „Valery Briusov and Nina Petrovskaja: Clashing Models of Life in Art“, in: Irina Paperno und Joan Delaney Grossman, *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford, CA 1994, 122-150.

² Sowohl Roman Gul' als auch Nina Berberova berichten über den schrecklichen und zugleich tragischen Eindruck, den Nina Petrovskaja in der Emigration auf sie machte. R. Gul', „Ja unes Rossiju. Apologija Emigraciji“ 1, *Rossija v Germanii*, New York 1981, 203-209 und N. Berberova, *Kursiv moj. Avtobiografija*, Moskau 1996, 204-205.

³ E. Gareto, „Žizn' i smert' Niny Petrovskoj“, *Minuvšee. Istoričeskij Al'manach*, 8, 1989, 7-138; 7-16. Die Publikation enthält außer dieser Einführung die *Vospominanija* von Nina

III

Im *žiznetvorčestvo* des Symbolismus verbindet der kreative Akt die Kunst mit dem von ihr zu gestaltenden ‚wahren‘ Leben. Leben und Kunst werden eins. Gemäß der Ideen der beiden Philosophen Vladimir Solov'ev und Nikolaj Fedorov wurden Kunst und Liebe als Hauptbereiche des menschlichen kreativen Potentials angesehen, welches den Schlüssel zur Erlösung, zur Erschaffung eines neuen Menschen und einer neuen Welt, darstellt. Abgekoppelt von den „blinden Trieben“ der körperlichen Liebe wurden Eros und Liebe, genau wie die Kunst, zu einem göttlichen Akt, der das Spirituelle und das Materielle vereinen sollte. In diesem Zusammenhang wurden Liebesbeziehungen, wie z. B. die Andrej Belyj, Aleksander Blok und Ljubov' Dmitrievna Blok, aber auch die Belyj, Brjusov und Petrovskaja betreffenden Beziehungen, zu kulturellen Ereignissen des Symbolismus.⁴

In der Liebe suchten die Symbolisten Transzendenz und Unsterblichkeit anstelle der biologischen Fortpflanzung und waren bemüht, ihren Liebesbeziehungen andere Formen als die der traditionellen Kernfamilie zu geben. Zu diesen neuen Formen, die ihnen ein größeres kreatives Potential versprochen, gehörten homoerotische Beziehungen, zölibatäre Ehen und Liebesbeziehungen mit drei Beteiligten. Laut Vladimir Solov'ev war die Liebe nicht nur eine Synthese aus Spirituellem und Materiellem sondern auch aus Männlichem und Weiblichem, und strebte die Erschaffung eines neuen Menschen an, der durch göttliche Androgynität Unsterblichkeit erlangt. Als Bild für eine ‚ewige Weiblichkeit‘ christlicher Liebe entwarf Solov'ev die Sophia, die wiederum auch als weibliches Prinzip die von ihm angestrebte Androgynität bestimmte.⁵ Die Theorie der Dekonstruktion bietet die Möglichkeit, die prozeßhafte Herstellung von Geschlecht in Texten zu verfolgen und wird deshalb geeignet sein, die Konstituierung von Weiblichkeit innerhalb des genannten symbolistischen Kontextes lesbar zu machen.

IV

Mit Sigmund Freuds Begriffen der Kastrationsangst und des Penisneids begann der moderne wissenschaftliche Diskurs über die Sexualität. Weiblichkeit

Petrovskaja mit Anmerkungen (17-90), ihre Briefe an O.I. Resnivič-Sin'orelli (91-133) sowie ihre Briefe an Ju. Ajčental'd (133-38), ebenfalls mit Anmerkungen. Zu Petrovskajas Biographie siehe außerdem Ju.A. Krasovskij, „N.I. Petrovskaja. Iz „Vospominanij““, *Literaturnoe Nasledstvo*, 85, Moskau 1976, 773-798; 773-775. In dieser Veröffentlichung sind ebenfalls Petrovskajas Erinnerungen enthalten (775-789), allerdings in stark gekürzter Form, und einige Briefe V. Brjusovs an Petrovskaja (789-798). Siehe außerdem: *Dictionary of Russian Women Writers*. hg.v. Marina Ledkovsky, Charlotte Rosenthal, Mary Zirin, Westport und London 1994, 500-502.

⁴ I. Paperno, „Introduction“, *Creating Life*, 1-11.

⁵ O. Matich, „The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice“, *Creating Life*, 24 - 50.

wird hierin reduziert auf einen Mangel, Männlichkeit dagegen gewinnt an Substanz und Eindeutigkeit. Jenseits aller biologischen und kulturellen Konstituiertheit erweist sich Weiblichkeit als „das differentielle Moment, das Identität erst ermöglicht, in der zustande gekommenen Identität aber verdrängt wird“. ⁶ Der Dekonstruktion geht es zunächst darum, den Herstellungsmodus dieser Differenz als Prozeß zu rekonstruieren. Der dekonstruktive Feminismus stellt die Frage, „wie Weiblichkeit konstituiert/konstruiert ist, und zwar nicht als selbstidentische Entität, sondern als Effekt kultureller, symbolischer Anordnungen“. ⁷ Bei dieser Rekonstruktion geraten Widersprüche ins Blickfeld, die der selbstidentischen Entität als Resultat widersprechen. Wenn Männlichkeit ein Effekt ist und am Ende eines funktionierenden Textes als selbstidentische Entität erscheint, so hat sich die weibliche Differenz dieser Identität immer schon eingeschrieben. Der Text in seiner Prozeßhaftigkeit widerspricht somit seinem eigenen Resultat. Bezugnehmend auf die theoretischen Überlegungen Paul de Mans wird dabei die „Sprache als Instanz der Disjunktion“ gelesen.

Sie [Männlichkeit und Weiblichkeit] müssen und können in Texten als rhetorische Effekte eines sprachlichen Zusammenhanges, und d.h. als *Figuren* im Sinne einer neuen Rhetorik gelesen werden.⁸

„Der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor allem – *Distanz*!“, ⁹ zitiert Jaques Derrida Friedrich Nietzsche. In seinem Vortrag, „Sporen. Die Stile Nietzsches“, widmet er sich dem Stil und der ‚Figur‘ von Weiblichkeit in den Texten eines Autors, den auch die Symbolisten verstärkt rezipiert haben. Der Stil des Philosophen, so Derrida, gilt der aus der Distanz verführenden Frau, in der er eine Spur oder Form hinterlassen möchte, aber vor deren Verführung er sich mit seinem Stil auch schützen möchte. In der Distanz wird die Frau zur Idee, zu einer Selbstdarstellung der Wahrheit, der der Stil des männlichen Philosophen gilt. Gleichzeitig wird diese Wahrheit jedoch in der Distanz zur Nichtwahrheit, zum *simulacrum*, das jede Einheit von Philosoph und Wahrheit unterläuft. Der undogmatische Philosoph schließlich, so Derrida, nutzt diese „weibliche ‚Operation‘“, indem er die Opposition zwischen Wahrheit und Nichtwahrheit suspendiert und einen parodistisch-heterogenen Stil zwischen mindestens zwei Stilen schreibt. Wenn es Derrida hier auch gelingt, Männlichkeit und Weiblichkeit als Effekte eines sprachlichen Zusammenhangs

⁶ B. Vinken, „Dekonstruktiver Feminismus - Eine Einleitung“, *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt am Main 1992, 7-29; 19.

⁷ B. Menke, „Verstellt – der Ort der Frau. Ein Nachwort“, *Dekonstruktiver Feminismus*, 436-476, 436.

⁸ Ebenda, 438.

⁹ J. Derrida, „Sporen. Die Stile Nietzsches“, *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt am Main / Berlin, 1986, 130-168; 134.

aufzuzeigen und die binäre Geschlechteropposition zu unterlaufen, so bietet sein Text dennoch keine Möglichkeit, die für den nicht-dogmatischen Philosophen so fruchtbare „weibliche ‚Operation‘“ in eine weibliche Schreibpraxis zu überführen. Das folgende Zitat wurde von feministischen Theoretikerinnen schon häufig aufgegriffen und kritisiert:¹⁰

Der ‚Mann‘ glaubt an die Wahrheit der Frau, an die Wahrheit-Frau. Und wirklich sind die Frauenrechtlerinnen, gegen die Nietzsche seinen Sarkasmus vervielfacht, Männer. Der Feminismus ist das Verfahren, durch das die Frau dem Mann, dem dogmatischen Philosophen ähneln will, indem sie die Wahrheit, die Wissenschaft, die Objektivität fordert, das heißt zusammen mit der gesamten männlichen Illusion, auch den Kastrationseffekt, der ihr anhaftet. Der Feminismus will die Kastration – auch der Frau. Verliert den Stil.¹¹

Die Dekonstruktion erscheint als ein spielerisches Projekt einiger privilegierter Philosophen, die nur deshalb in der Lage sind, die Opposition von Wahrheit und Nichtwahrheit unbewußt-subversiv zu unterlaufen, weil sie bereits die jahrhundertalte Gewißheit haben, daß sie die Wahrheit besitzen. Frauen, jedoch, die diese Wahrheit anzweifeln, geraten, jenseits aller Subversivität, in den Verdacht, sich diese eine Wahrheit aneignen zu wollen und kommen als Akteurinnen der „weiblichen ‚Operation‘“ nicht in Frage. Während ich den Derrida-Text für fruchtbar halte, um die Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit in den Texten von Chodasevič, Belyj und Brjusov kritisch zu hinterfragen, scheint er mir für die Suche nach einem weiblichen Stil in Petrovskajas eigenen Texten keinen Ansatz zu bieten.

Hierfür folge ich der Theorie Judith Butlers, die mir die Möglichkeit bietet, Texte auf Performativität, d.h. auf „die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt“,¹² von Geschlechtsidentitäten zu untersuchen. Butler begreift das Subjekt als etwas, das aus der Menge der verworfenen, d.h. zurückgewiesenen oder ausgelöschten Subjekte hervorgegangen ist, sich somit durch diese gebildet hat und diese auch weiterhin in sich bewahrt. Es ist jedoch weder eine äußere Macht noch ein Subjekt, das Handlungen erzeugt, sondern vielmehr ein Prozeß ständigen Wiederholens, der

¹⁰ Z.B. die Kritik Spivaks: „Doch vielleicht ist der Punkt der, daß der dekonstruktive Diskurs des Mannes (wie auch der phallogozentrische) seine eigene Verschiebung deklarieren kann (wie der phallogozentrische seine Plazierung), indem er die Frau als Objekt oder als Figur nimmt. Wenn Derrida deutlich macht, daß der abendländische Diskurs innerhalb der metaphysischen Grenze gefangen bleibt, so ist sein Punkt genau der, daß der Mann seinen Status als Subjekt zwar problematisieren, aber niemals völlig loswerden kann.“ G.Ch. Spivak, „Verschiebung und der Diskurs der Frau“, *Dekonstruktiver Feminismus*, 183–218.

¹¹ J. Derrida, 140.

¹² J. Butler, *Körper von Gewicht (Die diskursiven Grenzen des Geschlechts)*, Berlin 1995 (1993), 22 und siehe auch dies., *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991, 212–218.

sowohl Subjekt und Handlung schafft, als auch das Gesetz durch ständiges Zitieren bestätigt.

Die Praxis, mittels derer die Entstehung sozialer Geschlechtsidentität, das Verkörpern von Normen, erfolgt, ist eine zwingende Praxis, eine gewaltsame Erzeugung, sie ist aus dem Grund aber nicht vollständig determiniert. In dem Maße, in dem das Geschlecht eine Anweisung ist, ist es auch eine Anweisung, die niemals ganz erwartungsgemäß ausgeführt wird, deren Adressat das Ideal niemals völlig ausfüllt, dem sie/er sich gezwungenermaßen annähert.¹³

Identität ist bei Butler Bezeichnungspraxis innerhalb eines regelgebundenen Diskurses, der den Horizont der Handlungsfähigkeit darstellt. Der Kontext ist dem Subjekt deshalb nicht äußerlich, sondern beide durchdringen sich gegenseitig durch Macht/Diskursformationen, die beide konstituieren. Die Performativität des Handelns beinhaltet beim Wiederholen auch die Möglichkeit der Abweichung, und Butlers Theorie macht es sich zur Aufgabe, die Geschichte dieser Abweichungen als produktive Krise für die feministische Theorie zu nutzen.

Über die dekonstruktive Lektüre in der Literaturwissenschaft schreibt Bettine Menke:

Der Text gibt die sexuelle Differenz, das heißt deren Produktion und ihre Dekonstruktion, zu lesen. Der Text exponiert seine eigenen rhetorischen Vorgänge, die die Oppositionen erst erzeugen; er gibt jene sprachlichen Anordnungen zu lesen, in denen zugleich der Vorgang der Bildung von anscheinend substantiellen Oppositionen lesbar wird, wie eben damit auch deren Anspruch dekonstruiert...¹⁴

Einer solchen dekonstruktiven Lektüre unterziehe ich die folgenden Texte und untersuche sie auf die Konstituierung von Weiblichkeit als ‚Figur‘ vor dem Kontext der zu Ende gehenden Epoche des Symbolismus. Meine besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Konstituierung von Autorinnenschaft.

V

Nach dem Selbstmord Petrovskajas 1928 schrieb ihr langjähriger Freund, der Dichter V. Chodasevič, einen Nachruf auf sie, der auch in seinen Erinnerungen *Nekropol' Vospominanija* enthalten ist. Chodasevič sieht in der ‚Figur‘ Petrovskaja in erster Linie ein Opfer des *žiznetvorčestvo* des Symbolismus. Deshalb möchte er Petrovskaja auch nicht Schriftstellerin nennen, sondern schreibt:

¹³ J. Butler, *Körper von Gewicht*, 304f.

¹⁴ B. Menke, *Dekonstruktiver Feminismus*, 447.

„Искуснее и решительнее других создала она ‚поэму из своей жизни‘. Надо прибавить: и о ней самой создалась поэма“.¹⁵

Der Symbolismus, so Chodasevič, sah in der Persönlichkeit einen Speicher von Emotionen, die maximal ausgelebt werden mußten. Die Liebe, als eine der wichtigsten Emotionen, galt jedoch nie einer Person direkt, sondern einer Person als Stellvertreter für eine abstrakte Idee. Deshalb, schreibt Chodasevič, liebte Nina Petrovskaja Andrej Belyj im Namen seiner mystischen Bestimmung, und Valerij Brjusov, mit seinem Hang zum Okkultismus und zur schwarzen Magie, liebte in Nina Petrovskaja die Hysterikerin wegen deren traditioneller Nähe zu Hexen. Beide Dichter flohen jedoch am Ende die zu irdische und zu wenig abstrakte Liebe Petrovskajas. Brjusov benutzte die komplizierte Dreierbeziehung zwischen ihm, Belyj und Petrovskaja als Grundlage für seinen Roman *Ognennyj Angel*, in dem er auch Petrovskajas Leben als Sujet für die literarische Figur der Renata verwandte. Chodasevič schreibt darüber:

Он придумал развязку и подписал „конец“ под историей Ренаты раньше, чем легшая в основу романа жизненная коллизия разрешилась в действительности. Со смертью Ренаты не умерла Нина Петровская, для которой, напротив, роман безнадежно затягивался. То что для Нины еще было жизнью, для Брюсова стало использованным сюжетом.¹⁶

Chodasevič liest Petrovskajas weiteres Leben als Morphinistin, Alkoholikerin und in Armut lebende Emigrantin allein als tragischen Epilog zu Brjusovs Roman. Als Beleg für seine Lesart zitiert er aus Petrovskajas Briefen, in denen sie ihn über ihren neuen und geheimen Namen ‚Renata‘ informiert, und die beständig von ihrem baldigen Tod und Selbstmord handeln. Sein Nachruf endet mit dem Tod Petrovskajas, dessen Parallele zum Roman schon den Titel des Nachrufs, „Konec Renaty“, bestimmt hatte:

Конец личности, как и конец поэмы о ней, – смерть. В сущности, поэма была закончена в 1906 году, в том самом, на котором сюжетно обрывается „Огненный Ангел“. С тех пор и в Москве, и в заграничных странствиях Нины длился мучительный, страшный, но ненужный, лишенный движения эпilog. Оборвать его Нина не боялась, но не могла. Чутье художника, творящего жизнь, как поэму, подсказывало ей, что конец должен быть связан еще с каким-то последним событием...¹⁷

¹⁵ V.F. Chodasevič, „Konec Renaty“, *Nekropol'. Vospominanija*, M. 1991, 7-19, 9.

¹⁶ Ebenda, 15.

¹⁷ Ebenda, 18.

Chodasevič liest Petrovskajas ‚Lebenstext‘ als von der Autorin nach Vorlage des Romans gestaltetes ‚Poem‘ und erkennt allein in der Wahl des Zeitpunktes des Selbstmordes, kurz nach dem Tod ihrer Schwester, Nadja, einen eigenen kreativen Akt im *žiznetvorčestvo* Nina Petrovskajas. Doch es ist Chodasevič selbst, der hier Petrovskajas Leben als Epilog zum Roman Brjusovs schreibt. Obwohl sie ihre Arbeit als Schriftstellerin in der Emigration fast vollständig aufgab, schrieb Petrovskaja weiterhin Feuilletons, Rezensionen und fertigte Übersetzungen aus dem Italienischen an. In den letzten Jahren vor ihrem Tod arbeitete Petrovskaja außerdem an ihren Memoiren über den Symbolismus, während sie über ihr Leben in der Emigration in zahlreichen Briefen an Freunde und Freundinnen Zeugnis ablegte. Dieses Werk (*tvorčestvo*) Petrovskajas findet in Chodasevičs Nachruf kaum Erwähnung und demzufolge möchte er sie auch nicht als Schriftstellerin bezeichnen. Er erkennt allein das tragische Ende ihres Lebens als maßgebliches, von Petrovskaja selbst verfaßtes „Poem“ an. Im Sinne Derridas, der die Frau als Schrift bezeichnet, der der Stil des Mannes zukommt, benutzt Chodasevič die ‚Figur‘ Nina Petrovskaja als Schrift, um seinen Stil, nämlich eine Abrechnung mit dem Symbolismus, zu schreiben. Auch bei Chodasevič wird Nina Petrovskaja „zweimal das Modell, und sie ist es auf widersprüchliche Weise, man lobt sie und verurteilt sie deswegen gleichzeitig“.¹⁸ Er benutzt den ‚Lebenstext‘ Nina Petrovskajas, um ihn einerseits als wahres Einzelschicksal des Symbolismus zu lesen und bemüht sich gleichzeitig, die Lebenslüge des Symbolismus in der Tragödie dieses ‚Lebenstextes‘ sichtbar zu machen. Die ‚Figur‘ Petrovskaja ist für Chodasevič verlockende Verführung, ein Rätsel, das er schreibend zu lösen versucht. Und gleichzeitig stellt die ‚Figur‘ Petrovskajas, als an der Lüge ‚gescheiterte‘ Existenz und Schriftstellerin, für ihn eine Bedrohung dar. Vor ihr sucht er sich schreibend, mit seinem Stil, zu schützen, und negiert deshalb diese/seine Form der Autorschaft in ihrer ‚Figur‘. Obwohl er aus Petrovskajas Briefen zitiert, bleiben abweichende Schreibweisen aus Petrovskajas Briefen und Memoiren unerwähnt. Nicht der Schriftstellerin Petrovskaja, sondern Petrovskaja als Verkörperung von Wahrheit und Lüge des Symbolismus gilt Chodasevičs Nachruf. Über diese Lesart ihres ‚Lebenstextes‘ konstituiert er sich als ‚wahrer‘ Schriftsteller, der seine ungebrochene Identität schreibend bestätigt.

VI

Andrej Belyjs Lesart der ‚Figur‘ Nina Petrovskaja ist in seinen Erinnerungen *Načalo Veka* enthalten. Nach seiner Lesart handelt sich es bei Nina Petrovskaja in

¹⁸ J. Derrida, 141.

erster Linie um eine Kranke: „...была же – умница, очень сердечная и наблюдательная; но больная, больная, отравленная самопротиворечием“.¹⁹

Bezugnehmend auf seine intime Beziehung zu Petrovskaja bezeichnet sich Belyj selbst als jemand, der die utopische Idee hatte, die kranke Petrovskaja zu retten, indem er zum ‚Heiler ihrer Seele‘ („celitel' ee duši“) würde. Als weitere Ebene der Beziehung stellt Belyj die zwischen Lehrer („učitel' žizni“) und seiner scheinbar einzigen, ihn verstehenden Schülerin („ona odna tol'ko pravil'no ponimala menja“), die zu seinem Spiegelbild werden möchte, dar. Beide Lesarten der ‚Figur‘ Petrovskajas stellen sich jedoch für ihn schließlich als Mißverständnis („nedorazumenie“) heraus, als er in Nina Petrovskaja die Hysterikerin erkennt, die in Anfällen von Hysterie über sich selbst und über andere Lügengeschichten erzählt. Besonders interessant ist dabei die von Belyj dargestellte Beziehung Petrovskajas zu Worten:

...она была – грустная, нежная, добрая, способная отдаваться словам, которые вокруг нее раздавались, почти до безумия; она переживала все, что ни напевали ей в уши, с такой яркой силой, что жила исключительно словами других, превратив жизнь в бред и абракадабру.²⁰

Ein Vorwurf an Petrovskaja ist ihre Übertreibung beim Widerspiegeln seiner Worte und Ideen („preuveličenno otažala“), d.h. der Vorwurf sich Worten scheinbar körperlich hinzugeben („do bezumija“), anstatt die Liebe an abstrakte Ideen zu binden, um eine Synthese auf einer dritten Ebene aus Materiellem und Spirituellem zu erreichen. Außerdem wirft er ihr vor, daß sie nicht nur ihm, sondern jedem ihrer Besucher die Vorstellung vermittelt, allein ihn zu verstehen und allein seine Sprache zu sprechen. Belyj geht dabei so weit, die zwischen ihm und Brjusov bestehende, zunächst nur literarische Rivalität als Zweikampf der Stimmen in Petrovskaja darzustellen: „Язык ‚Брюсова‘ насмешливо высывался из нее и дразнил ‚Белого‘; язык же ‚Белого‘ вытягивался ‚Брюсову‘“.²¹

Als Fazit aus Belyjs Lesart der ‚Figur‘ Nina Petrovskaja läßt sich festhalten, daß der Dichter sich zu einer kranken Nina Petrovskaja hingezogen fühlte, die die heilende Wirkung seiner belehrenden Worte begierig in sich aufnahm und ihn selbst als Dichter selbstidentisch zu bestätigen vermochte. Ihre Welt wurde erst dann für ihn zur Hölle (*ad*), der er entfliehen mußte, als die Hysterikerin Petrovskaja sich und seine Sprache in ihren Anfällen seiner Kontrolle entzog, indem sie sie körperlich erlebte. Sie veruneindeutigte die Sprache, indem sie übertrieb oder log, oder vervielfältigte sie, indem sie begann, die Sprachen ihrer verschiedenen

¹⁹ A. Belyj, *Načalo Veka*, Moskau 1990, 257. Die folgenden Zitate in Klammern sind den Seiten 304ff. entnommen.

²⁰ Ebenda, 305.

²¹ Ebenda, 306.

„Lehrer“ und „Seelenheiler“ beliebig zu wechseln, ohne daß diese darauf noch Einfluß nehmen konnten. Belyjs Vorwurf der Verstellung und Verfälschung in Verbindung mit ihrem „Sich-Geben“ an Worte erinnert an die Rede Nietzsches von „unseren kleinen Hysterikerinnen“, die er mit dem „modernen Künstler“ vergleicht und denen er vorwirft, daß „sie ‚sich geben‘, selbst noch, wenn sie – sich geben. [...] Das Weib ist so artistisch“.²² Auch für Belyj scheint das gesteigerte „Sich Geben“ der Hysterikerin an Worte einen Wandel zu bewirken, durch den die Schülerin zur Konkurrentin des Künstlers und Lehrers wird. Außerdem bringt die Hysterie für Belyj ein Maß von Körperlichkeit in die Sprache, in seine von ihm diesbezüglich „rein“ gehaltene Sprache, dem er sich nur noch durch Flucht entziehen kann. Die Hysterie Petrovskajas in Verbindung mit ihrem „Sich Geben“ an Worte läßt sich in Belyjs Text durchaus als weibliche Schrift lesen, die sich der Kontrolle des männlichen Stils entzieht.

VII

Als Valerij Brjusov 1907/08 seinen Roman *Ognennyj Angel* in seiner Zeitschrift *Vesy* in Fortsetzungen veröffentlichte, wurde die im 16. Jahrhundert in Deutschland spielende Dreiecksgeschichte zwischen Ruprecht, Renata und Graf Genrich auch als „Memoiren“ Brjusovs zur Dreiecksgeschichte zwischen ihm selbst, Nina Petrovskaja und Andrej Belyj gelesen. In einem Brief schrieb Brjusov an Petrovskaja:

Там, на этих исписываемых мною страницах, Ты, та Ты, которую я знаю, которую люблю, которую хочу сохранить себе и миру – навеки!²³

Die weibliche Hauptfigur des Romans ist Renata, der in ihrer Kindheit der Engel Madiel erschienen ist und von ihr das Asketenleben einer Heiligen verlangt hat. Nach mehreren vergeblichen Bitten Renatas an Madiel, sich ihr auch körperlich hinzugeben, verspricht Madiel ihr, als Mensch zu ihr zu kommen, und verschwindet. Kurz darauf glaubt Renata ihren Madiel in Graf Genrich wiederzuerkennen und wird seine Geliebte. Als Genrich sie ohne Abschied verläßt, wird Renata von bösen Dämonen verfolgt und hört schließlich eine Stimme, die ihr sagt, daß Ruprecht kommen wird, um sie zu beschützen.

Die binäre Opposition von Männlichkeit und Weiblichkeit wird im Roman maßgeblich über die Gegensätze der literarischen Figuren Ruprecht und Renata

²² Zit. nach J. Derrida, 142.

²³ S.S. Grečiškin, A.F. Lavrov, „Biografičeskie istočniki romana Brjusova «Ognennyj Angel»“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 1, 1978, 79-107; 79. Zu den biographischen Parallelen siehe auch den zweiten Teil dieses Aufsatzes in *Wiener Slawistischer Almanach*, 2, 1979, 73-96.

verdeutlicht. Ruprecht wird als Erzähler des Romans eingeführt, mit der Absicht, die vergangenen Vorkommnisse wahrheitsgemäß aufzuzeichnen, und ist am Ende gar Protokollant der Inquisitionsverhandlung über Renata als Hexe. Im Gegensatz dazu ist Renatas Rede, mit der sie versucht, Ruprecht ihre Lebensgeschichte zu erzählen, von Körperlichkeit und von Zusammenhanglosigkeit gekennzeichnet. Am Ende ihrer Erzählung ist Renata physisch völlig erschöpft und der Erzähler sieht sich außerdem gezwungen, ihre unzusammenhängende Rede für seine Aufzeichnungen zu ordnen:

Только я не сумею точно воспроизвести ее беспорядочную речь, торопливую и несвязную, которую должен буду заменить своим более последовательным повествованием.²⁴

Ein der Wahrheit verpflichteter Erzähler überführt somit die Rede einer vom bösen Dämon besessenen Frau in seinen ordentlichen, wahren und richtigen Stil. Selbst in ihre Unterhaltung mit den Dämonen gelingt es ihm, Ordnung zu bringen. Doch nicht nur Renatas Rede ist von Geheimnissen („čast’ju utaila“) und Falschheit („čast’ju izložila neverno“) geprägt. Der Erzähler vermutet auch in Renatas Seele Widersprüche und Unberechenbares („protivorečij i neožidannostej“). Die Figur der Renata wird für den Erzähler zum Rätsel, das er zu lösen gedenkt:

Видя, что встреченная мною женщина действительно находится во власти дьявольской, не знал я, где кончались обманы злого духа и где начиналась ложь ее слов.²⁵

Die magischen Kräfte („magičeskoj siloj“), durch die es Renata gelingt, Ruprecht an sich zu binden, begründen sich auf seine Neugier an ihrem Geheimnis („ljubopytstvo“) und auf seine Leidenschaft („strast“). Die Suche nach der Wahrheit dieser Frau wird für ihn zu einem Abenteuer, vergleichbar mit seiner Expedition in Neuspanien („ėkspedicii čerez devstvennye lesa Novoj Ispanii“), und hat wie dieses eine sexuelle Konnotation. Gleichzeitig wird Renatas Äußeres mit einem Kunstwerk verglichen („razbiral ego, kak cenitel’ razbiraet mramornye statui“), wodurch das Lösen ihres Rätsels mit der Interpretation eines Kunstwerks in Verbindung gebracht wird.²⁶

Ganz im Sinne von Derridas Nietzsche-Lesart erhält die Frau ihre Macht durch die Distanz, die ihre Wahrheit ist, der wiederum der Stil des Mannes zukommt. Dies ist ihre Verführung, der sein Begehren gilt. Derrida schreibt:

²⁴ V. Brjusov, „Ognennyj Angel“, *Izbrannaja proza*, Moskau 1986, 21-294; 41.

²⁵ Ebenda, 45.

²⁶ Ebenda, 197 und 53.

Alle Attribute, alle Züge, alle Reize, die Nietzsche der Frau zuerkannt hatte, die verführende Distanz, das Unzugängliche, das verfänglich ist, das unendlich verschleierte Versprechen, die Transzendenz, die das Verlangen weckt, die *E n t f e r n u n g*, sie gehören sehr wohl zur Geschichte der Wahrheit als Geschichte eines Irrtums.²⁷

Dort, wo nun die Frau sowohl die Wahrheit als auch die Nichtwahrheit darstellt, soll, so Derridas Vorschlag, diese Opposition suspendiert und der entstandene Freiraum dieser Operation genutzt werden.

Renata gelingt diese Operation mehrmals, indem sie immer dann, wenn Ruprecht glaubt, ihre Wahrheit ergründet zu haben, ihm neue Wahrheiten/ Nichtwahrheiten erzählt. So glaubt Ruprecht nach einem ‚wissenschaftlichen‘ Gespräch mit Hans, Renatas Erzählung von Engels- und Teufelerscheinungen als Weibergeschwätz („bab’i skazki“) und sie selbst als Kranke der ‚Melancholie‘ erkannt zu haben, und kommt sich selbst albern und dumm vor, weil er ihren Worten Glauben geschenkt hat. Als er zu Renata zurückkehrt, empfängt diese ihn wieder mit einer neuen Erzählung über Genrich, ihren verzweifelt gesuchten Geliebten. Renata gelingt es dadurch erneut, sich als Verkörperung der Wahrheit zu installieren und gleichzeitig in Frage zu stellen:

Такое истолкование событий показалось мне гораздо более правдоподобным, нежели то, которое Рената давала мне раньше, – и я, соединив наконец в одно целое отдельные нити ее рассказа, спросил..²⁸

Diese Operation gelingt ihr auch auf sexueller Ebene:

Она обманывала меня, снова и снова, притворной нежностью, соблазняя страстью, может быть и не искусственной, но предназначавшейся не мне..²⁹

Der Vorgang wiederholt sich, als Renata erneut für Ruprecht das Rätselhafte zu verlieren droht und er an ihr das Interesse verliert. Diesmal gilt ihre Erzählung einer Begegnung mit dem Engel Madiel³ und wiederum zweifelt Ruprecht daran, daß das bisherige Bild, das er sich von Renata gemacht hat, der Wahrheit entspricht:

..и я понимал, что все это уже было в Ренате и раньше, но лишь скрывалось – как тело под случайными одеждами..³⁰

²⁷ J. Derrida, 147.

²⁸ V. Brjusov, 142.

²⁹ Ebenda, 145.

³⁰ Ebenda, 178.

Erst als Renata beginnt, nicht mehr Ruprecht, sondern einem Pater ihre Geschichten zu beichten, wird sie in Ruprechts Vorstellung vollständig zur heuchelnden Lügnerin bzw. zur ruhebedürftigen Kranken. Agnes, eine blonde, naive Kindfrau, die als weibliche Gegenfigur zu Renata eingeführt worden war, gewinnt für Ruprecht mehr und mehr an Bedeutung. Durch ihre Naivität gerät Agnes nicht in den Verdacht, durch ihre Rede verführen zu können, wird allerdings deshalb von Ruprecht auch nicht geliebt:

Мне очень нравилось это создание, тихое и кроткое, девушка, с которой хорошо было говорить обо всем на свете, ибо все для нее было ново и всему она верила с доверчивостью младенца.³¹

Allein durch ihr Verschwinden kann Renata die Distanz wieder herstellen und für Ruprecht ein neuerliches Rätsel verkörpern, der nun wieder eine unstillbare Sehnsucht nach ihr empfindet. Als Ruprecht Renata viel später in den Händen der Inquisition wiederfindet, stellt sich heraus, daß auch diese den Vorwurf der Lüge und den der Leidenschaft, d.h. der sexuellen Beziehungen zum Teufel („plotskie snošenija s d'javolom“), gegen die Hexe Renata vorbringt. So spricht der Erzbischof den Dämon, vom dem Renata angeblich besessen ist, folgendermaßen an: „Ты – отец лжи, и разрушитель истины, и выдумщик неправоты.“³²

Wieder gilt die Suche nach der Wahrheit einer Frau, die gleichzeitig die Lüge verkörpert. Doch dieses Mal geht die Suche mit Folterungen einher. Renatas Tod im Kerker kommt einer neuen Folterung und Ruprechts Rettungsversuch zuvor. Nach Renatas Tod löst die Erinnerung an sie bei Ruprecht erneut ein Verlangen nach ihr aus, das er mit dem Aufschreiben der Vorkommnisse zu bewältigen sucht.

Diese Lektüre von Brjusovs Roman hat ergeben, daß die binäre Opposition zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit vormalig über die Autorschaft konstituiert wird. Während sich der männliche Erzähler als der Wahrheit verpflichteter, kluger und gelehrter Erzähler präsentiert, scheint sich Renata wegen ihrer unzusammenhängenden, widersprüchlichen Rede als Erzählerin zu disqualifizieren. Gleichzeitig wird sie zur Verkörperung der Wahrheit und der Lüge, der der Stil des männlichen Erzählers gilt. Mit Hilfe von Derridas Nietzsche-Lesart konnte jedoch die wiederholte Erzählung Renatas als Operation gedeutet werden, durch die sie sich einerseits gibt und sich andererseits ‚ausgibt für, vortäuscht‘. Die Frage nach der Frau suspendiert hier die entscheidbare Opposition zwischen Wahrem und Nicht-Wahrem und verlegt die Frage des Stils, d.h. Ruprechts Lösungsversuch des Rätsels und seine späteren Aufzeichnungen, zurück in die Frage der Schrift, d.h. Renatas widersprüchlichen Erzählungen. Doch auch hier

³¹ Ebenda, 173.

³² Ebenda, 251.

kann Weiblichkeit nur als ‚Operation‘ gelesen werden, der der Stil des Erzählers gilt. Nur ihm gelingt es schließlich, die unzusammenhängende Schrift der Erzählerin in die zusammenhängende Erzählung eines ‚Lebenstextes‘ zu überführen.

VIII

Nina Petrovskaja beginnt ihre „Vospominanija“ mit einer Darstellung ihrer vor-symbolistischen Zeit. Die konventionelle Konstituierung von Weiblichkeit im Rahmen des Moskauer literarischen Lebens als Gastgeberin eines literarischen Salons und als junge, unbedeutende Schriftstellerin hinterlassen in ihr ein Gefühl der Nichtigkeit und der Leere. „Но прожить жизнь маленьким – ничего не стоит.“³³

Besonders ihre Ehe präsentiert sie nun als einen Käfig konventioneller Weiblichkeit, der sie in ihrer Kreativität behinderte. Dies wird auch in einem Gespräch mit ihrem Mann deutlich, das sie in ihren Memoiren folgendermaßen wiedergibt:

– Да разве ты женщина? Куришь, пьешь, как матрос. Ты просто фельетонист в юбке, отвратительный мне тип! Женщина должна быть женщиной во всем.

– И в глупости? – спросила я с лукавым намеком. – И в пристрастии к фарфоровым собачкам?

– Даже в этом. Это женственно по крайней мере.³⁴

Zunächst füllt sie diese Leere mit Lektüre aus und erhält einen Vorgeschmack auf das ‚echte Leben‘, das für sie Liebe, Heldentat und Tod enthält. Es sind die Symbolisten, die für sie die Möglichkeit bereithalten, Lektüre und Leben zu verknüpfen und der Enge einer konventionellen Weiblichkeit und schließlich der Enge ihrer Ehe zu entfliehen. Dieses Aufeinandertreffen konstituiert Petrovskaja als schicksalhaften und unabänderlichen Bruch in ihrer Biographie: „našli drug druga my“ und „inače byt’ ne moglo!“³⁵ Die Aufnahme in die symbolistischen Kreise wird ihr, als Zuhörerin, durch das Gefallen eröffnet, das die Dichter an ihr finden. So beschreibt sie ihr erstes Treffen mit Bal’mont: „...оглядев меня с головы до ног, сказал: ‚Вы мне нравитесь, я хочу Вам читать стихи‘“.³⁶

Selbst als er sie auffordert, seine Lesung kniend zu verfolgen, kommt sie dieser Aufforderung wie in Hypnose nach („Bylo stranno, čego-to daže stydno, no vstala i na koleni.“) Dennoch scheint sie den symbolistischen Weiblichkeitsidealen nicht völlig unkritisch gegenüberzustehen, wenn sie über Ljubov’ Blok schreibt:

³³ N. Petrovskaja, „Vospominanija“, *Minuvšee. Istoričeskij Al’mnach*, 8, 1989, 17-90; 20.

³⁴ Ebenda, 71-72.

³⁵ Ebenda, 20 und 60.

³⁶ Ebenda, 25.

А. Белый говорит, что в ее молчании было что-то таинственное. Не знаю [...] молчала она почти всегда, это верно.³⁷

Die Liebesbeziehung zu Andrej Belyj eröffnet Petrovskaja einen Ausweg aus ihrer Ehe und ermöglicht ihr außerdem eine neue Weltsicht. Die Tatsache, daß die Autorin Belyj nur vergleichsweise wenige Abschnitte ihrer Erinnerung widmet, liegt wohl auch darin begründet, daß dieser sich in der Emigration vom Symbolismus, oder, wie Petrovskaja schreibt, von sich selbst (*počti otrekajas' ot samogo sebja tech let...* ³⁸) fast gänzlich lossagte, was sie scharf verurteilt. Petrovskaja stellt sich als begeisterte Leserin seiner Gedichte und Briefe dar und beschreibt ihn als ihren ersten Lehrer, der ihr die Augen öffnete: „А. Белый научил меня ‚прозревать‘ за явлениями косного земного мира“.³⁹

Während sie sich also in ihren „Vospominanija“ als Muse, Zuhörerin und Schülerin der symbolistischen Dichter präsentiert, läßt sie ihre eigene Autorinnenschaft fast gänzlich aus. Vor dem Hintergrund dieser Auslassung wird es notwendig, einen kurzen Blick auf einige ihrer Erzählungen zu werfen. In zwei der von mir untersuchten Erzählungen gibt es einen männlichen Ich-Erzähler. In diesen Erzählungen, „Rab“ und „Cvetok Ivanovoj Noči“, wird die weibliche Hauptfigur der Erzählung hauptsächlich durch das – unerfüllte – Begehren des Mannes konstituiert. Die Nichterfüllung des Begehrens durch die Rückkehr des Erzählers zu seiner Ehefrau („Rab“) oder durch die Ermordung der Geliebten („Cvetok Ivanovoj Noči“) sichert gleichzeitig die Ewigkeit des Begehrens nach einer Geliebten, die nun in unerreichbare Distanz gerückt ist. Weiblichkeit wird in diesen beiden Erzählungen in erster Linie durch die Augen der Erzähler konstituiert. In „Rab“ werden die Frauenfiguren entweder durch kindliches Aussehen oder durch eine kindliche Handschrift als Kindfrauen beschrieben. In der zweiten Erzählung beläßt der Erzähler die Geliebte in Unwissenheit über seine Liebe. Die Handlungsmöglichkeiten der Frauenfiguren bleiben dadurch eingeschränkt. In „Poslednjaja Noc“ erwartet die weibliche Ich-Erzählerin ihren Geliebten. Als dieser nicht erscheint, bringt sie sich um und erreicht dadurch die Einheit mit ihm. Auch in dieser Erzählung entsteht die Spannung durch die Erwartung eines Geliebten, die enttäuscht, ein Begehren, das nicht erfüllt wird. Da der weiblichen Figur die Einheit mit dem Geliebten als einzige Existenzform erscheint, löscht sie sich selbst aus, um im Tod mit ihm eins sein zu können. Während die männlichen Erzähler also ihr Begehren über die Trennung von der oder den Tod der Geliebten hinaus beschreiben können, wird die weibliche Stimme nur hörbar auf der Suche nach einem männlichen Geliebten. Entweder löst sich dieser mögliche weibliche Stil dann in der androgynen Einheit einer utopischen, erfüllten Liebe mit dem Geliebten auf oder aber er wird mit dem

³⁷ Ebenda, 48.

³⁸ Ebenda, 28.

³⁹ Ebenda, 37.

Nicht-Erfüllen ihres Begehrens im Tod ausgelöscht. Es bleibt also festzuhalten, daß die Autorin in den von mir untersuchten Erzählungen keinen Stil für ein weibliches Begehren und damit keinen weiblichen Stil gefunden hat. Eine mögliche Autorinnenschaft wird dem Projekt einer utopischen Einheit in der Liebe geopfert. Diese angestrebte Form der Liebe findet jedoch, wenn überhaupt, unter Ausschluß der Frau statt und läßt sich nur als ewiges Begehren des Mannes nach einer Frau in Distanz schreiben bzw. erzählen.⁴⁰

In Petrovskajas „Vospominanija“ geht die kurze Erwähnung ihrer Erzählungen mit dem Auftreten Valerij Brjusovs einher, der zur Hauptfigur der Erinnerungen wird. Einmal schreibt Petrovskaja über die Peinlichkeit, die sie bei dem Gedanken empfinde, daß Brjusov bei der Lesung ihrer ersten, schlechten Erzählungen anwesend war. Schließlich erwähnt sie noch, daß sie ihre späteren Erzählungen ihm nicht zu zeigen wagte. Mit dem Verschwinden ihrer Erzählungen in ihren „Vospominanija“ gewinnt Brjusov an Bedeutung und wird zur zentralen Figur ihrer Erinnerungen.

С того момента, когда Брюсов становится центральной фигурой моих „Воспоминаний“, события символистской эпохи делаются только фоном для углубленных личных переживаний.⁴¹

Sie selbst stellt sich nun einerseits als ‚Leserin‘ der schwer zu durchschauenden und schwer zugänglichen ‚Figur‘ Brjusovs dar und andererseits als Vorlage für die literarische Figur der Renata. Sie konstituiert sich als einzige Person, die Brjusov, einen Mann ohne Freunde, durchschaute, der sein Gesicht hinter einer ‚Maske‘ und seine Person hinter seinem ‚Stil‘ verbarg. Gleichzeitig stellt sie mit Brjusov, gemäß ihrer Vorstellung von der Einheit mit dem Geliebten in der androgynen Liebe, auch einen Teil ihrer selbst dar:

Он угадал во мне органическую родственность моей души с одной половиной своей, с той т а й н о й , которую не знали окружающие.⁴²

Auch hier wird die utopische Einheit der Liebenden mit Drogen und Tod direkt verbunden und damit auch mit der Veränderung bzw. dem Auslöschen der eigenen Persönlichkeit. So schreibt sie, daß Brjusov zunächst auf sie wirkte wie ‚eine Morphiumspritze‘ oder ‚eine Prise Kokain‘ um die Liebe dann mit einem Pokal Wein zu vergleichen: „Ja vypila i otravilas’ na sem’ let“.⁴³ Als sie Brjusovs Liebesgeständnis in ihren Erinnerungen zitiert, ist dieses direkt mit seinem Todes-

⁴⁰ N. Petrovskaja, „Poslednjaja Noč“ und „Cvetok Ivanovoj Noči“, *Al'manach Grif*, M. 1904, 51-54 und 60-63 und „Rab“, *Pereval*, 2, 1906, 48-50.

⁴¹ N. Petrovskaja, „Vospominanija“, *Minuvšee*, 60.

⁴² Ebenda, 56.

⁴³ Ebenda, 71 und 69.

wunsch verbunden.⁴⁴ Sich selbst jedoch konstituiert sie über echte, irdische Ähnlichkeiten mit Renata, der Heldin aus *Ognennyj Angel*: „otčajanie, mertvuju tosku po fantastičeski prekrasnomu prošlomu, gotovnost' švyrnut' svoe obscenennoe suščestvovanie v kakoj ugodno koster, vyvernutyje naiznanku, otravlennye demoničeskimi soblaznami religioznye idei i čajanija“⁴⁵. Diese beiden Beziehungen zu Brjusov, berechtigen sie, ja verpflichten sie ihrer Meinung nach geradezu, zur Autorinnenschaft ihrer „Vospominanija“. So schreibt sie in einem Brief an O.I. Resnevič-Sin'orelli über ihre Mitarbeit an einer Sonntagsbeilage von *Nakanune* zum 50. Geburtstag von V. Brjusov:

Очень просили меня написать, и нельзя было уклониться, осталось бы пустое место, именно мое.⁴⁶

In einem Brief an Chodasevič betont Petrovskaja außerdem, daß der Wert ihrer Erinnerungen weniger ein literaturwissenschaftlicher sei, als vielmehr ihre besondere subjektive Lesart der Figur Brjusovs:

О моей оценке В. Брюсова поэта можно сколько угодно спорить и с разных точек зрения. В этой области возможны заблуждения. Но человека? [...] Я его знала таким, и не могу рассказывать об и н о м . Смею сказать, – я знала о нем то, о чем не догадывались другие. И больше: по-моему только я, – путем самосожжения, правда, – приблизилась к его подлинной сущности, заслоненной тысячами ,стилей' сознательных и бессознательных.⁴⁷

Auch an ihrer Autorinnenschaft der „Vospominanija“ scheint Nina Petrovskaja, zunächst das Passive und Unvollkommene ihres eigenen Schreibens in den Vordergrund rücken zu wollen. So nennt sie als Motiv für das Schreiben ihrer Erinnerungen die Widerspiegelung (*otraženie*) (ein Begriff, den ja auch Belyj in seiner Lesart ihres ‚Lebenstextes‘ verwendet) einer Epoche, die nun von der Jugend abgelehnt wird. Gleichzeitig entschuldigt sie sich für das Bruchstückhafte ihrer Erinnerungen („mne žalko, čto vspominajutsja tol'ko obryvki“⁴⁸) und für das, was sich nicht in Worte übertragen läßt, und scheint hier an die zusammenhanglose Rede Renatas anzuknüpfen. In einem Brief an V. Chodasevič benennt sie andererseits gerade das Bruchstückhafte, Unchronologische als typisch für ihre autobiographische Erzählung:

⁴⁴ Ebenda, 72.

⁴⁵ Ebenda, 56.

⁴⁶ N. Petrovskaja, „Pis'ma k O.I. Resnevič-Sin'orelli“, *Minuvšee. Istoričeskij Al'manach*, 8, 1989, 91-133; 122.

⁴⁷ „Pis'ma N.I. Petrovskoj k V.F. Chodaseviču“, E. Garetto, „Intrecci berlinesi: dalla corrispondenza di Nina Petrovskaja con V.F. Chodasevič e M. Gor'kij“, *Europa Orientalis*, 14 (1995) 2, 111-150, 122-140; 127f.

⁴⁸ N. Petrovskaja, „Vospominanija“, *Minuvšee*, 44.

О с е б е я могу сейчас говорить только отрывками, почти вне всякой хронологии и так, мало помалу.⁴⁹

Sie betont, daß die Stärke ihrer Erinnerungen nicht auf literaturwissenschaftlicher Ebene läge, so, wenn sie über die Poesie Bal'monts schreibt:

Что могла бы я добавить, кроме глубокого субъективного суждения?⁵⁰

Sie strebt eine subjektive Darstellung einer Epoche an, die sie nicht nur durchlebte, sondern erlebte und, ihrer Meinung nach, so erleben mußte. Ihren besonderen Bezug zum Leben des Symbolismus hat sie sich bis in die Emigration hinein bewahrt. Dieser ist es, der ihr nun die Möglichkeit bietet, verstorbene Akanten dieser Epoche mit Hilfe ihres Gedächtnisses im wahrsten Sinne des Wortes wieder lebendig werden zu lassen („V moej pamjati on [Valerij Brjusov] živ i bessmert“⁵¹). In diesem Sinne schreibt sie selbstbewußt in einem Brief an O. I. Resnevič-Sin'orelli: „Т а к и ч ,Vospominanij' net ni u kogo.“⁵² Die Bedeutung, die das Schreiben, jenseits von Widerspiegelung und Verlebendigung, dennoch immer noch für sie hat, mischt sich beständig unter den Text ihrer bruchstückhaften Erinnerung:

Говоря об этой эпохе личной жизни, мне хочется сжать повествование до схемы. Она кончилась ‚балаганчиком‘, с хором мистиков и дурявым бумажным небом.⁵³

Zusammenfassend läßt sich über eine Autorinnenschaft bisher folgendes sagen: Weiblichkeit war das Ziel des Begehrens eines männlichen Erzählers, der eine Frau, z.B. als sogenannte Muse, zu einem Objekt seines Begehrens und zu einer Figur seiner Erzählung, seines Romans machte. Die Beziehung von Frauen zu Texten beruhte in erster Linie auf ihrer Eigenschaft als ‚Leserin‘ dieser – hinter ‚Stil‘ und ‚Maske‘ verschlüsselten – männlichen Erzählerfigur, als Schülerin seiner Ideen, Zuhörerinnen und Leserin seiner Texte und schließlich, nach seinem Tod, in der Widerspiegelung oder Verlebendigung seiner ‚Figur‘ in seiner Epoche. Obwohl auch Petrovskaja dieser Konstituierung von Weiblichkeit nachkommt, und somit das Gesetz durch Zitieren bestätigt, mischt sich dennoch beständig die Bedeutung des Schreibens für den eigenen ‚Lebenstext‘ unter ihre Erinnerung, die doch vorgibt, die eigene Autorinnenschaft zugunsten der Figur Brjusovs zu vernachlässigen. Der Schlüssel zum Verständnis dieses Widerspruchs liegt meiner

⁴⁹ „Pis'ma N.I. Petrovskoj k V.F. Chodaseviču“, *Europa Orientalis*, 122.

⁵⁰ N. Petrovskaja, „Vospominanija“, *Minuvšee*, 40.

⁵¹ Ebenda, 79. Einfügung in der Klammer von mir, M.L.

⁵² Ebenda, 128.

⁵³ Ebenda, 50.

Ansicht nach in ihrer Position als Emigrantin, die sie als mehrfache Distanz erlebt. Einerseits ermöglicht ihr die räumliche und zeitliche Distanz zum russischen Symbolismus, sich schreibend ewig als begehrte, aber stumme weibliche Figur des Symbolismus zu konstituieren. Andererseits treibt sie die Distanz der Emigration als Frau, Emigrantin und Symbolistin in eine völlige Isolation, aus der heraus sie schreibend um ihr physisches und psychisches Überleben ringt. Beide ‚Figuren‘ Nina Petrovskajas, die Symbolistin und die Emigrantin, bedingen sich schreibend und schließen sich schreibend aus. Die knappe Erwähnung der Emigration in ihren „Vospominanija“ und vor allem das Bruchstückhafte des Textes scheinen auf die Briefe, die Petrovskaja aus der Emigration schrieb, verweisen zu wollen und ergeben erst zusammen den ‚Lebentext‘ von Nina Petrovskaja. Während sie sich in ihren Erinnerungen hauptsächlich als Symbolistin konstituiert, legen die Briefe ein deutliches Zeugnis ihrer Isolation ab. In beiden Texten gibt es jedoch Abweichungen, die gleichzeitig eine Verbindung zwischen den beiden Textformen herstellen. Das Schreiben ermöglicht es ihr in beiden Fällen, sich aus der Distanz heraus in Bezug zu setzen.

Nina Petrovskaja beginnt ihre Memoiren mit den Worten „Ja ne émigrantka“ und erreicht dadurch zweierlei. Zum einen benennt sie durch die Verneinung ihre räumliche Position als Russin im Ausland und ihre zeitliche Position als Emigrantin, die Rußland schon vor der Revolution und damit vor den großen Emigrationswellen verließ. Zum anderen grenzt sie sich von den Emigranten und Emigrantinnen ab, die Rußland bzw. die Sowjetunion aus politischen Gründen verlassen haben und gibt „složnye i čisto intimnye“ Motive als Grund für ihren Weggang an, wodurch sie sich ihren Bezug zum Symbolismus dauerhaft erhält. Der Bezug zur Gegenwart, in der der Prozeß des Schreibens stattfindet, wird in den Erinnerungen immer wieder, fast unmerklich, hergestellt:

Жизнь не реализовала ни одной из тех ‚дистин‘. Остались подернутые пеплом угли.⁵⁴

Nina Petrovskaja gelingt es beständig in ihren Erinnerungen, sich als in räumlicher und zeitlicher Distanz zum Symbolismus und in der Emigration lebende Figur zu konstituieren. Dadurch beschreibt sie sich auch mit Bezug auf und in Distanz zur Figur der Renata. Indem die Nichtemigrantin Petrovskaja jedoch als Memoirenschreiberin in der Emigration ihren Bezug zum Symbolismus beständig beibehält, eignet sie sich die Figur der Renata nicht nur an, sondern schreibt sie auch um. In dem Brief an Chodasevič, auf den sich dieser auch in seinem Nachruf beruft, schreibt Nina Petrovskaja:

⁵⁴ Ebenda, 44.

„мое новое и тайное имя, записанное где-то в нестираемых свитках San Pietro, – Renata..“⁵⁵

Fast jede/r Memoirenschreiber/in in der Emigration, der/die Petrovskaja erwähnt, nennt sie mindestens einmal Renata.⁵⁶ Wieso also bezeichnet Petrovskaja selbst diesen Namen als neu und geheim? Die Antwort ist in der Tatsache zu finden, daß hier nicht mehr die Symbolistin Nina Petrovskaja schreibt, die sich auch nicht Renata nannte, sondern Renata ‚war‘. Vielmehr gibt sich die in völliger Isolation lebende, gealterte und kranke Emigrantin Nina Petrovskaja den neuen und geheimen Namen Renata. Durch diese Namengebung gelingt es ihr einerseits, den Bezug zum Symbolismus zu erneuern und sich als die ‚wahre‘ Renata zu bezeichnen, andererseits führt ihre desolate Situation in der Emigration diese Operation ad absurdum, bezeichnet die Namengebung eine Lüge.

Die Entfernung von Rußland wird als mögliche bzw. unmögliche Rückkehr nach Rußland zum ständigen Thema ihrer Briefe und benennt einerseits als räumliche Distanz eine Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, steht aber andererseits auch für ihre Isoliertheit in der Emigration („otorvannost’ ot žizni“⁵⁷). Mal verkörpert Rußland die Sehnsucht („toskuju po Moskve“), mal die Hölle („russkij ‘ad’“), die Berlin aber trotzdem noch vorzuziehen sei.⁵⁸ Als für sie die Rückkehr unmöglich wird, schreibt sie:

В Россию сейчас не поеду. Я там жить не сумею и не смогу. Там нельзя укрыть усталость в н е б ы т и и , там нужно отдавать себя, а у меня сейчас нечего дать никому.⁵⁹

Berlin wird schließlich zu dem Aufenthaltsort der Emigrantin, der sowohl die befreiende als auch die isolierende Distanz, sowohl die störende als auch die benötigte Nähe zu Rußland am besten verkörpert. In Berlin erinnert sie nicht nur das Klima und die Mentalität der Menschen an Rußland, sondern natürlich auch das lebendige kulturelle Leben des ‚russischen Berlin‘: „Zdes’ vse mne na pamjat’ privodit byloe.“⁶⁰ Andererseits erschwert ihr das Wiedersehen mit früheren Bekannten die Aufrechterhaltung ihres Bildes von der Vergangenheit, die sie als die eigentliche lebendige Wirklichkeit betrachtet. Mit Erschrecken stellt sie fest, daß Menschen, die früher für sie eine lebendige Wahrheit verkörperten, jetzt nur noch als Schauspieler agieren und gar, wie in Belyjs Fall, frühere Wahrheiten verleugnen. Über ihr Treffen mit Belyj in Berlin schreibt sie an ihre Freundin:

⁵⁵ „Pis’ma N.I. Petrovskoj k V.F. Chodaseviču“, *Europa Orientalis*, 123.

⁵⁶ Z.B. „bednaja Renata“, R. Gul’, 208.

⁵⁷ N. Petrovskaja, „Pis’ma k O.I. Resnevič-Sin’orelli“, *Minuvšee*, 107.

⁵⁸ Ebenda, 111 und 113.

⁵⁹ Ebenda, 121.

⁶⁰ Ebenda, 96.

Господи, что такое жизнь! Ведь мы однажды друг друга любили „как любят“ [...] и все этим было живо. А теперь [...] точно актеры, сыграли драму, сняли грим и в кафе прозаически коньяк пьют.⁶¹

Vom gleichen Gegensatz ist auch ihr Selbstbild gekennzeichnet. Einerseits erinnert sie Berlin wieder an ihr früheres Ich: „...i sama ja snova pochoža na ‚tu‘ kotoraja ‚byla živoj kogda-to‘...“⁶² Andererseits weiß sie, daß vor allem die neue Welle von Emigranten und Emigrantinnen in ihr nur noch ein kuriose Relikt aus einer überlebten Vergangenheit sieht:

Молодые петухи-горланы всю нашу эпоху обзывают с эстрад „отжившей“, а нас всех: – больших и малых, – „катастрофическими людьми“.⁶³

Ihre Isolation von den russischen Emigrantenkreisen ist dementsprechend sowohl Ausdruck ihres Bedürfnisses als auch schmerzhaft empfundener Ausschluß: „Ljudjam li ot menja žutko, mne li oni ne nužny, - ne razberu.“⁶⁴ Der Gegensatz zwischen ihrem früheren Leben im Symbolismus und ihrem Emigrantinnendasein bleibt für sie als Widerspruch bestehen und wird als solcher Gegenstand ihres Schreibens:

Мне и самой непонятно, как длинная, сложная, огневая в прошлом жизнь может кончиться как тараканья, заваренная в щели кипятком.⁶⁵

Das Schreiben wird alles, was sie noch geben kann, wird für sie gar wichtiger als ihre Drogen („lučše narkoza i vina“⁶⁶). Das Schreiben ihrer Briefe bringt ihr die gewünschte Nähe zu Freunden und Freundinnen, während die von ihr benötigte räumliche Distanz aufrechterhalten werden kann. In ihrem letzten Brief an ihre Freundin schreibt Nina Petrovskaja: „Zdes' u menja net nikogo. Ne otlučite menja ot sebja!“⁶⁷ Das Schreiben ihrer Memoiren ermöglicht ihr über die Erinnerung an die leuchtendere Gegenwart des Symbolismus ein Überleben in der Emigration:

А совсем тоже недалеко кладбище, где лежит Альфред де Мюссе. Туда хожу по воскресеньям и романтически грущу под его ивой о прошлом. Всеми силами стараюсь не страдать, „как все“, и не впле-

⁶¹ Ebenda, 101.

⁶² Ebenda, 97.

⁶³ „Pis'ma N.I. Petrovskoj k V.F. Chodaseviču“, *Europa Orientalis*, 129.

⁶⁴ Ebenda, 124.

⁶⁵ N. Petrovskaja, „Pis'ma k O.I. Resnevič-Sin'orelli“, *Minuvšee*, 131.

⁶⁶ Ebenda, 122.

⁶⁷ Ebenda, 133.

тать мой голос в хор эмигрантских стонов. А стонут они в Париже как в аду.⁶⁸

Schließlich und endlich sichert das Schreiben in Form von Übersetzungen und Feuilletons außerdem ihr finanzielles Auskommen und damit das Überleben in der Emigration. So verbindet sie eine briefliche Bitte um Arbeit mit den Worten:

Могу переводить, писать статьи, делать компиляции, – словом все, что требуется от мысли, от пера, – от меня.⁶⁹

Als sie keine Arbeit mehr findet, versucht sie sich und ihre Schwester mit dem Schreiben von verzweifelten und erniedrigenden Bittbriefen, z.B. an Gor'kij, vor dem Verhungern zu bewahren. Auch jenseits der finanziellen Zwangslage ist für Nina Petrovskaja die Veröffentlichung ihrer Erinnerungen mit ihrem Lebenswillen aufs Engste verknüpft. So schreibt sie in einem Brief an Gor'kij:

Мне бы не хотелось ликвидировать прежде, чем издать книгу. Потом – все равно.⁷⁰

Ihren Tod begreift Petrovskaja dementsprechend als Verstummen und kündigt ihn in einem letzten Brief an Ajchenval'd über ihre zunehmende Sprachlosigkeit an: „Slov u menja net, ja mertvaja“.⁷¹

IX

Mit dem Schreiben ihrer „Vospominanija“ hat sich Nina Petrovskaja einerseits wieder als begehrenswerte weibliche Figur konstituiert, als Verkörperung von Wahrheit und Lüge, der einst der Stil Belys und vor allem Brjusovs galt. Ihr Verhältnis zum Text versucht sie, als ein passives der Widerspiegelung und Verlebendigung darzustellen, um dadurch sich selbst als Subjekt konstituieren und das Gesetz der Weiblichkeit ihrer Epoche bestätigen zu können. Gleichzeitig eignet sich hier jedoch auch eine russische Emigrantin schreibend die Figur der Renata, der Verkörperung symbolistischer Weiblichkeit, an und stellt sie als Paradoxon in den Kontext der Emigration. Im Kontext der Emigration wird, in ihren Memoiren und vor allem in ihren Briefen, ein Subtext lesbar, der eine Abweichung in der performativen Praxis ihrer Konstituierung von Weiblichkeit darstellt. Das Schreiben wird hier als Prozeß beschrieben, das das physische und

⁶⁸ „Pis'ma N. Petrovskoj k Ju. Ajchenval'du“, *Minuvšee. Istoričeskij Al'manach*, 8, 1989, 133-138; 136.

⁶⁹ „Pis'ma N.I. Petrovskoj k V.F. Chodaseviču“, *Europa Orientalis*, 132.

⁷⁰ „Pis'ma N.I. Petrovskoj k Maksimu Gor'komu“, *Europa Orientalis*, 14 (1995) 2, 140-149; 142.

⁷¹ „Pis'ma N. Petrovskoj k Ju. Ajchenval'du“, *Minuvšee*, 137.

psychische Überleben einer Frau in der Emigration sichert. Der Symbolismus wird einerseits für sie zu einer begehrenswerten Vergangenheit, die sie schreibend zu erreichen versucht. Andererseits wird die ‚Gegenwart‘ der Vergangenheit tagtäglich mit der harschen Realität der Emigration konfrontiert und ad absurdum geführt. Der Gegensatz zwischen ihrem glamourösen Dasein im Symbolismus, das sie in erster Linie dem männlichen Begehren verdankte, und ihrem ‚Kakerlakendasein‘ in der Emigration, in der sie schreiben muß, um zu überleben, versucht sie schreibend zu bewältigen. Ihre Autorinnenschaft läßt sich als prozeßhafter Kampf um das eigene psychische und physische Überleben verstehen. Dieser Kampf ist eine Gratwanderung zwischen dem Symbolismus, der sie begehrenswert aber stumm macht, und der Emigration, die sie völlig zu vernichten droht, aber zum Schreiben zwingt. Im Schreiben gelingt es ihr, den Gegensatz, den sie verkörpert, auch darzustellen. Sie schreibt sich als häßliche Emigrantin, die darauf besteht, die begehrenswerte Renata des Symbolismus gewesen zu sein. Am besten wird dieser Gegensatz wohl in den Erinnerungen Nina Berberovas beschrieben, die Petrovskaja als lächerliche und tragische Figur einer symbolistischen Vergangenheit in der Gegenwart der Emigration sieht:

С темным, в бородавках, лицом, коротким и широким телом, грубыми руками, одетая в длинное шумящее платье с вырезом, в огромной черной шляпе со страусовым пером и букетом черных вишен, Нина мне показалась очень старой и старомодной. Рената „Огненного Ангела“, любовь Брюсова, подруга Белого – нет, не такой воображала я ее себе.⁷²

In der Emigration war Nina Petrovskaja als Renata zum Anachronismus geworden. Im ‚Lebenstext‘ ihrer Erinnerungen und Briefe hat sie jedoch genau diese Veränderung der Renata beschrieben. Sie hat sich die Renata als weibliche ‚Figur‘ des Symbolismus angeeignet und sie im Kontext der Emigration um- und weitergeschrieben. So ist es ihr gelungen, einen weiblichen Stil zu schreiben, der eine symbolistische Weiblichkeit zwar immer wieder erneut als Gesetz zitiert und es dadurch sowohl bestätigt als auch schafft, durch den veränderten zeitlichen und räumlichen Kontext hat sie jedoch mit jedem performativen Akt das Zitat ein wenig verfehlt.

Прошло время всяких прекрасных ‚жестов‘ – нужно доживать, довести до конца какую-то неудавшуюся жизненную миссию.. Вот!..⁷³

⁷² N. Berberova, 204.

⁷³ N. Petrovskaja, „Pis'ma k O.I. Resnevič-Sin'orelli“, *Minuvšee*, 122.

Die „Vospominanija“ und die Briefe Nina Petrovskajas ergeben deshalb erst gemeinsam den selbstverfaßten ‚Lebenstext‘ einer Autorin. Über die Widersprüche und Gegensätze zwischen beiden Texten schreibt Nina Petrovskaja die Abweichungen, die es ihr erst ermöglichen, sich auch als Autorin zu konstituieren. Wie die Lebensgeschichte Nina Petrovskajas zeigt, konnte der Widerspruch zwischen Weiblichkeit und Autorschaft dazu beitragen, Frauen, die dennoch den Anspruch hatten zu schreiben bzw. sich zu be-schreiben, an den Rand des Wahnsinns, in die Hysterie, in Alkoholismus, Drogensucht und in den Selbstmord zu treiben. Um die Texte und ‚Lebenstexte‘ dieser Frauen dennoch lesen zu können, brauchen wir andere Ansätze, als die, die allein auf die hermeneutische Interpretation des, von einem selbstidentischen Autors verfaßten, e i n e n Textsinn ausgerichtet sind. Dieser Aufsatz stellt eine Möglichkeit dar, die Konstituierung einer solchen Autorinnenschaft in ihrem ‚Lebenstext‘ lesbar zu machen.



Нина Ивановна Петровская