

Bettina Eberspächer

# Realität und Transzendenz

Marina Cvetaevas poetische Synthese

---

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

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

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

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

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

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 215

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN

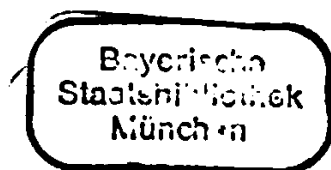
BETTINA EBERSPÄCHER

REALITÄT UND TRANSZENDENZ —  
MARINA CVETAEVAS POETISCHE SYNTHESE



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1987



ISBN 3-87690-383-1

© Verlag Otto Sagner, München 1987

Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

VORWORT

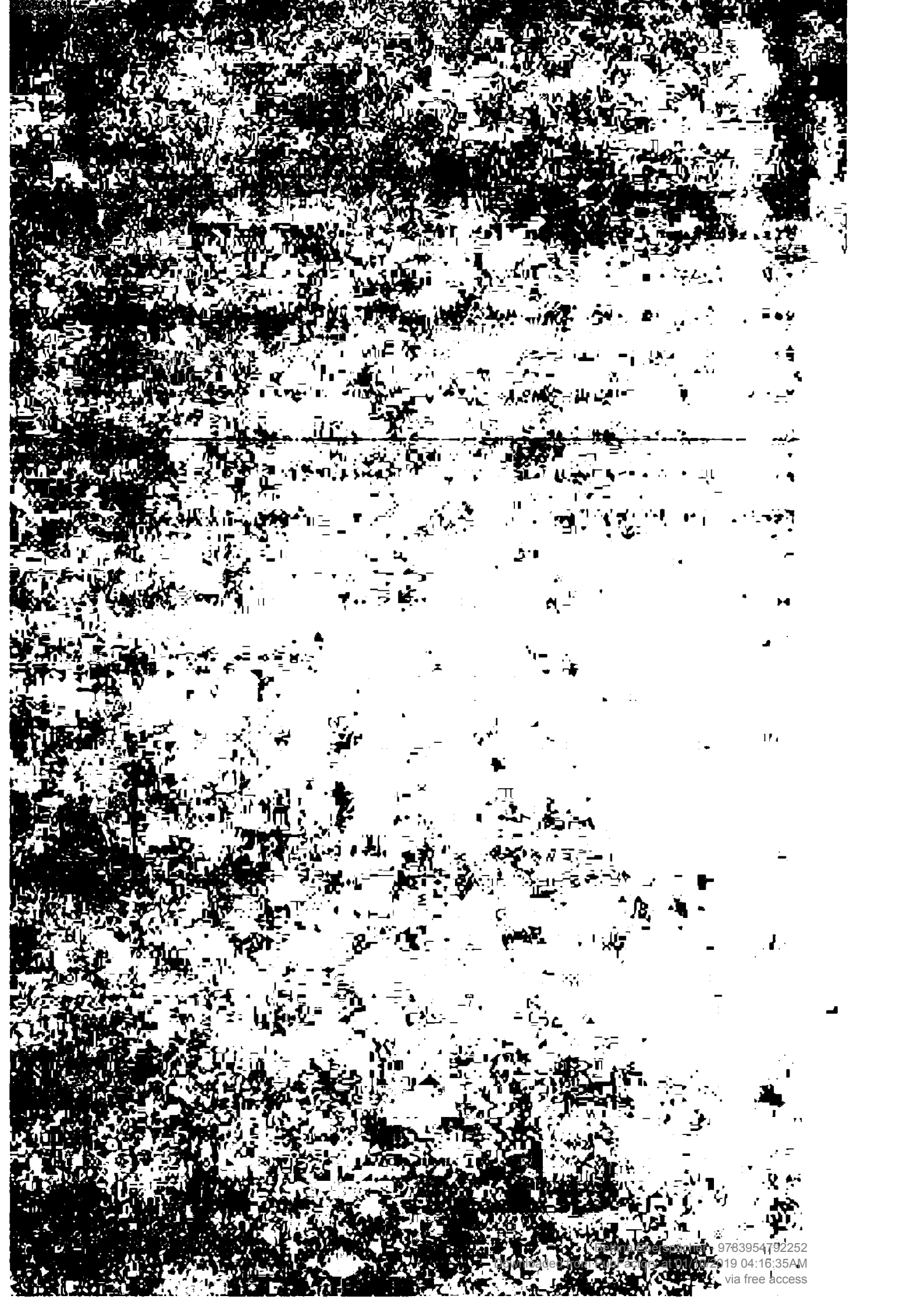
Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die unter dem Titel "Realität und Transzendenz - Die Synthese als Grundprinzip der Dichtung Marina Cvetajeva", 1986 an der Universität Frankfurt bei Herrn Prof. Dr. Bodo Zelinsky entstand.

Mein Dank gilt an dieser Stelle besonders Herrn Prof. Dr. Dr. Ludolf Müller und Gräfin Maria Razumovsky für aufschlußreiche Gespräche und wertvolle Hinweise.

Ferner danke ich Herrn Prof. Dr. Peter Rehder und dem Verlag Otto Sagner für die Veröffentlichung des Manuskripts und - nicht zuletzt - Frau Christa Gogu-Glatz für ihre tatkräftige Hilfe und stete Gesprächsbereitschaft.

Heidelberg, im November 1987

B.E.



## Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	1
TEIL I: Poetologie	11
1. Selbstverständnis als Dichter und antithetische Weltsicht	11
2. Der dichterische Prozeß	19
a) <i>zvuk</i> und <i>sluch</i> : Das Diktat der Dinge	19
b) <i>smysl</i> : Aufzeichnung und Sinngebung	24
c) <i>glagol</i> und <i>suf'</i> : Neuschaffung und Wesens- ergründung	27
3. <i>svjaz'</i> und <i>stich</i> : Sprache und Erkenntnis	31
TEIL II: Sprache	36
1. Strophik: Der Parallelismus	37
a) Der Parallelismus als rhetorisches Mittel mit inhaltlicher Funktion	39
b) Parallelismus und Sinnentschlüsselung	47
c) Formale Parallelität und inhaltliche Anti- thetik	57
2. Syntax: Ellipse und Anakoluth	63
a) Formen der Satzverkürzung in der frühen Lyrik	65
b) Verzicht auf Verben	68
c) Sprengung von Satzgefügen	78
3. Stilistik: Methaper und Vergleich	91
a) Die direkte Identifikation: Identifizierende und selbständige Metaphern	94
b) Vergleich mit Komparativ-Verbindung: Identifikation mit dem Ungenannten	106
c) Formaler Beziehungsreichtum und latente Viel- deutigkeit in Bildverkettungen	111

TEIL III: Bilder	121
1. Dichter und Dichtung	124
a) Der Dichter	
- Orpheus und Persephone: Der Dichter als Doppelwesen	125
- <i>stolpnik</i> und <i>pešechod</i> : Abkehr von der Welt	131
b) Dichtung	136
- Feuer: Inspiration und Bedrohung	136
- Wasser: Überwindung von Zeit und Raum	140
- Flug und Höhe: Loslösung vom Irdischen	148
2. Liebe	162
a) Liebe als existentielles Problem	164
- <i>plot' i krou'</i> - Liebe als Bestandteil der menschlichen Existenz	165
- <i>ogon'</i> und <i>lebed'</i> : Die Opposition von Liebe und Dichtung in den Symbolfarben Rot und Weiß	169
b) <i>razluka</i> : Absage an die irdische Liebe	173
c) <i>gora</i> : Das Berg-Symbol als poetischer Ort der Liebe zwischen Realität und Ideal	179
3. Tod und Jenseits	183
a) Das Jenseits als idealisiertes Spiegelbild des Diesseits	185
b) Das Jenseits als synthetischer Bereich zwi- schen Realität und Transzendenz	187
SCHLUSS	199
ANMERKUNGEN	202
LITERATURVERZEICHNIS	235



EINLEITUNG

"Čto mne delat', pevcu i pervencu  
[...]  
S ètoj bezmernost'ju  
V mire mer?!"

("Poét")

"Stichi ee trudno slušat', ich nado čitat' glazami, vdumyvajas' v každoe slovo. No i ne vdumyvajas', a tol'ko smutno ich različaja, načinaes' čuvstvovat', čto vsja ona - nevyskazannyj uprek nam, ušedšim s golovoj v postyluju bor'bu za suščestvovanie. Ušla - dolžna byla ujt' v èto - i ona. No ona ne tol'ko >v nej<, no i >nad nej<. I v ètom >nad< - ee sila. Pričem èto >nad< odnositsja ne tol'ko k našej raspyljajuščej soznanie žizni. Èto - >nad<, zagljadyvajuščee vpered, ne častnoe, a samoe obsčee, kakoe tol'ko možno predtatavit'."¹

Kaverin gibt in seiner Umschreibung der poetischen Weltsicht Marina Cvetaevas, die in seinem Roman "Pered zerkalom" unter dem Namen Larisa Nestroeva auftritt, die innere Unabhängigkeit von der Realität und das Bewußtsein von der Existenz von einer allgemeineren, übergeordneten Instanz als das innere Prinzip der Dichtung an.

Er nennt damit den Ausgangspunkt für die vielschichtige menschliche und dichterische, formale und inhaltliche Problematik der Dichterin Cvetaeva, die bis in die heutige Zeit noch immer im Schatten von Pasternak, Majakovskij und Achmatova steht.

Marina Cvetaeva nimmt unter den Lyrikern des 20. Jahrhunderts in jeder Hinsicht eine Sonderstellung ein. Eine Zuordnung zu einer der literarischen Schulen oder Gruppierungen, die das geistige Leben Rußlands im frühen 20. Jahrhundert prägten, erweist sich als unmöglich. Dies ist zunächst in der Biographie begründet - mit der Emigration

nach Westeuropa beginnt die Herausbildung formaler und thematischer Eigenheiten im Werk Cvetaevas<sup>2</sup> - sowie in einer spezifischen charakterlichen Eigenschaft, die in der Poetologie Cvetaevas ebenso erkennbar wird wie in der Wahl ihrer Themen und Motive: Aus der jugendlichen Neigung zu Schwärmerie und romantischer Stilisierung von alltäglichen Ereignissen entwickeln sich gefühlsmäßige Maßlosigkeit (*bezmernost'*)<sup>3</sup> und Mythisierung der eigenen Existenz. Die Unmittelbarkeit, mit der Cvetaeva ihre Gefühle und sich selbst in ihrer Dichtung ausdrückt und die sie sich selbst zum poetologischen Grundsatz macht,<sup>4</sup> sowie das Bestreben, ihre Maßlosigkeit auf poetischer Ebene zu bewältigen, drängen sie in diese Außenseiterstellung. Auf diese extrem enge Verknüpfung von Leben und Dichtung ist auch die schwere Lesbarkeit zurückzuführen: Zahlreiche Werke werden erst bei Kenntnis ihrer biographischen Hintergründe verständlich. Dies hatte zur Folge, daß Cvetaevas lyrisches Werk zu ihren Lebzeiten nur einigen wenigen Freunden und Dichterkollegen bekannt war und noch lange nach ihrem Tod weitgehend unbeachtet blieb. Schließlich entsteht aber aus der poetischen Bewältigung der eigenen Existenz für Cvetaeva ein Konflikt zwischen Leben und Dichtung, zwischen Wirklichkeit und Ideal, der nicht nur für ihre Existenz als Dichterin, sondern vor allem für ihr dichterisches Werk bestimmend wird.

Auch auf formaler Ebene, in der Wahl ihrer sprachlichen Ausdrucksmittel zeigt Cvetaeva eine außergewöhnliche Eigenwilligkeit. Sie verbindet Expressivität mit formaler Strenge,

rhetorische Effekte mit inhaltlicher Funktion. Dabei werden zwar Einflüsse verschiedener literarischer Strömungen erkennbar - dies gilt nicht nur im formalen, sondern auch im inhaltlichen und poetologischen Bereich -, Cvetaevas poetisches Werk durchläuft in Form und Aussage aber eine eigenständige und unabhängige Entwicklung.

Cvetaevas literarisches Debüt fällt in die Zeit des Zerfalls der symbolistischen Schule, der Gründung der "Gilde der Dichter" und der Entstehung der futuristischen Bewegung - die frühesten Gedichte stammen aus dem Jahr 1908. Die Jugendwerke sind im wesentlichen Stimmungs- und Gelegenheitsgedichte und lassen weder eine besondere eigene formale oder inhaltliche Ausprägung noch eine Anlehnung an eine bestimmte literarische Richtung erkennen. Die starke Orientierung am traditionellen Brauchtum und Volksglauben, die den 1916-1921 entstandenen Gedichtband "Versty" sowie die beiden Versmärchen "Car'-Devica" (1920) und "Molodec" (1924) in bezug auf Strophik, Metrum und Bildlichkeit in besonderem Maße prägt<sup>6</sup>, verbindet Cvetaeva mit der imaginistischen Schule<sup>6</sup> und mit dem frühen Chlebnikov<sup>7</sup>. Bemerkenswerter sind allerdings die Gemeinsamkeiten mit der romantischen und symbolistischen Ästhetik, die im Bereich der poetischen Weitsicht und der Poetologie in Erscheinung treten: Die Schlüsselfunktion des lautlichen Elements sowie der Symbole erinnert an die symbolistische Schule; Cvetaeva strebt jedoch niemals, wie die Symbolisten und die Futuristen, ein Übergewicht oder eine Autonomie der Form an. Die Originalität ihrer Sprache

leitet sich von der inhaltlichen Notwendigkeit und der Unmittelbarkeit der Darstellung ab; das gefühlsmäßige Element unterscheidet Cvetaeva von den Futuristen ebenso wie das Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt.<sup>8</sup>

Von der romantischen Ästhetik geprägt ist vor allem ihre Konzeption vom Dichter als einem Doppelwesen zwischen göttlicher Berufung und Alltäglichkeit, die bei ihr allerdings eine wesentlich stärkere Polarisierung der beiden Bereiche erfährt.

Schließlich sind auch Einflüsse Pasternaks und Rilkes erkennbar. Mit Pasternak verband Cvetaeva ein mehrjähriger Briefwechsel; Rilke, mit dem sie ebenfalls in intensivem brieflichen Kontakt stand<sup>9</sup>, wurde von ihr in ähnlicher Weise wie Blok als Verkörperung des dichterischen Prinzips verehrt.

Mit dem frühen Pasternak hat Cvetaeva die von origineller und dichter Metaphorik gekennzeichnete Sprache gemeinsam, die vor allem ihre Lyrik der zwanziger Jahre kennzeichnet und der das Bemühen um Unmittelbarkeit und Vollständigkeit des Ausdrucks zugrundeliegt - ein poetologischer Grundsatz, von dem auch Pasternaks Dichtung geprägt ist.<sup>10</sup>

Mit Rilke verbinden sie Übereinstimmungen im Bereich der Welt- und Kunstanschauung: Wie für Rilke ist auch für Cvetaeva Kunst eine Form der Transzendenz; wie er strebt sie zu einer Vergeistigung des Daseins in der Dichtung und durch die Dichtung. Auch einige Symbole Rilkes - der Engel als Absolutum, in dem die Verwandlung vom Sichtbaren ins Unsichtbare vollzogen ist, das Haus als Symbol für das

Geschlossensein des eigenen Ich<sup>11</sup> - finden ihre Entsprechungen in Cvetaevas Symbolsystem.

Cvetaevas dichterisches Selbstverständnis sowie ihre poetologischen Grundsätze auf verschiedenen Ebenen zeigen zwar Gemeinsamkeiten mit der romantischen und symbolistischen Ästhetik sowie mit poetologischen Konzeptionen ihrer Zeitgenossen, ihre Konzeption von Dichter und Dichtung hat jedoch durch die besonderen Umstände ihres Lebens eine spezifische Ausprägung: Bei keinem ihrer Zeitgenossen, weder bei Blok, noch bei Rilke, noch bei Majakovskij, ist eine auf persönlichen Erfahrungen basierende antithetische Weitsicht in so hohem Maße bestimmend für alle Bereiche des dichterischen Werks. Der antithetische Grundcharakter der Dichtung Cvetaevas ist daher auch - unter unterschiedlichen Aspekten - Gegenstand eines Großteils der zu ihrem Werk erschienenen Untersuchungen.

Abgesehen von den beiden Gesamtdarstellungen, der 1965 erschienenen Monographie von Simon Karlinsky<sup>12</sup> und der 1981 erschienenen Biographie von Maria Razumovsky<sup>13</sup>, besteht die Sekundärliteratur zu Cvetaevas Werk aus Einzelinterpretationen und Untersuchungen ausgewählter, oft sehr spezieller Aspekte. Eine umfassende Darstellung eines größeren Werkabschnitts, eine Gesamtdarstellung des lyrischen Werks o.ä. fehlt bisher. - Ieva Vitins untersucht unter dem Titel "Escape from Earth: A Study of Tsvetaeva's Elsewheres" das Motiv der Flucht vor dem Irdischen und interpretiert es als geistige Reise in die Sphäre des Todes.<sup>14</sup> Anya Kroth

beschreibt in ihrem Aufsatz "Toward a New Perspective of Marina Tsvetaeva's Poetic World" Cvetaevas Werk als ein System von Antithesen, dem sie die Opposition *Liebe/Dichtung* zugrundelegt. Die Gestaltung dieses Systems ist durch zahlreiche Beispiele belegt, besonders ausführlich werden die beiden Poeme "Poëma gory" und "Poëma konca" behandelt.<sup>15</sup> Wie Kroth geht auch Svetlana El'nickaja von der These aus, daß Cvetaevas Werk die Dualität von Wirklichkeit und Ideal zugrundeliegt. Sie untersucht in ihrer vierteiligen Arbeit mit dem Titel "O nekotorych čertach poëtičeskogo mira M. Cvetaevoj"<sup>16</sup> unter Auflistung der vier wichtigsten, strukturbestimmenden Oppositionen (*sootvetstvie / nesootvetstvie, soedinenie / nesoedinenie, istinnoe / neistinnoe, aktiunoe / pasiunoe*)<sup>17</sup> die Mechanismen der Gestaltung einer poetischen Ideal-Welt. Daraus ergeben sich vier verschiedene "Situationen" (*soedinenie neistinnoego, nesoedinenie istinnogo, soedinenie istinnogo i neistinnoego, nesoedinenie istinnogo i neistinnoego*)<sup>18</sup>, die El'nickaja in den folgenden drei Teilen ihrer Arbeit ausführlich erläutert. Für die einzelnen "Situationen" führt sie jeweils einzelne Begriffe, Motive oder Bilder an. Die Untersuchung bleibt also ausschließlich im inhaltlichen Bereich. Sie erscheint zwar aufgrund der zahlreichen Belege fundiert, ein innerer Zusammenhang der einzelnen Bilder und Motive im Hinblick auf Cvetaevas Gesamtwerk ist jedoch nicht ohne weiteres erkennbar. Weitaus ergiebiger ist daher der an diese Arbeit anschließende Aufsatz "Motiv 'otrešeniija' v poëtičeskom mire Cvetaevoj"<sup>19</sup>, in dem El'nickaja das Motiv des Gespaltenseins

bei den Helden der Rollengedichte, Eurydike, Ariadne, Phädra und Ophelia, das heißt also Cvetaevas poetische Bewältigung ihres eigenen Konfliktes zwischen menschlicher Existenz und poetischem Ideal darstellt.

Schließlich ist noch die Arbeit von Marie-Luise Bott zu nennen, die zum einen eine kommentierte Übersetzung der lyrischen Satire "Krysolov"<sup>20</sup> sowie eine Untersuchung der Stoffgeschichte<sup>21</sup> liefert und zum anderen das Epitaph in drei Einzelinterpretationen ("Ides", "na menja pochozyj", "Stichi k Bloku" und "Novogodnee") im Hinblick auf die Gattungsproblematik untersucht. In ihm erkennt sie ein Prinzip der Cvetaevaschen Dichtung und kommt zu dem Ergebnis, daß das Epitaph Cvetaeva einerseits dem "Anschreiben gegen die Vergänglichkeit"<sup>22</sup> und der Verbindung zwischen Leben und Tod dient, andererseits als Gattung Übergang zur narrativen Dichtung der späten zwanziger und der dreißiger Jahre ist. Als wichtigste Einzelinterpretationen sind in diesem Zusammenhang Gasparovs Analyse des Poems "Poëma vozducha"<sup>23</sup>, Ol'ga Revzinas Untersuchung der semantischen Struktur von "Poëma konca"<sup>24</sup> sowie Jerzy Farynos Deutung des Gedichts "Kto sozdan iz kamni..."<sup>25</sup> zu nennen.

Alle drei Arbeiten untersuchen Werke, die die Antithetik von Wirklichkeit und Ideal bzw. Diesseits und Jenseits thematisieren, und stellen deren antithetische Struktur in den Vordergrund. Die vorliegende Dissertation geht zwar ebenfalls von einem der Dichtung Cvetaevas zugrundeliegenden System von Antithesen aus, sie geht aber noch einen Schritt

weiter als die schon vorliegenden Untersuchungen und fragt nach dem inneren Aufbau der Dichtung Cvetaevas, ihrem Wesen und ihrer Bedeutung angesichts dieser antithetischen Grundstruktur. Realität und Transzendenz stehen dabei für zwei gegensätzliche Seinsformen, die von Zeit und Raum bestimmte körperliche Existenz und sichtbare Wirklichkeit einerseits und die poetische Idealkonzeption einer geistigen Wirklichkeit andererseits. Daher werden Realität und Transzendenz als Oberbegriffe für eine Vielzahl bildhafter und formalsprachlicher Repräsentationen der Antithetik verstanden. Diese Arbeit ist zum einen Ergebnis der Beschäftigung mit Rolle und Funktion von Dichtung und dichterischer Sprache bei Cvetaeva, zum anderen stellt sie einen Versuch dar, ein für das lyrische Werk auf allen Ebenen gültiges Grundprinzip zu erkennen und dabei zugleich zu einer möglichst umfassenden Betrachtung der Lyrik Cvetaevas zu gelangen. Denn im Falle Marina Cvetaevas, einer Dichterin, die in Westeuropa noch weitgehend unbekannt ist und deren Gesamtwerk noch nicht vollständig aufgearbeitet ist, scheint eine möglichst ganzheitliche Darstellung des dichterischen Werks und die Frage nach dem ihm zugrundeliegenden Prinzip sinnvoller als eine Untersuchung eines bestimmten Teilaspekts, dem in den meisten Fällen das notwendige Umfeld fehlen würde. Aus Funktion und Bedeutung des antithetischen Systems, das auf der Opposition von Realität und Transzendenz beruht, ergibt sich die Synthese als das Grundprinzip der Dichtung Cvetaevas. Es wird für den theoretischen sowie für den formalen und den inhaltlichen Bereich in solchem



Maße bestimmend, daß die Dichtung selbst auf allen Ebenen zum Ort der Synthese wird. Synthese bedeutet also hier die poetische Verbindung und Verarbeitung von Realität und Transzendenz in der Dichtung mit dem Ziel, eine neue, eigenständige poetische Realität zu schaffen.<sup>20</sup>

Ziel und Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist die Darstellung des Prinzips der poetischen Synthese von Realität und Transzendenz im theoretischen, formalen und inhaltlichen Bereich. Die Rekonstruktion eines poetologischen Systems anhand von Interpretationen theoretischer Äußerungen Cvetaevas in Briefen und Essays soll als Hintergrund und Ausgangspunkt für die nachfolgenden Untersuchungen dienen. Sie soll zugleich zeigen, in welcher Weise die Synthese bereits hier als Grundprinzip erkennbar wird.

Im formalen Bereich sollen die drei typischsten stilistischen und rhetorischen Merkmale, Ellipse bzw. Satzstörung, Parallelismus sowie Metaphern- und Vergleichsstrukturen in ihrer inhaltlichen Funktion unter diesem Aspekt analysiert werden.

Im inhaltlichen Bereich ist nach der dichotomen Struktur der Bilder zu fragen, die die drei wichtigsten Themenkreise Dichtung, Liebe und Tod repräsentieren. Die Arbeit beschränkt sich dabei ausschließlich auf die lyrische Dichtung Cvetaevas, um eine Interferenz der Gattungsproblematik zu vermeiden. Von der Untersuchung ausgeschlossen sind also alle die Werke, die epische Momente wie Handlung etc. aufweisen.

Im Zusammenhang mit den einzelnen inhaltlichen und formalen Phänomenen werden nur einige wenige Beispiele behandelt: Möglichst detaillierte Interpretationen einzelner jeweils typischer und repräsentativer Werke sollen die spezifischen poetischen Verfahrensweisen verdeutlichen und zugleich einen Querschnitt durch das lyrische Werk Cvetaevas bieten, der auch die Entwicklung ihrer Lyrik berücksichtigt. Für diese Untersuchungen wurde die werkimmanente Methode gewählt, die im Hinblick auf die Intention dieser Arbeit, ein Grundprinzip in Cvetaevas Lyrik zu erkennen, sowie angesichts der poetologischen Forderung Cvetaevas nach der Einheit von Form und Inhalt am angemessensten erscheint.<sup>27</sup> Werkimmanenz ist jedoch insofern nicht im streng phänomenologischen Sinne zu verstehen, als auf eine Berücksichtigung biographischer Fakten und Entstehungsbedingungen einzelner Werke nicht völlig verzichtet werden kann<sup>28</sup>. Dies erwies sich deshalb als legitim, da sich Cvetaevas gesamtes poetologisches System auf persönlichen Erfahrungen aufbaut und die Lyrik, wie bereits erwähnt, in den meisten Fällen konkrete Ereignisse zum Anlaß hat. Dennoch gilt auch hier die Formulierung Emil Staigers:

"Wenn dem Dichter sein Werk geglückt ist, trägt es keine Spuren seiner Entstehungsgeschichte mehr an sich. [...] Die Kategorie der Kausalität ist wichtig, [...]. Statt mit 'warum' und 'weshalb' zu erklären, müssen wir beschreiben, aber nicht nach Willkür, sondern in einem Zusammenhang, der ebenso unverbrüchlich und inniger ist als der einer Kausalität."<sup>29</sup>

TEIL I:

"Na tvoje bezumnyj mir  
 Otvet odin - otkaz."  
 ("Stichi k Čechii")

## Poetologie

### 1. Selbstverständnis als Dichter und antithetische Weltansicht

"Možno, govorja o sovremennoj poézii Rossii, nazvat' odno iz nich, každoe iz nich bez drugogo - i vsja poézija vse-taki budet dana, kak v každom bol'som poëte, ibo poézija ne drobitsja ni v poëtach, ni na poëtov, ona vo vsech svoich javlenijach - odna, odno, v kazdom - vsja, tak ne kak, po suscestvu, net poëtov, a est' poët, odin i tot že s načala i do konca mira, sila, okrasivajusčajasja v cveta dannych vremen, plemen, stran, narečij, lic, prochodjaščaja čerez ee, silu, nesuščich, kak reka, temi ili inymi beregami, temi ili inymi nebesami, tem ili inym dnom."<sup>1</sup>

Cvetaeva, die mit Beginn der dreißiger Jahre über Ziel, Bedeutung und Stellenwert ihrer eigenen dichterischen Arbeit und der Dichtung überhaupt in essayistischer Prosa zu reflektieren begann, formuliert in dieser Passage, der Einleitung zu dem 1932 entstandenen Essay über Majakovskij und Pasternak "Épos i lirika sovremennoj Rossii" einen der Kernpunkte ihrer Poetologie: die Idee von der Dichtung als einem unwandelbaren, immergültigen Prinzip. Cvetaeva charakterisiert die Dichtung hiermit als ein den irdischen Gesetzmäßigkeiten übergeordnetes, von Zeit und Raum unabhängiges Phänomen. Sie schafft dabei zugleich das Idealbild eines Dichters, der dieses Phänomen verkörpert - ein Bild, das in deutlichem Gegensatz zur realen Existenz des Dichters steht.

"Bog choćet delat' menja bogom - ili poëtom - a ja inogda choću byt' čelovekom i otbivajus' i dokazyvajus' Bogu, čto on neprav. I Bog, usmechnuvšis', otpuskaet: 'Podi, poživi...'"<sup>2</sup>

Cvetaevas Vorstellung von der Zwischenstellung des Dichters, seiner Zugehörigkeit zum menschlichen und zum göttlichen Bereich, basiert zunächst auf der eigenen Erfahrung der Unvereinbarkeit von völliger Hingabe an eine Aufgabe, wie die Dichtung sie darstellt, mit der menschlichen Existenz, die von räumlichen, zeitlichen und materiellen Grenzen bestimmt ist. Die Überwindung von Raum und Zeit durch den Traum, die Dichtung und den Tod werden daher besonders in der Emigrationszeit zu den Hauptthemen Cvetaevas ("Novogodnee", "S morja", "Poëma vozducha"). Dieses Erkenntnis bildet den Ausgangspunkt für eine Poetologie, die die Dichtung ausschließlich der geistigen Sphäre zuordnet und eine Sprache fordert, die eine hinter den Phänomenen der sichtbaren Realität verborgene geistige Wirklichkeit erkennbar werden läßt - eine Forderung, die der Rilkes nach Vergeistigung des Daseins durch die Dichtung sehr nahe kommt.<sup>3</sup>

Das Sendungsbewußtsein Cvetaevas stammt ebenso wie der ihre antithetische Weltsicht bestimmende Konflikt zwischen Dichter und Welt aus der romantischen Tradition, die den Dichter in dem antiken Modell des Sehers und Mittlers zwischen dem göttlichen und dem menschlichen Bereich darstellt.<sup>4</sup> In Cvetaevas Poetologie erfährt die Konzeption des Dichters jedoch eine sehr spezifische Ausgestaltung:

Während für Puškin die Inspiration noch Befreiung von der

Enge und Nichtigkeit des Irdischen bedeutete, bietet die künstlerische Arbeit für Cvetaeva zwar vorübergehend eine Möglichkeit zur Flucht vor dem Druck der Alltäglichkeit, die von so elementaren Problemen wie Geldmangel, räumlicher Beengung und persönlichen Mißerfolgen gekennzeichnet ist<sup>5</sup>, erzeugt aber ebenso eine Besessenheit von der eigenen dichterischen Begabung, von der keine Befreiung möglich ist. Bedingt durch die begrenzten Möglichkeiten des menschlichen Daseins bedeutet auch die dichterische Berufung ihrerseits keine vollkommene Freiheit. Jurij Ivask spricht in diesem Zusammenhang von der "Tragödie der Aufgabe"<sup>6</sup>, die Cvetaevas Biographie ebenso wie ihre Dichtung bestimmt.

Die dichterische Begabung, von Pasternak als "vysokaja bolezn'" bezeichnet<sup>7</sup>, besteht für Cvetaeva im Gleichgewicht von seelischen und gefühlsmäßigen Anlagen und der Fähigkeit zu poetischer Gestaltung ("ravenstvo dara duši i glagola")<sup>8</sup>, wobei *dar duši* als Fähigkeit zur Transzendierung des Daseins durch die schöpferische Tätigkeit zu verstehen ist<sup>9</sup>. Die Verwendung des kirchenslavischen *glagol* impliziert die schöpferische Kraft, die Cvetaeva dem poetischen Wort beimißt.<sup>10</sup>

Zwischen *duša* und *glagol* besteht insofern eine Wechselwirkung, als zwar einerseits nach Cvetaevas Auffassung der Dichter erst durch die schöpferische Tätigkeit zu seinem Wissen von einer "Welt der Absoluta"<sup>11</sup> gelangt, andererseits aber *duša* der Ort der Inspiration ist, an dem das poetische Wort entsteht.

Aus der Erkenntnis, daß diese geistige Sphäre, die mit dem "Weltinnenraum" Rilkes<sup>12</sup> zu vergleichen ist, in ihrer vollkommenen Form nur bei völliger Loslösung von Zeit und Raum, in der Transzendenz also möglich wird, entsteht für Cvetaeva ein unlösbarer Konflikt: Der Dichter als Mittler ist an die Bedingungen des menschlichen Daseins gebunden, die Dichtung in ihrer vollkommenen Form scheint nur in einer transzendenten, dem Menschen unzugänglichen Realität möglich. Orpheus, Eurydike, Phädra und Persephone verkörpern in Cvetaevas reifer Dichtung den Dichter als Doppelwesen zwischen menschlicher Existenz und Transzendenz und lassen erkennen, daß dem Dichter schließlich nichts als die poetische Sprache bleibt:

"Ibo raz *golos* tebe, poët,  
Dan, ostal'noe - vzjato."<sup>13</sup>

Ein für Cvetaevas poetische Konzeption ebenso bezeichnendes Bild für den Dichter findet sich in dem 1923 entstandenen Essay "Poët i vremja": "Èmigrant iz Bessmert'ja v vremja, nevozvraščeneč v svoe nebo"<sup>14</sup>.

Aus ihrer persönlichen Erfahrung, daß dichterische Berufung mit den Gegebenheiten der menschlichen Existenz unvereinbar sei, entwickelt Cvetaeva in ihrer Dichtung ein System von Antithesen, das auf dem Gegensatz *Diesseits/Jenseits* basiert. Der Aufbau dieses poetischen Systems und die Rangordnung der Antithesen werden in der Cvetaeva-Forschung unterschiedlich behandelt:

Svetlana El'nickaja versteht Cvetaevas Dichtung als ein

System von Antithesen, das auf dem Gegensatz "neistinnyj mir/ istinnyj mir" beruht, zwei antithetischen Begriffen, die sie zugleich umwertet. Sie stellt dabei ein kompliziertes Stufensystem von "Welten" auf, denen sie einzelne Begriffe und Bilder nach Abstraktions- bzw. Realitätsgrad zuordnet. Eine solche Systematisierung und Abstufung scheint jedoch deshalb ungerechtfertigt, weil sie die Antithetik, die in allen Bereichen der Dichtung Cvetaevas deutlich hervortritt, verschleiert.<sup>15</sup>

Troupin dagegen sieht dieses "dualistische" System von Antithesen in dem Gegensatz von *byt* und *bytie* begründet.<sup>16</sup>

Obwohl der Begriff "dualistisch" in diesem Zusammenhang umstritten scheint - Anya Kroth setzt sich mit dieser Problematik in ihrer Arbeit auseinander und wählt schließlich den Terminus "dichotome Antithesen"<sup>17</sup> -, gehören *byt* und *bytie*, ob sie nun als Bestandteile des antithetischen Systems der Cvetaevaschen Dichtung oder als dessen Grundlage verstanden werden, zu den zentralen Begriffen in Cvetaevas poetischer Weltsicht.

Jedoch erscheint gerade in diesem Fall die Bezeichnung "dichotom" gegenüber "dualistisch" angemessener, da es sich hier nicht um zwei gegensätzliche Begriffe, sondern um zwei verschiedene Ebenen des "Seins" (*bytie*) handelt, wie aus Cvetaevas eigener Umschreibung der beiden Termini deutlich wird: Das sichtbare Leben ("žizn' vidimaja") nennt sie *byt*, das unsichtbare ("žizn' nevidimaja") *bytie*.<sup>18</sup> Der ideelle Charakter des *bytie* ist mit der Umschreibung "žizn'

nevidimaja" impliziert: Es steht für das verborgene, noch zu erfahrende Wesen des Lebens.

*Bytie* bildet also den anderen Teil eines dichotomen Lebensbegriffs, obwohl es auch, im Sinn- und Klang-Paradies des "Krysolov" etwa, als eine nur über den Tod erfahrbare Transzendenz verstanden werden kann. - Der Begriff *žizn'* erscheint schon früh - erstmals in einem Gedicht von 1917 - in ambivalenter Funktion, denn er vereinigt Positives und Negatives, Banales und Erhabenes, Wirklichkeit und Transzendenz in sich:

"Noći bez ljubimogo - i noći  
S neljubimym [...]

Znaju vse, što bylo, vse, što budet,  
Znaju vsju gluchonemuju tajnu,  
Čto na temnom, na kosnojazyčnom  
Jazyke ljudskom zovetsja - Žizn'"<sup>19</sup>

Das Leben (*žizn'*) erhält am Anfang des Gedichts auf formaler Ebene durch Parallelkonstruktion bei semantischer Antithetik eine dichotome Bedeutung, gegen Ende wird es zu einem Sammelbegriff für die Vielzahl von Einzelphänomenen des Seins, wobei Cvetaeva auch die Unfähigkeit der menschlichen Sprache erwähnt, allen diesen Phänomenen gerecht zu werden.

In ähnlicher Gestaltung erscheint *žizn'* ein zweites Mal im Zyklus "Derev'ja" (1922):

"Žizn': dvoeduš'e  
Družb i uduš'e urodstv."<sup>20</sup>



Auch hier ist zu fragen, ob es sich um eine unaufhebbare Dualität - von *družby* und *uduš'e urodstvu* etwa - oder um einen dichotomen Begriff handelt.

Grundsätzlich müssen zwei verschiedene Ebenen der Antithetik unterschieden werden: Die auf persönlichen Erfahrungen beruhende Welt- und Lebensanschauung trägt deutlich dualistische Züge, die in einigen Werken noch klar erkennbar sind, wie etwa im Gegensatz *oben/unten* in "Poëma gory" oder der Antithese *Diesseits/Jenseits* in "Novogodnee" und "Krysolov". In jedem Fall wird jedoch eine Verbindung zwischen den beiden Sphären hergestellt, die einerseits wiederum als Hinweis auf die Zwischenstellung des Dichters zu verstehen ist, andererseits aber erkennen läßt, daß Cvetaeva die Dichtung als Synthese beider Seinsweisen verstanden wissen will: Es besteht zwar eine Antithetik, jedoch nicht in Form von unvereinbaren Gegensätzen, sondern als System dichotomer Begriffe, wie u.a. die ambivalente Funktion des Begriffs *žizn'* zeigt. Es ist also zwischen der persönlichen Weltanschauung und der poetischen Weitsicht Cvetaevas zu unterscheiden. In der ersteren stellt sich die Kunst als "Fegefeuer" dar:

"Meždu nebom ducha i adom roda iskusstvo  
čistilišče, iz kotorigo nikto ne chočet v raj."<sup>21</sup>

Die poetische Weitsicht Cvetaevas beruht dagegen auf dem Gegensatz von der konkret sichtbaren Wirklichkeit und einer latenten geistigen Realität, die unter bestimmten Voraussetzungen auch existentiell erfahrbar werden kann. Die

Dichtung auf ihrer Suche nach dem Wesen des "Seins" (*bytie*) schafft eine Synthese der beiden Wirklichkeiten, ohne dabei aber ihre Antithetik grundsätzlich aufzuheben.

Cvetaevas Dichterbild und ihre antithetische Weltsicht, die zwar deutliche Züge der romantischen sowie der futuristischen Ästhetik tragen - auch Majakovskij thematisiert die Kluft zwischen Werk und Publikum und die daraus resultierende Einsamkeit des Dichters<sup>22</sup> - unterscheiden sich insofern von allen anderen Konzeptionen, als Cvetaeva die Antithese *Diesseits/Jenseits* bereits für ihr eigenes Dasein geltend macht: Sie stellt sich nicht, wie Romantiker und Futuristen, als Dichterin im Konflikt mit dem Publikum dar, sondern als ein in sich selbst gespaltenes Wesen zwischen dichterischer Berufung und menschlicher Existenz.

Diese Spaltung des eigenen Ich beruht auf Cvetaevas Streben nach der Loslösung vom Irdischen, die in zahlreichen Rollengedichten<sup>23</sup> thematisiert ist und die sich nur auf poetischer, nicht aber auf existentieller Ebene als möglich erweist.<sup>24</sup> Aufgehoben scheint diese Antithetik nur in bezug auf Rilke. Er, der für Cvetaeva schon zu Lebzeiten der Dichter schlechthin ist<sup>25</sup>, wird in dem kurz nach seinem Tod entstandenen Poem "Novogodnee" zur vollkommenen Verkörperung der Dichtung. Ihm gelingt es, in der rein geistigen Sphäre des Jenseits eine ganz neue poetische Sprache zu schaffen:

"Rajner, radueš'sja novym rifmam?  
Ibo pravil'no tolkuja slovo  
Ritma - što - kak ne - celyj rjad novych

Rífm - Smert'?  
 Nekuda: jazyk izučen.  
 Celyj rjad značenij i sozvučij  
 Novych."<sup>26</sup>

## 2. Der dichterische Prozeß

### a) zvuk und sluch : Das Diktat der Dinge

Der 1922 entstandene Essay "Iskusstvo pri svete sovesti" setzt sich mit der Existenzberechtigung der Kunst auseinander und spricht ihr dabei jeden gesellschaftlichen Nutzen ab<sup>27</sup>: Kunst und Dichtung sind damit auch von der Verantwortung für jeglichen Einfluß, den ein Werk auf die Gesellschaft haben kann, entbunden<sup>28</sup>, Kunst und gesellschaftliches Leben werden also völlig voneinander getrennt. Während Romantiker und Futuristen in ihre Konzeption von der dichterischen Sendung eine soziale bzw. kulturelle Aufgabe einschließen<sup>29</sup>, führt Cvetaeva sich ausschließlich ihren sprachlichen und dichterischen Fähigkeiten gegenüber verpflichtet. Existenzberechtigend ist für sie allein die innere Notwendigkeit, aus der heraus Kunst entsteht: Die Bloksche "geheimnisvolle Glut" ist nach Cvetaevas eigenen Worten der Schlüsselbegriff zu ihrem poetischen Bewußtsein und zur Dichtung:<sup>30</sup>

"Menja vešči vseгда vybirali po primete sily i pisala ja ich často - počti protiv voli. Vse moi russkie vešči takovy. Kakim-to veščam Rossii chotelos' skazat'sja, vybrali menja. I ubedili, obol'stili - čem? moej sobstvennoj siloj: tol'ko ty! Da, tol'ko ja. I, poddavšis' - kogda zrjače, kogda slepo - povinovalas', vyiskivala uchom

kakoj-to zadannyj sluchovoj urok. I ne ja iz sta slov (ne rfm! posredi stroki) vybirala sto per-voe, a ona (vešč'), na vse sto epitetov upiravša-ja: menja ne tak zovut."<sup>31</sup>

Diese Passage ist als Antwort auf eine Äußerung Rilkes in den "Briefen an einen jungen Dichter"<sup>32</sup> zu verstehen, derzufolge eine Dichtung nur dann als "gut" gelten kann, wenn sie entstehen "mußte".<sup>33</sup> Indem Cvetaeva von ihrer Dichtung als von einer Aufgabe spricht ("zadannyj sluchovoj urok"), die es mit dem Gehör zu erfassen gilt, rechtfertigt sie zum einen ihr Selbstverständnis als Mittler zwischen zwei antithetisch zueinander stehenden Bereichen<sup>34</sup>, zum anderen aber liefert sie den Ausgangspunkt für den Entstehungsprozeß ihrer Dichtung: Die akustische Wahrnehmung wird zu dem Element erklärt, auf dem die poetische Sprache und damit jedes einzelne Wort basiert. An anderer Stelle spricht sie auch vom Dichten als von einem "Gehen nach dem Gehör"<sup>35</sup>.

Es handelt sich hierbei jedoch keinesfalls um ein Hören einzelner Wörter oder Verse. Ebenso wenig bedeutet die Orientierung am Klang eine Überbetonung des lautlichen Elements auf formaler Ebene, die in der Poetologie der Futuristen zur Kreierung der transrationalen Sprache (*zauunnyj jazyk*) und schließlich zur Zerstörung der Realität und zur Autonomie des poetischen Wortes führte.<sup>36</sup> Das Diktat der Dinge findet vielmehr auf einer nicht-sprachlichen Ebene statt.<sup>37</sup> Der Begriff *sluch* steht für eine spezifische Wahrnehmungsfähigkeit des Dichters, die ihn das dichotome Wesen der Dinge erfassen läßt: die sichtbare Seite der Realität und ihr

unsichtbares Wesen, das als geistige Instanz Verwandtschaft mit dem transzendenten Bereich hat und sich dem Dichter aufgrund seiner besonderen Begabung zeigt. *Zvuk* ist als eine metaphorische Bezeichnung für die Inspiration zu verstehen, die auf visueller Wahrnehmung basiert. Inspiration bedeutet für Cvetaeva intuitive Erkenntnis der inneren Seinszusammenhänge, vor allem die Wahrnehmung der unsichtbaren Seite der Realität. *Zvuk* kennzeichnet das ganzheitliche Wesen der Dinge, wie es sich dem Dichter im Prozeß der Inspiration offenbart.

Diese poetologische Konzeption erscheint zwar erst in den zwanziger Jahren gedanklich vollständig ausgearbeitet und für die dichterische Praxis relevant, Ansätze sind jedoch schon in den drei ersten Gedichtbänden erkennbar:

Für die frühe Cvetaeva ist Dichtung im wesentlichen ein Mittel, um Vergängliches - Ereignisse, Personen, Stimmungen und Gefühle, kurz: die Alltäglichkeit - vor der Vergessenheit zu bewahren - ein poetologischer Grundsatz, der an Brjusov erinnert<sup>30</sup>:

"Moi stichi - dnevnik, moja poèzija - poèzija sobstvennyh imen. Vse my proidem. [...] I mne chočetsja kriknut' vsem živom: Pišite, pišite bol'se! Zakreplajte každye mgnovenie, každyj žest, každyj vzdoch!"<sup>31</sup>

Die Lyrik bis 1916 besteht im wesentlichen aus poetisierten Darstellungen von Kindheitserlebnissen, Naturschilderungen und einigen wenigen Liebesgedichten, Beschreibungen augenblicklicher Stimmungen und konkreter, meist banaler alltäg-

licher Begebenheiten. Das poetologische Prinzip des "Gehens nach dem Gehör" ist in der Unmittelbarkeit erkennbar, mit der Wahrnehmungen und Eindrücke in poetische Sprache übertragen werden. *Sluch* bedeutet hier intuitives Erfassen der Stimmung, des unverwechselbaren Charakters, der Atmosphäre einer Situation im steten Bewußtsein ihrer Vergänglichkeit. Die Motivation zu dieser poetischen Auffassung ist, wie Bott bemerkt, in der Erkenntnis vom Ende der Kindheit mit dem Tod der Mutter zu sehen.<sup>40</sup> Bereits in der frühen Lyrik wird erkennbar, daß die Aufgabe dichterischer Darstellung darin liegt, ein Gegengewicht zu Zeitlichkeit und Vergänglichkeit zu schaffen. Voraussetzung dafür ist, daß die Sprache sich nicht ausschließlich an der visuellen Wahrnehmung orientiert, sondern an einer intuitiven, ganzheitlichen, gedanklichen und gefühlsmäßigen Erkenntnis der Realität, dem *sluch*.

Cvetaeva behält ihren Grundsatz, "Tagebuch-Lyrik" zu schreiben, zwar ihr ganzes Schaffen hindurch bei - sehr viele Gedichte haben einen konkreten biographischen Hintergrund oder sind sogar aus Anlaß eines bestimmten Ereignisses entstanden -, sie ändert aber die formale Gestaltung: Die verklärende Poetisierung der Frühzeit wandelt sich in der reifen Lyrik der zwanziger und dreißiger Jahre zu einer bildhaften Verschlüsselung, die zum einen den konkreten Hintergrund nicht sofort erkennen läßt, zum anderen eine durch die Konstellation der Bilder bedingte Allgemeingültigkeit und Entindividualisierung schafft.<sup>41</sup>

Der Klang wird zu einem der Hauptmotive der reifen Lyrik: Der *zvuk* in seiner poetologischen Bedeutung ist nicht nur

im Klang der Flöte des "Krysolov"<sup>42</sup>, sondern auch in der Gestalt des Orpheus, im Vogel-Symbol und schließlich in formalen Ausdrucksmitteln wie dem Parallelismus gegenwärtig. Bei der poetischen Verarbeitung ihrer eigenen Stellung wird die Dichtung für Cvetaeva zur einzig möglichen Synthese der sichtbaren und der unsichtbaren, geistigen Realität, das heißt der konkreten Wahrnehmung und der abstrakten Darstellung. Die höchste Stufe abstrakter Wahrnehmbarkeit stellt aber das Lautliche dar: *sluch* und *zvuk* sind als Metaphern<sup>43</sup> für eine Transzendenz zu verstehen, die Cvetaevas Auffassung nach der Dichter aufgrund seiner Auserwähltheit, seiner ständigen intensiven Beschäftigung mit den Phänomenen der ihn umgebenden Welt und dem Problem ihrer sprachlichen Gestaltung hinter der Realität wahrzunehmen vermag.<sup>44</sup>

Diese abstrakte Form der Wahrnehmung nennt Cvetaeva *sluch*. Die lyrische Satire "Krysolov", in der der Klang der Flöte zum Leitmotiv wird, deutet bereits die zweite Stufe des poetischen Prozesses an: Das Paradies, in das der Rattenfänger die Kinder zu führen verspricht, wird als "Paradies des Wesens", "des Sinns", "des Gehörs", "des Lautes" beschrieben:

"Raj - suti  
 Raj - smysla  
 Raj - slucha  
 Raj - zvuka"<sup>45</sup>

Hier ist - in umgekehrter Reihenfolge - der dichterische Prozeß nachvollzogen, an dessen Beginn der Laut und an dessen Ende die Erkenntnis und Darstellung des "Wesens" des

bytie steht. Der Übergang von *sluch* zu *smysl* verlangt die schöpferische Tätigkeit des Dichters, das heißt die Umwandlung der abstrakten inspiratorischen Wahrnehmung in sprachliche Form.

b) *smysl* : Aufzeichnung und Sinnggebung

"Dichten ist schon übertragen, aus der Muttersprache - in eine andere, ob französisch oder deutsch wird wohl gleich sein. Keine Sprache ist Muttersprache. Dichten ist nachdichten,"<sup>46</sup>

schreibt Cvetaeva an Rilke und deutet mit der Formel "Dichten ist nachdichten" bereits an, daß sprachliche Darstellung nicht eine bloße Aufzeichnung des *zvuk* bedeutet, sondern eine diese Erkenntnis implizierende Darstellung, denn sie wird immer vom Dichter ausgeführt, der im *zvuk* die Transzendenz der Realität erkennt. Diese Formel ist zugleich als Aussage über das Wesen der poetischen Sprache zu verstehen. Diese wird von der an konkrete Ereignisse gebundenen, lediglich der Benennung und Kommunikation dienenden Alltagssprache abgegrenzt, die hier zwar ungenannt bleibt, jedoch in einigen späteren Werken thematisiert ist: Mit besonderer Deutlichkeit und Schärfe geschieht dies in dem Gedicht "Čitateli gazet"<sup>47</sup> aus dem Jahr 1935, das gegen den Konsum von einer auf Eindeutigkeit und enger Bindung an konkrete Fakten beruhenden Sprache polemisiert. Im Zyklus "Stol" wird "Tisch" zu einem dichotomen Begriff: Für Cvetaeva bedeutet er ausschließlich Schreibtisch, für die



"anderen" Eßtisch, was als Metapher für zwei gegensätzliche Sprach- und Lebensauffassungen, die materiell-faktisch und die geistig-ideell orientierte, zu lesen ist:

"Vy - s olivkami, ja - s rifmami,  
S pikulem, ja - s daktilem."<sup>48</sup>

Auch hier wird die poetische Sprache ihrer Funktion als Mittel zur Verständigung weitgehend enthoben, denn es geht nun nicht mehr um ein Benennen von Dingen. Vielmehr wird von der poetischen Sprache eine Mehrschichtigkeit gefordert, die alle Aspekte des Seins, auch dessen geistigen Bereich, wiedergibt. Cvetaeva nimmt mit dieser Auffassung eine Zwischenposition ein zwischen der auf Potebnjas Sprachphilosophie begründeten Konzeption der Symbolisten<sup>49</sup> und der Forderung der Futuristen nach einer poetischen Sondersprache.<sup>50</sup> Cvetaeva fordert von der Sprache zwar eine Autonomisierung der Dichtung, geht jedoch niemals so weit wie die Futuristen, die das Wort so deformieren, daß es inhaltslos im herkömmlichen Sinne wird.<sup>51</sup> Während auch in den Poetologien einiger Symbolisten wie etwa Belyjs und Brjusovs bereits ein Übergewicht der Form, besonders der lautlichen Komponente erkennbar ist <sup>52</sup>, steht für Cvetaeva die Form immer im Dienste des Inhalts, das heißt jede poetische Aussage fordert notwendig eine bestimmte formale Gestalt, die ihrer Vielschichtigkeit gerecht werden muß. In diesem Punkt kritisiert Cvetaeva Brjusov, dessen Formbetonung sie auf das Fehlen des *sluch* zurückführt:

"Da, ibo masterstvo - ne vse. Nužen sluch. Ego ne bylo u Brjusova."<sup>53</sup>

und an anderer Stelle:

"Slov vmesto smyslov, rima vmesto čuvstv... Točno slova iz slov, rifmy iz rima, stichi iz stichov roždajutsja!"<sup>54</sup>

"Nachdichten" bedeutet Übertragung des real Sichtbaren in den geistig-ideellen Bereich, den Bereich der Dichtung, das heißt Umsetzung des intuitiv erfaßten Wesens des Seins in sprachliche Form - eine poetische Konzeption, die der des späten Rilke sehr nahe kommt.<sup>55</sup>

Spezifisch für Cvetaeva ist vor allem, daß sie schon von einem abstrakten Verhältnis zu den Dingen ausgeht, so daß es bei ihr nicht, wie bei Pasternak, zu einer "Übertragungsspanne"<sup>56</sup> kommt, die bei der Übertragung von visueller Wahrnehmung in sprachliche Darstellung ähnlich wie bei der Übersetzung von einer Sprache in eine andere entsteht. Der Prozeß des "Nachdichtens" ist dagegen sehr viel unmittelbarer. Die Dichtung, für den Rilke der "Neuen Gedichte" das Ergebnis des "Sehen Lernens"<sup>57</sup>, für Pasternak die auf visueller Wahrnehmung und bildhaften Denkprozessen basierende Dingbenennung, ist für Cvetaeva ein Zusammenspiel von Klang und Sinn, das eine Trennung von Form und Inhalt unmöglich macht. In ihrem Aufsatz "Svetovoj liven'" definiert sie den Vers als "Formel seines Wesens" und sieht die Zusammengehörigkeit von Form und Inhalt als eine auf "göttlicher" Notwendigkeit beruhende Voraussetzung für seinen Sinn.<sup>58</sup>

Von elementarer Bedeutung ist daher für Cvetaeva schon das poetische Wort, in dem bereits die Mehrdimensionalität des Benannten erkennbar werden muß.

c) *glagol* und *sut'* : Neuschaffung und Wesensergründung

Daß poetische Wortsuche nicht nur auf theoretischer Ebene von Bedeutung ist, sondern auch in der dichterischen Praxis zum Problem wird, zeigen bereits die zahlreichen Skizzen und Entwürfe zu einzelnen Gedichten, die meist um ein ganz bestimmtes Bild, den adäquaten Ausdruck für einen Gedanken oder eine Wahrnehmung kreisen<sup>59</sup>, oder Briefstellen, in denen Cvetaeva zum besseren Verständnis verschiedene Varianten in Klammern anführt, wenn ihr ein Begriff nicht deutlich genug erscheint.

Eine Passage aus dem Essay "Neskol'ko pisem Rajner Marija Ril'ke" hat die poetische Wortsuche zum Thema und veranschaulicht zugleich in besonderer Weise die Bedeutung, die sie für Cvetaevas poetische Sprache hat:

"A segodnja me chočetsja, čtoby Rajner govoril - čerez menja. Ėto, v prostorečii, nazyvaetsja perevod. (Naskol'ko u nemcev lučše - nachdichten! Idja po sledu poëta, zanovo prokladyvat' vsju dorogu, kotoruju prokladyval on. Ibo, pust' - nach (vsled), no - dichten! [Anm. (d.Vf.)]: Pet' skazyvat'? sočinjat'? tvorit'? - po-russki - net.] - to, čto vseгда zanovo. Nachdichten - zanovo prokladyvat' dorogu po mgnovenno zarastajuščim sledam). No est' u perevoda ešče drugoe značenie. Perevesti ne tol'ko na (russkij jazyk, naprimer), no i čerez (reku). Ja Ril'ke perevožu na russkuju reč', kak on kogda-nibud' perevedet menja na tot svet."<sup>60</sup>

Wortsuche ist zugleich Wesensergründung. Hören bedeutet zugleich erkennen: Der sprachliche Vorgang des Übersetzens wird zur Metapher für die Übertragung vom körperlichen ins geistige Sein.

Ebenso wie aus der poetischen Konzeption der frühen Cvetajeva, die Dichtung als Mittel zur Erhaltung vergänglicher Augenblicke versteht, ergibt sich hieraus, daß während des dichterischen Prozesses eine Umwandlung stattfindet: Dichterische Darstellung soll kein Abbild sein, weder das einer geistig-transzendenten noch das einer sichtbaren Realität. Sie soll vielmehr danach streben, selbst ein eigenständiger Bestandteil der geistigen Wirklichkeit zu werden.

Ein frühes Gedicht aus dem Band "Volšebnyj fonar'" geht sogar noch einen Schritt weiter: Dichtung ("mudraja kniga") verwandelt die sichtbare Wirklichkeit in eine irreal transzendenten Realität:

"I komnata stala kajutoj,  
Gde duša govorit s tišinoju..."<sup>61</sup>

Das russische *perevesti* bezeichnet nicht nur die Verbindung zur Transzendenz ("tot svet"), sondern es schafft neue Beziehungen, wobei auch der Kontext des deutschen Begriffs *nachdichten* von Bedeutung ist. *Perevesti* als poetisches Wort (*glagol*) ist schließlich auch eine Metapher für die Synthese von Realität und Transzendenz, für die Dichtung selbst. Räumliche und zeitliche Begrenzungen werden in der sprachlichen Darstellung aufgehoben, Augenblicke, Stimmungen und Gefühle werden allgemeingültig und erhalten eine über-

geordnete Bedeutung. An Pasternak schreibt Cvetaeva:

"[...] slovo ved' bol'še vešč', čem vešč': ono samo vešč', kotoraja est' tol'ko znak. Nazvat' - oveščestvit', a ne razplotničat') [...]."62

In dieser Äußerung liegt der Schlüssel zum Verständnis des Begriffs *perevesti*: Dichterische Sprache verfährt nach dem Prinzip der Umwandlung von wörtlicher in gleichnishafte Wortbedeutung, von Eindeutigkeit in Beziehungs- und Bedeutungsreichtum, von sichtbarer in unsichtbare Realität. Dabei schafft sie eine neue poetische Wirklichkeit, in der Wörter zu konkreten Dingen, die Dinge aber zu Zeichen werden: Das Sichtbare wird zum Gleichnis des Unsichtbaren.<sup>63</sup> Dieser Umwandlungsprozeß findet zwar ebenso bei anderen Formen künstlerischer Darstellung statt, spezifisch für Cvetaeva ist aber seine Genese aus dem *zvuk*, die schon von Anfang an den Anteil von Dichter und Dichtung an einer transzendenten Wirklichkeit impliziert, einer übergeordneten Realität, die unter anderem auch durch die Dichtung in größtmöglicher Vollkommenheit verkörpert werden soll. Cvetaeva selbst weist jedoch auf die Unzulänglichkeit der poetischen Sprache im Hinblick auf das hin, was sie wiedergibt:

"Dlja menja - vse slova малы. I bezmernost' moich slov - tol'ko slabaja ten' bezmernosti moich čuvstv."<sup>64</sup>

Reine Transzendenz ist, wie schon erwähnt, nur über den Tod zugänglich, der aber der menschlichen Existenz widerspricht. Eine andere Form verkörperter Transzendenz ist die objekt-

lose, ideale Liebe in dem Sinne wie Rilke sie anstrebt<sup>65</sup>, wobei auch diese Form der Liebe eher in der dichterischen Darstellung als im Bereich persönlicher Erfahrungen angesiedelt zu sein scheint: Werke wie "Poëma gory" thematisieren zwar die Sehnsucht nach einer idealen Liebe, die im Gegensatz zur realen Liebesbeziehung den Geliebten objektivieren und letztlich auf ihn verzichten kann, das Phänomen der Liebe scheint für Cvetaeva jedoch eine so elementare Erfahrung zu sein, daß sie es in den meisten ihrer Werke<sup>66</sup> dem existentiellen Bereich zuordnet, wie sich bis hin zu formalen Details verfolgen läßt. In ihrer symbolischen Darstellung, insbesondere im Feuer- und Berg-Symbol, erscheint die Liebe als grausam vernichtende Leidenschaft bzw. als eine im Rahmen der menschlichen Existenz nicht realisierbare Synthese einer irdischen Beziehung und der objektlosen transzendenten Liebe.<sup>67</sup>

Dies widerspricht zwar der anfangs aufgestellten These von einem streng antithetischen Aufbau, zeigt jedoch wiederum, wie stark Cvetaevas Werk trotz aller poetischer Objektivierung von persönlichen Erfahrungen geprägt ist.

Jede Form sprachlicher Verwandlung und poetischer Bewältigung von Erfahrungen und Gefühlen bedeutet eine Art poetischer Wahrheitssuche:

"Was ich von der ganzen Dichtung und von jeder  
Gedichtzeile will: die Wahrheit eines }  
Augenblicks."<sup>68</sup> dieses }

Poetische Wahrheitssuche bedeutet für Cvetaeva Suche nach

Jenem Absolutum, das sie *žizn' nevidimaja* oder auch *bytie* nennt, einer geistigen, immer und überall gültigen Essenz der sichtbaren Wirklichkeit, die sich in jedem Augenblick neu offenbart.

### 3. *svjaz'* und *stich* : Sprache und Erkenntnis

"(Kstati dlja menja slovo - predača golosa, otnud' ne mysli, umysla!) No golos slyšala, potom rassveli (rassvet) slova, svjaz'. Ja vse ponjala."<sup>69</sup>

Kernpunkt dieser Äußerung, die den ganzen dichterischen Prozeß nachvollzieht, ist die Gleichsetzung von *slovo* und *svjaz'*. Für Cvetaevas Sprachkonzeption bedeutet dies, daß poetische Sprache niemals nur eine Verknüpfung von Einzelwörtern nach bestimmten grammatikalischen Regeln ist, sondern eine Verknüpfung von Wörtern, von denen jedes einzelne eine Verbindung zum *zvuk* des Darzustellenden herstellt.

Eine solche Verknüpfung beruht nicht mehr nur auf bestimmten sprachlichen Regeln, sondern auch und vor allem auf musikalischen Gesetzmäßigkeiten wie Reim, Rhythmus und Parallelkonstruktion, die zu einem wesentlichen Teil zur Emotionalisierung und Unmittelbarkeit der Dichtung Cvetaevas beiträgt. Das Streben nach Harmonie und Liedhaftigkeit<sup>70</sup>, das in der frühen Lyrik ebenso wie in einigen Gedichten der späten dreißiger Jahre - insbesondere in "Stichi k Čechii"-

erkennbar ist, und die zum Teil futuristische Experimentierfreudigkeit in den frühen zwanziger Jahren werden dabei gleichberechtigt behandelt.

Eine solche Wortverknüpfung beruht aber ebenso - und das gilt besonders für die Lyrik der Prager Zeit - auf den Ausdrucksmöglichkeiten der bildhaften Gestaltung.

Daraus ergibt sich eine poetische Sprache, bei der nicht nur jedes Wort eine Verbindung zum *bytie* herstellt, sondern die darüberhinaus zwischen einzelnen Wörtern Beziehungen schafft, die über grammatikalische Gesetzmäßigkeiten hinausgehen und somit weitaus mehr als nur Übermittlung von Informationen leistet: Durch den Beziehungsreichtum, der zwischen ihren einzelnen Bestandteilen entsteht, vermittelt sie Erkenntnisse über das Wesen des unsichtbaren geistigen Seins.

Die Auffassung von der Erkenntnisse vermittelnden Funktion der poetischen Sprache, die Cvetaeva mit Pasternak<sup>71</sup> und Rilke<sup>72</sup> teilt, geht auf eine symbolistische Sprachkonzeption zurück, die u.a. Brjusov<sup>73</sup> vertritt. Der grundlegende Unterschied zu den symbolistischen Poetologien, die die Funktion der Erkenntnis und Neuschaffung der poetischen Sprache in den Vordergrund stellen, besteht jedoch wiederum in der Bewertung des Verhältnisses zwischen Form und Inhalt: Während die Erkenntnisfunktion der Sprache für die Symbolisten im wesentlichen auf dem lautlichen Element beruht - die künstlerische Form als "inneres Erlebnis" und "intuitive Erkenntnis"<sup>74</sup> schafft dem Dichter eine verklärende innere Wirklichkeit<sup>75</sup> -, entsteht sie für Cvetaeva durch die Ver-



knüpfung von Sinnelementen durch formale Mittel wie Rhythmus, Versbau, Strophik, Reime etc. im Sinne Tynjanovs<sup>76</sup>.

Bezeichnenderweise verwendet Cvetaeva jedoch nie den Begriff (*poétičeskij*) *jazyk*, was den Schluß zuläßt, daß poetische Sprache mit der Sprache im herkömmlichen Sinne nichts mehr gemeinsam hat. Stattdessen setzt sie entweder *slovo* als *pars pro toto* für poetische Sprache oder *stich* für die schon fertige poetische Verknüpfung:

"Ne k sticham (snam) priložit' ključ, a sami stichi ključ k ponimaniju vsego. [...]: ponjat' i est' prinjat', nikakogo drugogo ponimanija net, vsjakoe inoe ponimanie - neponimanie."<sup>77</sup>

Wenn aber Cvetaeva die Erkenntnis einer unsichtbaren geistigen Wirklichkeit mit der Teilnahme an ihr gleichsetzt, so bedeutet dies, daß die Dichtung selbst ein Teil dieser geistigen Realität ist.

Die poetische Sprache, die darauf basiert, daß der Dichter das Wesen der sichtbaren wie der unsichtbaren Realität auf abstrakter Ebene über den *zvuk* erfaßt, geht über die Vermittlung von Erkenntnissen in bezug auf das Wesen des Seins jedoch noch weit hinaus: Vermittels bestimmter Formen poetischer Verknüpfung - dazu sind besonders die umfangreichen metaphorischen Konstruktionen der Gedichtbände "Remeslo" und "Posle Rossii"<sup>78</sup> zu rechnen - schafft sie selbst eine außerhalb der sichtbaren Realität liegende geistige (d.h. poetische) Essenz des Seins, die beide Bereiche, die sichtbare und die unsichtbare Realität in Form einer Synthese in sich vereint.

Hier ist wiederum auf eine Beziehung zu den Symbolisten, insbesondere zu Brjusov und Blok hinzuweisen: Für Brjusov, der seine Konzeption der Synthese-Funktion der Dichtung auch poetologisch begründet, handelt es sich dabei um einen meist im Bereich der Bildlichkeit ablaufenden Mechanismus, um die Synthese verschiedener, mitunter auch gegensätzlicher Aspekte, die in der dichterischen Darstellung vereint werden.<sup>79</sup> Die Synthese hat daher nur innerhalb eines Werks seinen Stellenwert. Brjusovs Ziel ist es, in der Dichtung seine Seele zu enthüllen<sup>80</sup>, während Cvetaeva nach einem eigenständigen dichterischen Bereich strebt, einer Synthese aus Realität und Transzendenz. Auch Blok baut auf einem dialektischen System auf; eine poetische Synthese entsteht auf der Ebene der Symbolik, wie etwa in den Farbsymbolen Rot und Weiß<sup>81</sup>. In Cvetaevas Poetologie und poetischer Praxis ist die Idee der Synthese jedoch so stark impliziert, daß sie in allen Bereichen, dem theoretischen, dem formalen und dem inhaltlichen, zum bestimmenden Prinzip wird.

Als Dichterin fühlt sich Cvetaeva deshalb zur Schaffung einer solchen Synthese verpflichtet, weil der transzendente Bereich (*tot svet*) "schon ganz in uns ist", wie sie an Pasternak schrieb.<sup>82</sup>

In ihrer ständigen Orientierung an den Dingen, die sie darstellt, um ihnen "Gewicht zu geben", wie es in dem Essay "Poet o kritike" heißt<sup>83</sup>, verliert sie jedoch nie den Bezug zur sichtbaren Realität. Zugleich gilt es aber, diese sichtbare Realität, den "Feind" des Dichters, zunächst

vermittels des Bewußtseins, das sichtbare Wirklichkeit in gedankliche Inhalte umwandelt, zu überwinden und schließlich diese gedanklichen Inhalte durch den Prozeß des Dichtens in eine neue poetische Realität zu verwandeln<sup>64</sup>.

Die Widersprüchlichkeit und die antithetische Weltsicht Cvetaevas sind daher ebenso wie das von ihr angestrebte, zwei Realitäten synthetisierende Reich der Dichtung auf der Orientierung an der sichtbaren Realität einerseits und auf der Suche nach einer neuen, der geistigen Realität gerecht werdenden Darstellungsweise andererseits begründet.

TEIL II: "Nedelimost' suti i formy - vot poët."  
 ("Poët o kritike")

### Sprache

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit wurde eine durch Beziehungsreichtum gekennzeichnete, die Erkenntnis einer latenten geistigen Wirklichkeit vermittelnde poetische Verknüpfung (*svjaz'* und *stich*) als Endpunkt und Ziel des dichterischen Prozesses innerhalb Cvetaevas Poetologie beschrieben. *Svjaz'* und *stich* wurden dabei als Merkmale einer Sprache verstanden, die selbst den Ort der poetischen Synthese von Realität und Transzendenz darstellt. In Anknüpfung an diese auf theoretisch-poetologischer Ebene gewonnenen Ergebnisse befaßt sich der zweite Teil mit der praktischen Realisierung von *svjaz'* und *stich*. Er untersucht die drei für Cvetaevas Sprache wichtigsten Stil- und Formmerkmale: Parallelismus, syntaktische Leerstellen sowie Metaphern- und Vergleichsstrukturen. In erster Linie ist dabei nach der Umsetzung der poetologischen Grundkonzeption von der Dichtung als einer Synthese von Realität und Transzendenz in sprachliche Form zu fragen. Voraussetzung für diese Fragestellung ist jedoch in jedem Fall der Nachweis, daß Cvetaeva ihrem poetologischen Grundsatz von der Untrennbarkeit von Form und Inhalt gerecht wird, das heißt, daß jedes formale Phänomen eine eigene, intendierte inhaltliche Funktion hat und damit im Dienste einer zwei antithetische Bereiche synthetisierenden Sprache steht.

## 1. Strophik: Der Parallelismus

Der Parallelismus gehört zu den Strukturmerkmalen, die für den eigenwilligen Charakter der Dichtung Cvetaevas ausschlaggebend sind.

Cvetaeva verwendet ihn weder themengebunden noch gattungsspezifisch, darüberhinaus tritt er in den verschiedensten Formen und selbstentwickelten Varianten auf<sup>1</sup>: Dies läßt den Schluß zu, daß der Parallelismus nicht nur Stilmittel, sondern Bestandteil und Ausdrucksform ihres poetischen Denkens ist.

Nach der Definition von Robert Austerlitz liegt ein Parallelismus dann vor, wenn zwei Segmente "mit Ausnahme eines ihrer Teile, welches in beiden Segmenten dieselbe relative Stelle einnehmen muß, identisch sind."<sup>2</sup>

Parallelismus bedeutet also Gegenüberstellung verschiedener Inhalte unter identischen oder ähnlichen formalen Bedingungen. Dabei kann es sich um Übereinstimmungen in der metrischen, phonetischen, grammatischen oder auch semantischen Struktur handeln, durch die die betreffenden Inhalte in eine Beziehung zueinander geraten.<sup>3</sup>

In der russischen Volksdichtung spielen Wiederholung und Parallelismus als emotionale Ausdrucksmittel für die rhythmische, phonetische und syntaktische Struktur insbesondere von Tanz- und Spielliedern, Hochzeitsliedern und Totenklagen eine vorherrschende Rolle<sup>4</sup>. In Anknüpfung an diese Tradition ist der Parallelismus für Cvetaeva ein formales Mittel, das einerseits auf phonetischer, rhythmischer sowie vers- und

strophentechnischer Ebene die Gestalt eines Werks bestimmt, andererseits aber inhaltliche Beziehungen zwischen einzelnen Segmenten sichtbar werden läßt.

Der Parallelismus dient Cvetaeva letztlich als Mittel zur Wesensergründung, da durch die Gegenüberstellung in Parallelkonstruktionen der latente Bedeutungsgehalt einzelner Worte oder Wortgruppen ausgelotet werden kann.<sup>5</sup> Dabei sind drei Grundformen zu unterscheiden: Parallelismen, die eine Ähnlichkeit oder Identität zweier Dinge oder Sachverhalte unter einem bestimmten Aspekt sichtbar werden lassen, also annähernd dieselbe Funktion wie Vergleich bzw. Metapher haben, Parallelkonstruktionen mit inhaltlicher Gradation und schließlich formale Parallelität bei inhaltlicher Antithetik, eine besonders die Lyrik der zwanziger Jahre kennzeichnende Form des Parallelismus. In dieser Funktion wird auch der Parallelismus, eine stilistisch-rhetorische Form mit ursprünglich volkstümlicher Herkunft, Cvetaevas Forderung nach einer zwei Seinsformen synthetisierenden Sprache gerecht.

In der frühen Lyrik sowie in den beiden Gedichtbänden "Lebedinyj stan" und "Stichi k Čechii" hat der Parallelismus zwar vordergründig rhetorische Funktion, vermittelt dabei aber durch eine rhythmische und phonetische adäquate Ausgestaltung Inhalt und Aussage auf akustischer Ebene. Liedhaftigkeit und formale wie inhaltliche Direktheit und Schlichtheit sind die Hauptmerkmale der Gedichte, in denen akustisch wahrnehmbare stilistisch-rhetorische Formen weit-

gehend die bildhafte Sprache ersetzen.

Um den Parallelismus in seiner Entwicklung innerhalb des lyrischen Gesamtwerks und seine Funktion im Zusammenhang mit bestimmten Themenkomplexen darzustellen, scheint eine chronologische Vorgehensweise innerhalb der einzelnen Kapitel am angemessensten.

a) Der Parallelismus als rhetorisches Mittel mit inhaltlicher Funktion

Trotz seiner Bedeutung für die inhaltliche Struktur bleibt der Parallelismus bis in die frühen zwanziger Jahre für Cvetaeva auch ein rhetorisches Mittel<sup>6</sup>:

Dem Charakter und der Thematik der drei frühen Gedichtbände, die im wesentlichen Darstellungen von Stimmungen und Gefühlen enthalten, scheint der Parallelismus als rhetorisches Ausdrucksmittel entgegenzukommen. In den meisten Fällen handelt es sich um Strophenparallelismen, die eine eingängige poetische Diktion und einen überschaubaren liedhaften Vers- und Strophenbau erzeugen, in dem sich der harmonisch-spielerische Grundcharakter der frühen Lyrik widerspiegelt. In den Gedichten mit volkstümlich-liedhaftem Charakter und auffälliger Häufung von Versparallelismen, die im Gedichtband "Lebedinyj stan" vorherrschen, offenbart sich ebenso wie in der von starker Emotionalisierung geprägten poetischen Sprache des Bandes "Remeslo" die rhetorische Funktion des Parallelismus, die in erster Linie auf seinem musika-

lischen Grundcharakter beruht.

Als musikalisches Element fungiert der Parallelismus schon in der Frühzeit, indem er für den liedhaften Charakter von Gedichten wie "Mirok", "Tak budet" oder "Ėpitafija" verantwortlich ist.

Zugleich wird bereits in diesen Gedichten eine Funktion des Strophenparallelismus erkennbar, die bis in die späte Lyrik zu beobachten ist und nach Gasparovs Urteil eines der wichtigsten Strukturprinzipien der Lyrik Cvetaevas bildet<sup>7</sup>.

Die ganz oder teilweise parallel konstruierten Strophen variieren eine poetische Aussage so, daß sie eine Abstufung und Steigerung bewirken. Dieses Phänomen der inhaltlichen Gradation bei formaler Parallelität ist in allen drei Gedichten zu beobachten:

"Tak budet" entwickelt in strophischer Parallelkonstruktion die Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und einem Du:

- (1,4) " [... V koridore]  
Čej-to sag toroplivyj - ne moj!"
- (2,4) " [... na poroge]  
Kto-to slabo smeetsja - ne ja!"
- (3,4) "Ty vzvolnovanno šepčeš' - ne mne!"
- (4,4) " [Vidjat beglye teni tramvaja]  
Na divane s toboj - ne menja!"<sup>8</sup>

Das Gedicht thematisiert zwar vordergründig die Perspektive eines zukünftig nicht mehr bestehenden Zustands, stellt damit aber zugleich eine bestehende, in Cvetaevas Augen vergängliche Beziehung dar.

Indem von einer in Zukunft nie mehr stattfindenden Begeg-



nung die Rede ist, wird auf sprachlicher Ebene die Beziehung zwischen dem Ich und dem Du entwickelt. Diese Entwicklung führt von der Richtungslosigkeit der Schritte und des Lachens in den beiden ersten Versen, in denen jeweils ein latentes lyrisches Ich Subjekt ist (*ne ja, ne moj*), zu einer Beziehung mit dem - explizit genannten - Du hin: In den Versen 3,4 und 4,4 ist das lyrische Ich nun als Objekt impliziert (*ne mne, ne menja*). Bezeichnend ist dabei, daß im Widerspruch zum Titel "Tak budet" alle Verben in der Fiktion einer Nicht-Begegnung nicht im Futur, sondern im Präsens stehen.

Hier, wie auch im Gedicht "Mirok", wird das Prinzip der Gradation nur in seinen Vorstufen erkennbar. Das Gedicht "Épitafigija" ist aber bereits in Zusammenhang mit "Poema vozducha" zu lesen, in dem die inhaltliche Stufung auf einen gedanklich-ideellen Bereich hinstrebt und somit die Tendenz der Dichtung zum Absoluten widerspiegelt.

In "Épitafigija" führt die dreistufige Steigerung - die drei Strophen mit den Überschriften "Na zemle", "V zemli", "Nad zemlej" sind bis auf rhythmische Details völlig parallel konstruiert - zu einer Anrufung Gottes hin:

"- O Bože pravýj, so vsem soglasna!  
Ja tak ustala. Mne vse ravno."?"

Das 1927 entstandene Poem "Poéma vozducha" thematisiert schließlich das Prinzip der Gradation, indem es einen durch sieben Himmel führenden Flug zu einer Sphäre des reinen geistigen Seins beschreibt. Seine innere Struktur ist durch

doppelte Parallelität bestimmt: Die einzelnen Abschnitte werden von syntaktisch parallelen Komparativ-Verbindungen<sup>10</sup> eingeleitet, die auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene einen zunehmenden Verlust an Realitätsbezug erkennen lassen. Formal geschieht dies durch den Gebrauch von Neologismen und metaphorische Verdichtung; Abstrahierung und Ausweitung der assoziativen Möglichkeiten kennzeichnen den Realitätsverlust auf inhaltlicher Ebene.<sup>11</sup>

Die Gradation der Aussage bleibt hier nicht als Funktion des strophischen Parallelismus ein formales Strukturmerkmal, sondern wird zum Prinzip der poetischen Weltsicht Cvetaevas, die an einem geistig-ideellen Absolutum als Endpunkt und Ziel dichterischen Schaffens orientiert ist.

In dem Gedichtzyklus "Lebedinyj stan" (1916-1920) dominiert die rhetorische Funktion des Parallelismus, der in den meisten Fällen einer prägnanten, emotionalen und einprägsamen Sprache dient, einer Sprache, die der an konkreten politischen Ereignissen orientierten, patriotisch gefärbten Thematik Rechnung trägt:

"Éto prosto, kak krov' i pot:  
Car' - narodu, carju - narod."<sup>12</sup>

Bestehend aus vier zweizeiligen Strophen, die die syntaktische Parallelität der Vergleichskonstruktionen in jeweils einem der beiden Verse verbindet - "prosto, kak krov' i pot", "jasno, kak tajna dvuch", "čisto, kak sneg i krov'", "svjato, kak krov' i pot" - , ist das Gedicht ein direktes und eindeutiges Bekenntnis zum Zarentum. Prägnanz

und Eindeutigkeit sind auch in Wortwahl und Bildlichkeit eingehalten; lediglich die beiden Symbole *sneg* und *krov'* haben einen über das Gedicht hinausgehenden latenten Bedeutungsgehalt, denn sie repräsentieren den Komplex der Rot-Weiß-Symbolik, die nicht nur in "Lebedinyj stan", sondern auch innerhalb des Gesamtwerks Cvetaevas von Bedeutung ist.<sup>13</sup>

Bezeichnenderweise zitiert Jurij Ivask dieses Gedicht als Beispiel für Cvetaevas "leidenschaftliche Rhetorik", die Ausdruck des ihre gesamte Lyrik bestimmenden Bedürfnisses nach poetischem Bekenntnis sei.<sup>14</sup>

Im zweiten Abschnitt des Gedichts "Plač Jaroslavny" fungiert der Parallelismus als volkssprachlich-liedhaftes Element, das als Kontrast zur rhythmisierten Prosa der ersten und vierten Strophe eingesetzt wird:

"Beloe telo ego - voron kleval  
Beloe delo ego - veter skazal.

Podymajsja, veter, po ovragam,  
Podymajsja veter, po ravninam,  
Toropis', vetrilo-vičr'-brodjaga  
Nad tem Donom, belym Donom lebedinym."<sup>15</sup>

In den Versen 5 und 6 sowie 7 und 8 ist eine strenge syntaktische, lexikalische bzw. phonetische Parallelität zu beobachten, die sich in den Versen 9 und 10 in Richtung auf die Prosasprache der vierten Strophe hin auflöst: Bei *toropis'* handelt es sich nur noch um eine grammatikalische Anapher (Imperativ), auch der Vers "Nad tem Donom, belym Donom lebedinym" weist nur im Hinblick auf die grammatika-

lische Konstruktion eine Gemeinsamkeit zwischen seinen beiden Segmenten auf. - Ähnliche Strukturen, der Wechsel von strengen Parallelkonstruktionen und rhythmisierter Prosa, finden sich auch im Igor-Lied, an das das Gedicht inhaltlich anknüpft.

Das Gedicht "Nadobno smelo priznat'sja, Lira"<sup>16</sup> ist eine Auseinandersetzung mit der Aufgabe und Stellung der Dichtung im Hinblick auf die konkrete politische und gesellschaftliche Realität. Bezeichnenderweise wird der Parallelismus hier in erster Linie inhaltlich relevant: Das Kernwort des Gedichts *vernost'* erscheint dreimal hintereinander am Versanfang und stellt auf phonetischer Ebene eine Verbindung zu *veter* her, der Metapher für eine gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen übergeordnete Instanz, der die Dichtung verpflichtet ist. Cvetaeva greift diese Metapher später noch einmal auf: Ein 1920 entstandenes Gedicht aus "Lebedinyj stan" beginnt mit den Versen :

"Ja ètu knigu poručaju vetru  
I vstrečnym žuravljam."<sup>17</sup>

Diese drei Gedichte repräsentieren die drei wichtigsten Gedichtstypen des vier Jahre umfassenden Zyklus: das stark emotional gefärbte, aktuelle politische Ereignisse thematisierende Gedicht, das Gedicht mit historischer Thematik und Orientierung an der volkstümlichen Sprache und die Auseinandersetzung mit Problemen von Kunst und Dichtung. Ihre Betrachtung hat gezeigt, welche Ausdrucksmöglichkeiten der

Parallelismus für Cvetaeva in der Phase der Herausbildung des poetischen Sprachstils bietet, der auch die reife Lyrik nach 1922 kennzeichnet. In seiner formalen Gestaltung kann er unabhängig von Thematik und Charakter eines Werks sowohl dem rein emotionalen Ausdruck als auch der Kennzeichnung einer bestimmten Gattung oder Stilebene sowie der Vermittlung inhaltlicher Beziehungen dienen.

Darüberhinaus wird deutlich, daß der Parallelismus Form und Inhalt dort in eine starke Abhängigkeit voneinander geraten läßt, wo es um eine Auseinandersetzung mit Fragen der Dichtung geht: Cvetaeva verzichtet also auf jeden vordergründigen rhetorischen Effekt, der nicht auch inhaltliche Funktion hat. Dies gilt für die gesamte Dichtung Cvetaevas und für jedes formale Gestaltungsmittel: Besonders dort, wo die poetische Sprache von sich selbst spricht und auf der Suche nach ihrer idealen Gestalt ist, werden Form und Inhalt zu einer untrennbaren Einheit.

Verschiedene signifikante Neuerungen, die zeigen, welche Variationsmöglichkeiten der Parallelismus Cvetaeva bietet, weist der noch in der Moskauer Zeit begonnene Band "Remeslo" auf. Diese haben zum Teil experimentellen Charakter, wie etwa das 7. Teilgedicht des Zyklus "Učenik" zeigt: Alle 12 Verse weisen völlige syntaktische Parallelität auf; in den meisten Fällen herrscht auch phonetische Parallelität. Auf Verben verzichtet Cvetaeva völlig.

Als weiteres Beispiel für eine vollkommene Parallelität ist das Gedicht "Vozvraščenie vožd'", in dem jeder Vers aus zwei einsilbigen Wörtern besteht, die zwar zum Teil syntak-

tische Verbindungen aufweisen, größtenteils jedoch ihre Beziehung zueinander offenlassen. Diese extrem knappe, prägnante Sprache, die fast ohne feste Satzgefüge auskommt, steht in krassem Gegensatz zu den umfangreichen und syntaktisch komplizierten Metaphernkonstruktionen, deren Entwicklung ebenfalls mit dem Band "Remeslo" beginnt.

In vielen Werken der mittleren und späten zwanziger Jahre mischen sich die beiden Sprachtypen und bewirken in ihrer Gegensätzlichkeit eine starke Emotionalisierung der Sprache: In "Poëma konca" etwa wechseln Bildverkettungen, Fragmente wörtlicher Rede und Parallelkonstruktionen einander ab.

Emotionalisierende Funktion hat auch die Parallelkonstruktion einzelner Wörter:

Im 5. Teilgedicht des Zyklus "Georgij" erscheinen mehrmals wiederholte Ausrufe als strophischer Parallelismus:

(1,4) "- O dal'! Dal'! Dal'!"  
 (2,4) " O vys'! Vys'! Vys'!"  
 (3,4) " o strast'! - Strast'! - Strast'!"<sup>10</sup>

Neben seiner rhetorischen Funktion hat der Parallelismus hier auch inhaltliche Relevanz, denn er schafft eine Dualität zwischen der Transzendenz und den existentiellen Möglichkeiten, die der Grundhaltung des Zyklus entspricht:

"- Georgij! - Stavlennik nebesnych sil."<sup>11</sup>

Der Parallelismus in dieser Gestalt, als parallelkonstruierte Wiederholung einzelner Wörter, scheint dem Wesen des Liedes (*pesnja*), das für Cvetaeva zeitweise zum Synonym

für die lyrische Dichtung wird<sup>20</sup>, besonders entgegenzu-  
kommen. Darüberhinaus gehören der syntaktische und der  
strophische Parallelismus, die Cvetaeva bevorzugt verwen-  
det, zu den volkstümlichsten Formen der Parallelkonstruk-  
tion.<sup>21</sup>

So liegt die Vermutung nahe, daß der Parallelismus, der in  
jeder formalen Gestalt zunächst den Klang, das heißt die  
akustische Erscheinungsform eines Gedichts bestimmt, von  
Cvetaeva nicht nur aufgrund seiner inhaltlichen  
Möglichkeiten eingesetzt wird, sondern daß er ihr auch als  
Mittel dient, eine Dichtung als *pesnja* auszuweisen: Daß  
*melodija* als formales Kennzeichen der *pesnja* erscheint<sup>22</sup>,  
ist als Hinweis auf die Genese der lyrischen Dichtung aus  
dem *zvuk* zu verstehen. Der Parallelismus ist daher bereits  
dort, wo seine rhetorische Funktion noch zu überwiegen  
scheint, ebenso ein musikalisches wie ein sprachliches  
Element von gleichnishafter Bedeutung: Als Strukturprinzip  
innerhalb eines Werks ist er die lautliche Gestalt einer  
gefühlsmäßigen Wahrnehmung, ebenso kann er als  
Einzelstruktur Beziehungen zwischen einzelnen Begriffen  
schaffen und somit der poetischen Wesensergründung und  
Synthese dienen.

#### b) Parallelismus und Sinnentschlüsselung

Die Sinnentschlüsselung durch parallel konstruierte Bilder  
stellt ein Phänomen in Cvetaevas Lyrik dar, das in einem

relativ kurzen Werkabschnitt auftritt: 1916 setzt eine Spaltung ein, die zum einen auf der eigenständigen Weiterentwicklung der Bildlichkeit, zum anderen auf der Herausbildung einer experimentellen poetischen Sprache in "Remeslo" beruht.

Die früheste Form der Sinnentschlüsselung durch Parallelismus ist die Parallelkonstruktion von Metaphern oder Vergleichen; sie ist bereits in Gedichten der drei ersten Bände zu beobachten: In "Mirok" etwa wird jede der vier Strophen durch eine identifizierende Metapher eingeleitet:

- (1,1) "Deti - éto vzgljady glazok bojazlivych,"
- (2,1) "Deti - éto solnce s pasmurnych motivach,"
- (3,1) "Deti - éto večer, večer na divane,"
- (4,1) "Deti - éto otdych, mig pokoja kratkij"<sup>23</sup>

Durch die Parallelkonstruktion der Metaphern, die unzusammenhängende Kindheitseindrücke und -erlebnisse wiedergeben, erreicht Cvetaeva eine allgemein gültige Darstellung des Wesens des Kind-Seins, die schließlich in den letzten beiden Versen zusammengefaßt wird:

"Deti - éto mira nežnye zagadki  
I v samych zagadkach kroetsja otvet!"

Deutlicher wird der Mechanismus der Sinnentschlüsselung in dem 1913 entstandenen Gedicht "Moim sticham, napisannym tak rano..."<sup>24</sup>, der ersten poetischen Auseinandersetzung Cvetaevas mit der eigenen Dichtung. Zwei Vergleichskonstruktionen werden durch die phonetische Parallelität zweier inhaltlich gegensätzlicher Segmente zueinander in Beziehung gesetzt:



"[Moim sticham]  
 [...]  
 Sorvavšimsja, kak bryzgi fontana,  
 Kak iskry iz raket,  
  
 Vorvavšimsja, kak malen'kie certy  
 V svjatilišče, gde son i fimiam,  
 [...]."

Zwei Typen von Parallelismen sind hier vermischt: die Parallelkonstruktion zweier Vergleiche und die phonetische Parallelität der beiden einander antithetisch gegenüberstehenden Verben *sorvat'sja* und *vorvat'sja*. Die beiden Vergleichskonstruktionen repräsentieren zugleich zwei gegensätzliche Züge der Dichtung: das spontane, intuitive "Herausbrechen" durch die Inspiration und das "Eindringen" in den geistigen Bereich, hier als antikes Heiligtum dargestellt ("v svjatilišče, gde son i fimiam").

Der Parallelismus hat hier bereits jede rhetorische Funktion verloren, er dient ausschließlich der Synthese zweier gegensätzlicher Faktoren, die das Wesen der Dichtung bestimmen: Dadurch wird eine Beziehung zwischen Spontaneität, sprachlicher Kunstfertigkeit und Expressivität einerseits und dem Zugang zu einem lebensfernen geistigen Bereich vermittels der Dichtung andererseits hergestellt. Das Bild *malen'kie čerty* kann als verharmlosende Andeutung des dämonischen, fordernden Wesens der Kunst verstanden werden, das Cvetaeva später in dem Poem "Na krasnom kone" wieder thematisiert.

Noch deutlicher erscheint die sinnentschlüsselnde Funktion des Parallelismus in einem kurzen Werk aus dem Jahr 1920:

Die folgenden beiden Verse aus dem Gedicht "Na brennost' bednuju moju..." zeigen, in welcher Weise Cvetaeva den Parallelismus in ihrer reifen Lyrik einsetzt und in welchem Maße er ihr als Mittel zur Wesensergründung dient:

"Ty - kamennyj, a ja poju,  
Ty - pamjatnik, a ja letaju."<sup>25</sup>

Zunächst handelt es sich hier um zwei syntaktisch fast völlig parallel konstruierte Verse, die jeweils aus zwei Hälften bestehen und in denen ein Du und ein Ich durch die Konjunktion *a* einander gegenübergestellt werden. Das Du wird in beiden Fällen durch eine Eigenschaft bzw. einen Gegenstand definiert - *kamennyj* und *pamjatnik* sind sowohl lexikalisch als auch phonetisch parallel. Das (lyrische) Ich ist mit zwei Verben verbunden, die Fähigkeiten des Vogels bezeichnen. Das romantische Vogelsymbol, das auch später im Text erscheint ("No ptica ja - a ne penjaj") und dessen Symbolgehalt - Freiheit, Seele, Inspiration etc.<sup>26</sup> - auf die Fähigkeit zu fliegen zurückzuführen ist, spielt zwar hier eine Rolle, der symbolische Gehalt von *pet'* - dichterisches Schaffen - ist jedoch nur angedeutet.

Bei der Betrachtung der Beziehungen der vier Versbestandteile zueinander ergibt sich, daß *pet'* und *letat'* in demselben Verhältnis zueinander stehen wie *kamennyj* und *pamjatnik*, also inhaltlich fast identisch sind, und daß ferner *pet'* und *kamennyj* sich ebenso zueinander verhalten wie *pamjatnik* und *letat'*.

Für *pet'* ergibt sich daraus ein Bedeutungsinhalt, der

Beweglichkeit, Lebendigkeit, Überwindung von Zeit und Raum ebenso wie Schönheit und Harmonie in sich vereint. Die Antithetik von Beweglichkeit und Starre drückt sich formal in der gegensätzlichen syntaktischen Struktur der beiden Vershälften aus: Identifizierende Metaphern, Wesensdefinitionen also, die eine stetige Form des Seins anzeigen, stehen Verbmetaphern gegenüber, die Handlung, Bewegung und Unstetigkeit bezeichnen.

Von der formalen Gestaltung her betrachtet verhalten sich die beiden Vershälften, die jeweils das Statische und das Bewegliche repräsentieren, und damit auch das Du und das Ich, dualistisch zueinander.

*Pamjalnik* kann jedoch auch als frühe Andeutung des *stolpnik* verstanden werden, der in den frühen dreißiger Jahren zur Symbolgestalt für den Dichter wird.<sup>27</sup> Unter Berücksichtigung dieses Aspekts geraten die beiden Vershälften in ein antithetisches Verhältnis zueinander; die beiden Verse repräsentieren somit das antithetische Wesen der Dichtung selbst, in der Vergänglichkeit und Überdauern, Lebendigkeit und Beständigkeit vereint sind.

Für die Entwicklung des Parallelismus innerhalb der Lyrik Cvetaevas bedeutet dieses Gedicht einen wichtigen Schritt, denn es zeigt, daß der Parallelismus ein Mittel darstellt, das in erster Linie neue Bedeutungsaspekte für einzelne Wörter oder Wortgruppen schafft, indem es Beziehungen zwischen ihnen herstellt. Die Grenzen zwischen bildhafter und wörtlicher Bedeutung können dabei verwischt oder sogar irrelevant werden, was als Hinweis darauf zu werten ist, daß

Parallelkonstruktionen einen wesentlichen Beitrag zur Schaffung eines "privaten" Symbolsystems leisten können.<sup>28</sup> Damit wird die Sinnentschlüsselung jedoch bereits hier in erster Linie zu einem Problem der Bildlichkeit<sup>29</sup>; der Parallelismus entwickelt sich in den Gedichten bis zur Emigration auf grammatischer und phonetischer Ebene weiter. Die metaphorische Sinnentschlüsselung durchläuft eine eigenständige Entwicklung.

Der Beginn einer eigenständigen Entwicklung des *phonetischen Parallelismus* ist bereits in "Remeslo" zu beobachten. Hier tritt phonetische Parallelität zwar in den meisten Fällen als rhetorisches Mittel in Verbindung mit anderen Formen der Parallelkonstruktion<sup>30</sup> auf, wird aber auch zum Kennzeichen einer neuen poetischen Sprache, die mit den Möglichkeiten der lautlichen Parallelität, des lautlichen Elements überhaupt experimentiert.

In diesem Werkabschnitt zeigen sich auch am deutlichsten Verbindungen zu der plakativen, auf akustischen und rhetorischen Mittel beruhenden Sprache Majakovskijs.<sup>31</sup>

In dem 1922 in Berlin und Prag entstandenen Gedichtband "Posle Rossii" verwendet Cvetaeva phonetische Parallelkonstruktionen in ihrer reinen Form zur Komprimierung und Pointierung ihrer poetischen Sprache anstelle anderer Ausdrucksmittel, die kompliziertere syntaktische Konstruktionen erfordern: Die Beziehung, die Cvetaeva mittels phonetischer Parallelität zwischen zwei Begriffen herstellt, ermöglicht ein Maximum an Aussage bei einem Minimum an sprachlichen Mitteln:

"I domoj:  
V nezemnoj -  
Da moj." 32

Die phonetische Identität von *domoj* und *da moj* relativiert den Gegensatz von *domoj* und *nezemnoj*, schafft aber für das lyrische Ich im Hinblick auf diese Antithetik eine Sonderstellung: Das Haus, für Cvetaeva Sinnbild des irdischen Lebens<sup>33</sup>, verliert insofern seinen Symbolgehalt, als es in eine andere, seinem sonstigen symbolischen Inhalt widersprechende transzendente Sphäre versetzt wird. Das lyrische Ich gerät dadurch in eine dualistische Beziehung zum irdischen Leben und zur menschlichen Existenz.

In ähnlicher Form macht Cvetaeva in dem ersten Teilgedicht des Zyklus "Ariadna" Aussagen über ihre eigene Situation, die nur anhand der phonetischen Beziehungen zwischen den einzelnen Verssegmenten zu ermitteln sind:

- (1,1) "Ostavlennoj byt' - éto vtravlennoj byt'  
[V grud'...]"
- (1,3) "Ostavlennoj byt' - éto javlennoj byt'  
[Semi okeanam...]"
- (2,1) "Ustuplennoj byt' - éto kuplennoj byt'  
[Zadorogo...]"
- (2,4) "Ustuplennoj byt'! - Éto dlit'sja i slyt'  
[Kak guby i truby prorocestv.]" 34

In miteinander verflochtenen Parallelkonstruktionen - die einzelnen Verse sind syntaktisch und zum Teil auch phonetisch parallel, zwischen den beiden Vershälften besteht jeweils phonetische Parallelität - variiert Cvetaeva die Ariadne-Problematik, das Verlassen-Sein vom Geliebten um der Unsterblichkeit willen<sup>35</sup>. Dabei wird die Trauer über die

Trennung formal durch die identifizierenden Metaphern mit der Formel [x] *byt'* - *eto* [y] *byt'* sowie durch die phonetische Parallelität der beiden Verbformen mit der Absage an die Unsterblichkeit verbunden. In der Metaphorik des Gedichts ist diese Absage nur in Verbindung mit dem Eurydike-Mythos erkennbar<sup>36</sup>. Im Hinblick darauf wird aber zugleich deutlich, daß Cvetaeva auch Ariadne, deren Sehnsucht nach Tod und Jenseits sie hier thematisiert, als Symbolgestalt für die Doppelzugehörigkeit zu zwei Welten versteht, und daß sie in Ariadne darüberhinaus die Problematik von Liebe und Tod verkörpert sieht<sup>37</sup>.

Sinnentschlüsselung geschieht hier also durch ein In-Beziehung-Setzen von Wortinhalten auf phonetischer Ebene, womit Cvetaeva ihrem poetologischen Grundsatz, daß der *zvuk* als lautliches Element der Ausgangspunkt poetischer Erkenntnis sein müsse, Rechnung trägt.

Auf diesem Grundsatz basiert auch die Handhabung und Funktion der *Reime*. Als Sonderform des phonetischen Parallelismus können sie ebenfalls seine synthetisierende Funktion übernehmen.

Cvetaeva selbst weist auf die zentrale Bedeutung hin, die der Reim in seiner inhaltlichen Funktion innerhalb ihrer poetischen Sprache einnimmt, wenn sie in "Novogodnee" "celyj rjad novych rifm" synonym zu "celyj rjad značenij i sozvučij novych" verwendet<sup>38</sup> und *nouve rifmy* als *pars pro toto* für die neue poetische Sprache der Transzendenz setzt. Dies erklärt sich zunächst daraus, daß der Reim als ein lautliches Phänomen, das auf einem bestimmten Grad an

Konsonanz (*sozvučie*) beruht, den *zvuk* repräsentiert. Die Beziehung zwischen Reim, Bedeutung und Konsonanz, die Cvetaeva in "Novogodnee" herstellt, macht außerdem deutlich, daß *zvuk* und *značenie* zusammengehören, wie bereits aus den theoretischen Schriften hervorgeht, und daß zwischen den Begriffen *značenie* und *sozvučie* insofern ein Zusammenhang zu sehen ist, als Konsonanz (oder phonetische Parallelität) der Sinn- und Wesensentschlüsselung dienen kann.

Dies beweist das häufigste, im ganzen lyrische Werk hindurch auftretende Reimpaar *krov' / ljubov'*. (Verwandte Reimpaare sind *živi / ljubvi* und *ne dli / ljubvi*.) In diesen Reimpaaren zeigt sich die Liebe als irdisch-menschliches Phänomen, wie Cvetaeva in "Poëma konca" in den beiden Metaphern "Ljubov', èto plot' i krv'" und "-Ljubov', èto značit - svjaz'"<sup>39</sup> zusammenfaßt. Sie widerspricht damit ihrer eigenen Formel von einer idealen Liebe:

"Ljubov' - èto značit luk  
Natjanutyj: luk: razluka."<sup>40</sup>

Zugleich aber bestätigt sich die These, daß Cvetaeva den Begriff *ljubov'* ambivalent verwendet.

Die gehäufte und in bezug auf *ljubov'* fast ausschließliche Verwendung des Reimpaares *krov' / ljubov'* verlagert das Gleichgewicht jedoch auf die irdisch-menschliche Seite der Liebe. Das Beispiel dieses Reimpaares zeigt, daß der Reim in Cvetaevas Lyrik nicht nur phonetische Funktion hat, sondern auch Verbindungen auf inhaltlicher Ebene herstellt

und damit für das angestrebte neue poetische Wort steht. -  
Auch dies drückt sich in "Novogodnee" in einer  
Reimverbindung aus:

"Ibo pravil'no tolkuja slovo  
Rifma - što - kak ne - celyj rjad novych  
Rifm - Smert'?"<sup>41</sup>

Diese Reimverbindungen können entweder der inhaltlichen  
Entschlüsselung eines ihrer beiden Bestandteile dienen, wie  
an *krov'//ljubov'* deutlich wurde - als weitere Beispiele  
sind die Reimpaare *menja/ognja*<sup>42</sup>, *pet'//letet'*<sup>43</sup> und *ne  
pet'//umeret'*<sup>44</sup> zu nennen - oder bei formaler Ähnlichkeit  
auf inhaltlicher Ebene eine dualistische Relation schaffen:  
*čuzoj/rodnoj*<sup>45</sup>, *Anna/bezymjanna*<sup>46</sup>. Semantische Leerstellen,  
die vorübergehend einen Bruch der Einheit von Form und  
Inhalt herbeiführen, entstehen innerhalb der Reimverbindung,  
wenn einer der beiden Reimpartner keine semantische  
Wertigkeit besitzt. Dies gilt besonders für Endreime in  
durch starkes Enjambement (z.B. Worttrennung) verbundenen  
Versen<sup>47</sup> oder für Reime wie *ljubvi/...i*<sup>48</sup>, die ebenso wie  
der betonte Verzicht auf lautliche Parallelität die Funktion  
haben, einen bestimmten Begriff in eine semantisch oder  
phonetisch isolierte Position zu rücken: So nehmen im  
zweiten Teilgedicht des Zyklus "Stichi k Bloku" *pevec* und  
*smert'* durch ihre lautliche Isolation eine Sonderstellung  
ein und werden dadurch auch formal in eine Beziehung  
zueinander gesetzt.<sup>49</sup>

Selbstverständlich lassen sich nicht aus allen Reimpaaren



derartige Rückschlüsse auf die Bedeutungsinhalte einzelner Wörter oder Begriffe ziehen - Reime dienen Cvetaeva ebenso zur lautlichen Gestaltung eines Werks und haben in der Lyrik der späten zwanziger Jahre oft stark experimentellen Charakter (*švejnych/klein wenig*)<sup>50</sup>. In den zitierten Reimpaaren sind zumeist Schlüsselbegriffe mit äußerst vielfältigen Bedeutungsinhalten der Cvetaevaschen Lyrik beteiligt. Die Betrachtung der Reimstrukturen ist deshalb in diesen Fällen, wie am Beispiel *krou'//ljubov'* gezeigt wurde, aufschlußreich für deren Stellung im Gesamtwerk Cvetaevas.

#### c) Formale Parallelität und inhaltliche Antithetik

Zu den für Cvetaevas Lyrik charakteristischen Formen des Parallelismus gehört die formale Parallelkonstruktion inhaltlicher Gegensätze. Sie ermöglicht eine direkte Gegenüberstellung antithetischer Begriffe oder Inhalte und kennzeichnet die sprachliche Form, das Gedicht, als den Ort, an dem eine Synthese zweier Realitäten möglich ist.

Die Grundform des antithetischen Parallelismus liegt dann vor, wenn die beiden nicht übereinstimmenden Bestandteile zweier sonst identischer Segmente im Gegensatz zueinander stehen.

Diese Handhabung des Parallelismus, die dem poetologischen Grundsatz der Einheit von Form und Inhalt zu widersprechen scheint, ist bereits in der frühen Lyrik erkennbar.

Ähnlich wie das bereits behandelte Gedicht "Moim sticham, napisannym tak rano...", das eine Aussage über das dichotome Wesen der Dichtung macht, ist auch das ebenfalls 1913 entstandene Gedicht "Ideš', na menja pochožij..." eine Auseinandersetzung mit der Dichtung:

Zwischen den beiden Versen

(1,1) "Ideš', na menja pochožij,"  
 (1,4) "Prochožij, ostanovis'!"<sup>51</sup>

lassen sich folgende Beziehungen feststellen: Die beiden phonetisch fast identischen Adjektive sind durch Chiasmus miteinander verbunden; *prochožij* bezieht sich dabei auf *ideš'* zurück. Durch die semantische Parallelität von *prochožij* und *ideš'* und die phonetische Beziehung zwischen *prochožij* und *pochožij* wird auch die Gegensätzlichkeit von *ideš'* und *ostanovis'* betont. Das Verb *idti* erhält dadurch ambivalente Bedeutung: Es steht für den Tod ebenso wie für das Leben; die Opposition von Leben und Tod ist, wie Bott bemerkt, in dieser fiktiven Grabrede Cvetaevas über sich selbst aufgehoben<sup>52</sup>. Schließlich wird auch in den letzten beiden Versen die Stimme, die bis in die späte Lyrik die Dichtung repräsentiert<sup>53</sup>, zu einem ambivalenten Bild:

"- I pust' tebja ne smuščaet  
 Moj golos iz-pod zemli."

*Golos* steht hier für den Dialog zwischen dem Diesseits, repräsentiert durch das Du, und dem Jenseits, dem lyrischen Ich (*Marina*). Dieser Dialog ist in der Sprechsituation

ebenso begründet wie in der formalen Struktur der Parallelkonstruktionen. Diese stellen, wie das Beispiel der Verse 1,1 und 1,4 zeigt, auf formaler Ebene Beziehungen zwischen Leben und Tod her und sind letztlich auf eine Synthese der beiden Bereiche ausgerichtet. Antithetische Parallelismen, Parallelkonstruktionen also, die antithetische Inhalte miteinander verbinden und in Beziehung zueinander setzen, werden, wie dieses Gedicht zeigt, von Cvetaeva schon sehr früh eingesetzt. Dafür sind zahlreiche Beispiele zu nennen. Der Parallelismus stellt jedoch nicht immer eine solche Vielzahl an Verbindungen her wie dies in der reifen Lyrik geschieht. In vielen Fällen dient er Cvetaeva lediglich zur Hervorhebung und Pointierung dualistischer oder antithetischer Beziehungen:

"Blagoslovljaju ežednevnyj trud,  
Blagoslovljaju eženoscnyj son." 54

Repräsentativ für den antithetischen Parallelismus in der reifen Lyrik ist das 6. Teilgedicht des Zyklus "Stol". Hier ist die Gegensätzlichkeit der von materiellen Interessen bestimmten Lebensführung und Weltanschauung der "anderen" (vy) und der eigenen geistig orientierten Lebensanschauung thematisiert. Erkennbar wird dieser Gegensatz bereits in den beiden parallel konstruierten Versen 3 und 4:

"Vas položat - na obedennym  
A menja - na pis'mennym." 55

Der Tisch erscheint als Gegenstand mit doppelter Funktion: Für die "anderen" Ort der Nahrungsaufnahme, für das lyrische

Ich Ort des dichterischen Schaffens wird *Stol* schließlich zu einem dichotomen Sinnbild für die beiden gegensätzlichen Lebenshaltungen, in dem sich der an der Realität orientierte *byt* mit dem ideell ausgerichteten *bytie* vereint.

"Vy - otryžkami, ja - s knižkami,  
S trjufelem, ja - s grifelem,  
Vy - s olivkami, ja - s rifmami,  
S pikulem, ja - s daktilem."<sup>56</sup>

Durch die vierfache Variation des Gegensatzpaares *geistig/materiell* wird die Dualität verschärft; es besteht syntaktische Parallelität zwischen den Versen 1 und 3 sowie den Versen 2 und 4, phonetische jeweils zwischen den beiden konträren Begriffen in jedem Vers.

Der Tisch, dessen Bedeutung für die schöpferische Tätigkeit seine praktische Funktion weit übersteigt, wird hier zum Verbindungspunkt des Materiellen und der Dichtung:

"Spasibo za to, čto stvol  
Otdav mne, čtob stat' - stolom,  
Ostalsja - živym stvolom!"<sup>57</sup>

Durch die Hervorhebung der phonetischen Parallelität von *stol* und *stvol* kennzeichnet Cvetaeva den Tisch als irdischen Fixpunkt und deutet mit dem Hinweis auf die Baum-Symbolik (*živym stvolom*)<sup>58</sup> zugleich darauf hin, daß ihre eigene Dichtung stets auch mit der Realität des menschlichen Lebens verbunden bleibt.

Damit wird *stol* zum Symbol für die von der Dichtung geleistete Synthese von Realität und Transzendenz.

Die scheinbare Spaltung der Einheit von Form und Inhalt

durch den antithetischen Parallelismus in Strophe 4 ist daher eher als Polarisierung der beiden Elemente zu verstehen, wobei sich die dichterische Form als das Mittel erweist, das diese Dualität aufzuheben vermag: Sie trägt zur Sinnentschlüsselung des Begriffs *stol* bei und macht ihn zu einem dichotomen Bild.

Hier wird besonders deutlich, daß insbesondere der antithetische Parallelismus für Cvetaeva ein ideales Mittel zur Verwirklichung der poetischen Synthese darstellt: In den seltensten Fällen ist diese Form des Parallelismus ausschließlich rhetorisches Mittel. Durch die Parallelisierung der Cvetaevas Poetologie zugrunde liegenden Begriffe auf syntaktischer und phonetischer Ebene erlangt der antithetische Parallelismus in starkem Maße inhaltliche Relevanz und wird so zum prägnantesten und augenfälligsten Mechanismus der poetischen Synthese.

Die Strophenparallelismen und Parallelkonstruktionen von Bildern sind insofern als Vorstufen der synthetisierenden Funktion des antithetischen Parallelismus zu verstehen, als sie in erster Linie der Sinnentschlüsselung bestimmter Begriffe oder Bilder dienen.

In Parallelkonstruktionen mit rein rhetorischer Funktion wird zwar die Tendenz zur poetischen Synthese nicht erkennbar, sie tragen aber insoweit dem poetologischen Grundsätzen Cvetaevas Rechnung, als sie auf formaler Ebene das Prinzip der Konsonanz (*sozvučie*) verfolgen.

Der von *zvuk* herzuleitende Begriff *sozvučie*, in

"Novogodnee" als Synonym für den Reim verwendet, erweist sich im Hinblick auf alle Formen des Parallelismus, insbesondere auf antithetische Parallelkonstruktionen, als Schlüsselbegriff und Grundprinzip der poetischen Praxis Cvetaevas:

*Sozvučie* als Kennzeichen einer absoluten Dichtung, die neben der Realität auch die Transzendenz einzubeziehen vermag, bedeutet nicht nur Konsonanz auf phonetischer Ebene, sondern ist auch als Verbindung zwischen zwei Seinsebenen, dem *byt* und dem *bytie* zu verstehen.

Wenn Cvetaeva das Prinzip des *sozvučie* durchbricht - in der späten Lyrik setzt sie in einigen Fällen das Enjambement ein, um kontinuierliche Aufeinanderfolgen von Parallelkonstruktionen zu unterbrechen -, so geschieht dies zur Hervorhebung oder Separierung einzelner inhaltlicher Elemente. Dies bedeutet jedoch keinesfalls, daß Cvetaeva ihrem Grundsatz von der Einheit von Form und Inhalt untreu wird; auch die Durchbrechung des Konsonanz-Prinzips hat niemals nur rhetorische Funktion, sondern geschieht immer aus einer vom Inhalt geforderten Notwendigkeit.

## 2. Syntax: Ellipse und Anakoluth

Die Besonderheit und Unverwechselbarkeit der Syntax Cvetaevas beruht in erster Linie darauf, daß sie durch das Fehlen bestimmter Elemente gekennzeichnet ist: Kürzung oder Sprengung des Satzgefüges lassen Leerstellen entstehen, die Cvetaevas poetische Sprache als Sprache des "Gefühls"<sup>89</sup> kennzeichnen.<sup>90</sup> Schon in der Rhetorik gelten Ellipse und Satzstörung als Mittel zur Emotionalisierung der Aussage<sup>91</sup>; die Auslassung ganz bestimmter syntaktischer Elemente erhält in Cvetaevas poetischer Sprache inhaltliche Relevanz, weil sie sie ständig an die Grenze des sprachlich Erfäßbaren rückt.

Syntaktische Leerstellen in Cvetaevas Dichtung sind daher nicht als "Mangel"<sup>92</sup> oder als zufällige Produkte verkürzter oder zersplitterter Sätze zu betrachten, sondern sie stellen vorsätzlich geschaffene Einheiten dar, die insofern von inhaltlicher Relevanz sind, als sie den verbal nicht zu bewältigenden Bestand an Bewußtseinsinhalten und damit auf syntaktischer Ebene den Bereich der Transzendenz repräsentieren. Die Sprache wird daher selbst zum Ort der poetischen Synthese von Realität und Transzendenz, indem sie durch den vorhandenen Bestand an Wortmaterial die reale und durch das Fehlen adäquater Ausdrücke die transzendente Komponente des "Seins" (*bytie*) darstellt.

Die möglichen Bedeutungsinhalte der Leerstellen bleiben daher nur erahnbar; auch hier ist, wie bei der Bestimmung von Bildinhalten<sup>93</sup>, der Kontext ausschlaggebend für die

inhaltliche Qualität einer Leerstelle.

Zunächst aber ist nach den Mechanismen der Satzverkürzung und Satzstörung sowie nach der Gestalt der dadurch entstandenen syntaktischen Gefüge zu fragen.

Karlinsky sieht den Ursprung dieser zu Verkürzung und Zersplitterung neigenden Syntax in Cvetaevas starkem 1916 mit dem Band "Versty" beginnenden Interesse für die russische Volksdichtung, die verkürzte syntaktische Konstruktionen in Verbindung mit rhythmischen Sonderformen (*dol'nik* und *raešnik*<sup>66</sup>) verwendet. In der Volksdichtung entsteht dadurch eine stark emotionalisierende poetische Syntax<sup>66</sup>, die auf die Tradition der mündlichen Überlieferung zurückzuführen ist.

Diese These bestätigt sich unter anderem auch darin, daß in Cvetaevas Lyrik meist dann ein enger Zusammenhang zwischen volkstümlichem Metrum und verkürzter Syntax zu beobachten ist, wenn es sich um eine stark emotionalisierte poetische Rede handelt, um Werke mit konkretem biographischen Hintergrund.<sup>66</sup>

Andererseits kann das Metrum auch die Vers- und Strophenstruktur so bestimmen, daß vollständige, zusammenhängende Satzgefüge durch Rhythmus und Enjambement scheinbar zersplittert werden.<sup>67</sup>

Die Entwicklung zu einer von Verbarmut bzw. Verzicht auf Verben (*bezglasolnost'*<sup>68</sup>) gekennzeichneten unvollständigen Syntax beginnt jedoch nicht erst in "Versty", sondern zeichnet sich schon in den drei frühen Gedichtbänden ab. Grundsätzlich sind folgende Formen der Satzverkürzung zu



beobachten: elliptische Verkürzungen und verkürzte Parallelkonstruktionen in der Frühzeit bis 1916, Reduzierung des Gebrauchs von Verben bis zum völligen Verzicht auf Verbformen und Sprengung des Satzgefüges in der reifen Lyrik. (Besonders in ihren späten Werken fügt Cvetaeva Satzsplitter anakoluthisch zusammen.)

Bei jeder dieser Formen entstehen Leerstellen mit unterschiedlicher inhaltlicher Relevanz. Im folgenden sind daher die Mechanismen der Kürzung und Sprengung von Satzgefügen sowie Beschaffenheit und Bedeutung der daraus entstehenden Leerstellen zu untersuchen. Im Vordergrund steht dabei die Frage nach der Funktion der Leerstellen im Hinblick auf Cvetaevas Forderung nach einer neuen synthetisierenden poetischen Sprache.

#### a) Formen der Satzverkürzung in der frühen Lyrik

Bei Cvetaevas frühen Gedichten handelt es sich fast ausschließlich um eine Form von Stimmungslirik, die mit "Poetisierung des Alltäglichen" zu charakterisieren ist und die eine möglichst authentische und lebendige Wiedergabe von Stimmungen und Eindrücken anstrebt. Um diese meist alltäglichen Begebenheiten zu poetisieren, verfremdet Cvetaeva sie einerseits durch märchenhafte oder mythifizierende Darstellung ("Lesnoe carstvo", "Ělfočka v zale", "Dama v golubom"), bemüht sich aber andererseits in den zahlreichen umgangssprachlich geprägten Gedichten um

eine höchstmögliche Authentizität, in den Natur- und Liebesgedichten um eine direkte, lebendige Wiedergabe von Stimmungen.

Wie sehr die Struktur dieser beiden Darstellungsformen von der Ellipse und anderen Formen der Satzverkürzung bestimmt ist, zeigen folgende Beispiele:

"Otryvki kakich-to melodij  
I šepot skvoz' son: >Net, on moj!<  
- >Domoj! Asja, Musja, Volodja!<  
- Net, lučše v koster, čem domoj!"<sup>69</sup>

Diese Passage steht stellvertretend für eine Vielzahl von Gedichten, die ebenfalls durch die Dialogform und Umgangssprache geprägt sind<sup>70</sup>. Die elliptischen Verkürzungen, die Cvetaeva in Gedichten solchen Typs verwendet, sind meist gebräuchliche umgangssprachliche Wendungen (z.B. *domoj!*), die semantische Qualität der entstehenden Leerstellen ist daher für das Verständnis irrelevant.

Ähnlich verhält es sich bei den monologischen Gedichten:

"Uspokoen'e...Zabyt' by...Usnut' by...  
Sladost' opuščennyh vek...  
Sny otkryvajut grjaduščego sud'by,  
Vjazut navek."<sup>71</sup>

Die poetische Sprache erscheint insoweit als Ausdrucksmittel von Emotionen und Eindrücken, als sie diese direkt und oft in telegrammstilhafter Kürze benennt und aneinanderreihet. Dabei können die Verben isoliert werden; Subjekt und Objekt sowie das fehlende Moment der Zeit bilden dann die Leerstelle. Fallen die Verben weg, so besteht die Leerstelle

im Fehlen von Handlung und Zeit: So beginnt sich bereits hier Cvetaevas Neigung zum Verzicht auf Verben abzuzeichnen, der vor allem die Loslösung der poetischen Sprache und damit der Dichtung in ihrer Gesamtheit von der Zeit zur Folge hat. Daß aber die Neigung zur Satzverkürzung gerade dort besonders stark ist, wo Cvetaeva eine Ereignisse und Gefühle aktualisierende Sprache anstrebt, ist ein wichtiger Hinweis auf die Funktion der verkürzten Syntax und die Aufgabe der poetischen Sprache in der frühen Lyrik: Sie wird zur direkten Sprache der sinnlichen Wahrnehmung und des sprunghaft und assoziativ arbeitenden Bewußtseins. Dies kann als Beweis dafür gelten, daß auch die frühe Lyrik schon auf der Orientierung am *zvuč* basiert, obwohl dieser Begriff erst sehr viel später poetologisch definiert wird.

Die poetische Sprache behält zwar im wesentlichen ihre Funktion als Sprache des Gefühls, jedoch scheint in der Spätzeit ab 1922 zunehmend eine Wechselwirkung zwischen Sprache und Bewußtsein bzw. Gefühl (*čuvstvo*) zu entstehen. Dadurch erscheinen die Bewußtseinsinhalte und Gefühlsebenen wesentlich komplizierter als in der frühen Lyrik, in der eine solche Wechselwirkung noch fehlt und die poetische Sprache einer eher eindimensionalen Aufzeichnung dient. Die poetische Umwandlung, von der bereits auf theoretischer Ebene die Rede war, findet in der aktualisierenden Sprache nur insoweit statt, als Cvetaeva poetische Mittel wie Strophik, Metrum, Reim und eine sehr schwach ausgeprägte Bildlichkeit verwendet. Deshalb ist die Satzverkürzung in der frühen Lyrik nicht im Zusammenhang mit einer poetischen

Umwandlung zu verstehen, sondern als Mittel zu einer möglichst genauen und authentischen Aufzeichnung des *zvuk*. Dennoch sind hier, so unbedeutend und konventionell die Poetik der frühen Gedichte im Vergleich zur reifen Lyrik erscheinen mag, die Wurzeln der beiden wichtigsten Kennzeichen der Dichtung Cvetaevas zu suchen, die im wesentlichen auf die Satzverkürzung und Satzstörung zurückzuführen sind: für die bereits erwähnte Loslösung von der Zeit und für die starke Emotionalisierung der Sprache. Diese beiden Kennzeichen lassen die poetische Sprache auch in der späten Lyrik, die wesentlich subtilere und vielschichtigere Strukturen aufweist, zu einer direkten Sprache der Gefühle werden.

#### b) Verzicht auf Verben

Bei der Betrachtung einer an Verben so armen poetischen Sprache wie der Cvetaevas muß zunächst nach den Konsequenzen gefragt werden, die der Verzicht auf Verben nach sich zieht. Ingarden unterscheidet zwischen dem "normalen Ausdruck" und der Ausdrucksform des finiten Verbs. Ersterer bezeichnet alle, auch verbale Formen, die nicht die Komponenten "Person" und "Zeit" enthalten, und repräsentiert die Darstellung des "So-und-so-Seienden"; das finite Verb gibt das "reine Geschehen in der Zeit" wieder.<sup>72</sup>

Die Zeitlichkeit stellt Ingarden als die charakteristische und besondere Funktion der das finite Verb bestimmenden

Komponente dar.<sup>73</sup> Fällt also beim Verzicht auf das finite Verb oder das Verb überhaupt die Zeitkomponente weg, so entsteht eine Darstellung des reinen, zeitlich unabhängigen "Seins" (*bytje*). Die durch das Fehlen dieser Zeitkomponente entstehende Leerstelle repräsentiert also den Bereich der Transzendenz. Für Cvetaeva, die das von Raum und Zeit bestimmte Dasein als Beengung empfindet und der diese beiden Faktoren nur durch die Dichtung überwindbar erscheinen, wird daher eine verbarme oder sogar verblose Sprache zur idealen Ausdrucksform.

Eine weitere Folge des Verzichts auf Verben, die wiederum mit dem Fehlen der Geschehenskomponente verbunden ist, ist die Reduzierung des Realitätsbezugs. Durch das Nichtvorhandensein der Komponenten Zeit, Geschehen und Handlung<sup>74</sup> in der Darstellung ist diese nicht mehr ohne weiteres in eine bestimmte Realität einzuordnen. Die poetische Sprache gewinnt dadurch an Selbständigkeit und nähert sich dem von Cvetaeva angestrebten Ideal einer eigenständigen poetischen Realität: Sie bleibt zwar durch den vorhandenen Bestand an Wörtern mit der sichtbaren Realität verbunden, gerät aber durch das Fehlen von Zeitkomponente und Realitätsbezug, das heißt durch die Leerstelle in eine Beziehung zu einer unsichtbaren Wirklichkeit. Auf diese Weise stellt die poetische Sprache die Realität losgelöst von Zeit und Geschehen, also scheinbar deformiert, in ihrer Essenz dar.

In diesem Sinne ist auch Cvetaevas Äußerung über die

Wahrheit der Dichtung und die Lüge des Berichts in einem Brief an Rilke zu verstehen:

"Wenn ich einem Freunde die Arme um den Hals lege, ist's natürlich, wenn ich's erzähle, ist's unnatürlich (für mich selbst!). Und wenn ich's bedichte, ist's doch natürlich. Also die Tat und das Gedicht geben mir Recht: Das Zwischen beschuldigt mich. Das Zwischen ist Lüge, nicht ich. Wenn ich die Wahrheit (Arme um den Hals) berichte, ist's Lüge. Wenn ich's verschweige, ist's Wahrheit."<sup>75</sup>

In ihrer praktischen Realisierung weist die verbarme poetische Sprache eine außerordentliche formale Vielfalt auf, die von der Ellipse bzw. Aposiopese über den völligen Verzicht auf Verben bis hin zu Satzzersplitterung und anakoluthischen Konstruktionen reicht. Inhaltlich und formal hat das Fehlen der Handlungskomponente unterschiedliche und zum Teil widersprüchliche Funktionen.

In dem Gedicht "I tuči ovodov..."<sup>76</sup> aus dem Zyklus "Stichi k Bloku" verzichtet Cvetaeva erstmals ganz auf ein finites Verb. Formal knüpft sie scheinbar an die Stimmungs- und Naturlyrik ihrer frühen Gedichtbände an. Der letzte Vers des Gedichts beweist jedoch, daß sowohl der Verzicht auf Verben als auch die schwach angedeutete Parallelität der einzelnen Verse eine ganz bestimmte inhaltliche Funktion haben:

"I tuči ovodov vokrug ravnodušnych kljač,  
I vetrom vzdutyj kalužskij rodnoj kumač,  
I posvist perepelov, i bol'šoe nebo,  
I volny kolokolov nad volnami chleba,  
I tolk o nemce - dokolo ne nadoest! -  
I želtyj-želtyj za sineju roščej krest,  
I sladkij žar, i takoe na vsem sijan'e,  
I imja tvoe, zvučasčee slovno: Angel."

Die Parallelität von "imja tvoe" zu Naturerscheinungen und sinnlichen Wahrnehmungen ("tući ovodov", "posvist perepelov", "volny kolokolov", "sladkij žar") spiegelt ebenso wie das Symbol des Engels Cvetaevas Verhältnis zu Blok wieder. Die inhaltliche Funktion des Verzichts auf finite Verben wird in der Parallelität von *angel* am Ende des Gedichts und der jeweils am Ende jeder Zeile durch das Fehlen eines finiten Verbs entstehenden Leerstelle deutlich. - Eine Ausnahme bildet der letzte Vers, denn er nimmt das Verb (*zvučat'*) vorweg, läßt also am Versende keine Leerstelle entstehen, obwohl das Verb nicht in einer finiten Form, sondern als Partizip auftritt und der Satz dadurch unvollkommen erscheint. - Das Engel-Symbol ist durch seine Sonderstellung im Gedicht sowohl formal als auch inhaltlich die Auflösung der syntaktischen Leerstellen, denn es repräsentiert die Summe ihrer möglichen Bedeutungsinhalte: Blok erscheint hier als eine abstrakt wahrgenommene Naturerscheinung, in der sich alle Erfahrungen und Wahrnehmungen des naturhaften Daseins konzentrieren. In diesem Zusammenhang spielt daher die durch das Fehlen finiter Verben bedingte Zeitlosigkeit eine tragende Rolle, denn sie unterstreicht die Tendenz Cvetaevas zur Entindividualisierung und Mythifizierung Bloks zu einer gottgleichen Verkörperung der Dichtung.

Während es sich in "Stichi k Bloku" ebenso wie auch in anderen bis 1922 entstandenen Gedichten um echte elliptische Verkürzungen handelt, bei denen sich das fehlende Verb im allgemeinen sinngemäß ergänzen läßt, geht die Tendenz in der

Mitte der zwanziger Jahre zunehmend in die Richtung der Aposiopese, was in Verbindung mit der Verdichtung der bildlichen Darstellung zu einer Komplizierung der semantischen Verhältnisse führt:

"[...] Tak, vopreki polotniščam  
Prostranstv, trekljatym prostynjam

Razluk, s minutnym balovnem  
Kradjas' nočnymi tajnami,  
Tebja pod vsemi ržavymi  
Fonarnymi kronštejnami -

Kraem plašča... Za stojkami -  
Kraem stekla... [...]"<sup>77</sup>

Dieser von metaphorischen Verkettungen geprägten syntaktische Konstruktion aus dem 1923 entstandenen Gedicht "Brozu - ne dom že plotničat'..." fehlt ein Prädikat, dessen Bedeutungsinhalt sich nicht vollständig aus dem Kontext ermitteln läßt. Verantwortlich dafür ist in erster Linie die bildhafte Sprache. Zugleich bewirkt die syntaktische Konstruktion, die durch die Verkettung verschiedener Bilder einen so vielschichtigen Kontext schafft<sup>78</sup>, daß lediglich zwei Aspekte eines möglichen Bedeutungsinhalts der Leerstelle zu erschließen sind: Aus biographischen Angaben - das Gedicht handelt von Cvetaevas Beziehung zu Konstantin Rodzievič und ist im Zusammenhang mit "Poéma gory" und "Poéma konca" zu lesen - ist zu entnehmen, daß das lyrische Ich - Cvetaeva selbst - die (fiktive) Handlung ausführt. Aus der Analyse der antithetischen Beziehungen zwischen den einzelnen Metaphern<sup>79</sup> ergibt sich eine antithetische Beziehung der Leerstelle zu dem Verb *kradjas'*. Weitere



Aussagen über die semantische Qualität der durch Fehlen des finiten Verbs entstandenen Leerstelle, - weder über Zeit oder Art des Geschehens noch darüber, an welcher Stelle des Satzgefüges sie zu lokalisieren ist, (ob am Ende von Vers 8 oder in Vers 9 nach "kraem plašća") -, sind nicht möglich. Sicher ist dennoch, daß das fehlende Verb eine Schlüsselfunktion für den Satz und letztlich für das ganze Gedicht hätte, da es als Prädikat einerseits in direkter Beziehung zum angeredeten Du (*tebja*) stünde, andererseits eine Angabe über die Handlung des lyrischen Ich beinhalten würde. Der Satz läßt also aufgrund seiner formalen und semantischen Konstruktion eine Aussage über die Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und dem Du erwarten, die dann jedoch ausbleibt. Damit wird diese Beziehung in einen der Sprache unzugänglichen transzendenten Bereich verlegt. Durch die metaphorische Verdichtung wird der mögliche Bedeutungsinhalt der entstandenen Leerstelle so groß, daß eine Eingrenzung mit werkimmanenten Mitteln nicht mehr möglich ist.

Es geht hier jedoch weniger um Rückschlüsse auf die mögliche semantische Qualität des fehlenden Verbs als darum, daß über ein Geschehen, das heißt eine Handlung in der Zeit, nichts ausgesagt ist: Cvetaeva verzichtet also auf einen Bezug zur sichtbaren empirischen Realität, was auch die Vielfalt und Vielschichtigkeit der Bilder in dieser Gedichtpassage dokumentiert. Das Fehlen einer eindeutigen Aussage über die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Du entspricht daher

insofern der Vieldeutigkeit der Bilder, als es das sprachlich nicht Erfassbare dieser Beziehung und der Liebe überhaupt wiedergibt. - Dahingehend ist auch die Äußerung Cvetaevas zu verstehen, in der sie Verben als eine "furchtbare Grobheit" bezeichnet<sup>80</sup>: Handlung und Geschehen sind in einen weiteren Wahrnehmungs- und Gefühlszusammenhang zu stellen und nicht mit einem einzigen Verb wiederzugeben. Dichterische Darstellung muß sich im Gegenteil auf diesen Bewußtseinskontext konzentrieren, als dessen Ausdruck Handlung und Geschehen zu verstehen sind. Geschehen, Handlung und Zeitlichkeit würden die Allgemeingültigkeit der Darstellung, die das innere Wesen ihres Gegenstands sichtbar machen soll, zerstören: Die Gedichtspassage ist also als synthetisierende Darstellung der Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der Liebe, genauer der Gegensätzlichkeit von realer und idealer Liebe zu interpretieren. Dies zeigt auch die Analyse der Metaphorik des Gedichts<sup>81</sup>. Das einzige, allerdings nicht finite Verb findet sich bezeichnenderweise einbezogen in eine die reale, vergängliche Liebe beschreibende metaphorische Wendung: "s minutnym balovnem / Kradjas' nočnymi tajnami". Die Verbform *kradjas'* bildet also auch unter diesem Aspekt den Gegenpol zu der auf *tebja* zu beziehenden Leerstelle.

Daß die Schaffung einer zeitlosen, überindividuellen poetischen Realität die wichtigste Funktion der verbarmen und verblosen Sprache ist, beweist nicht nur diese Gedichtspassage, dies zeigt sich auch in zahlreichen anderen Gedichten aus den zwanziger Jahren. Das ebenfalls 1923

entstandene Gedicht "Évridika - Orfeju"<sup>82</sup> ist von auffälliger Verbarmut gekennzeichnet, obwohl es sich dabei um einen auf eine konkrete Situation zubeziehenden, an Orpheus gerichteten Monolog Eurydikés handelt. Der in der Mythologie überlieferte Sachverhalt wird jedoch umgekehrt: Eurydike bittet Orpheus, sie nicht aus der Unterwelt auf die Erde zurückzuholen<sup>83</sup>. Für Eurydike wird die Unterwelt zur Realität, die Wirklichkeit des irdischen Lebens zur Scheinwelt:

"[...] Ibo v prizračnom dome  
Sem - prizrak ty, suščij, a jav' -  
Ja, mertvaja... [...]"

Die Umwandlung der beiden Welten scheint sich in der Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit der Sprache wiederzuspiegeln:

"Dlja tech, otrečivšich poslednie zvenja  
Zemnogo... [...]  
[...]"

Upločeno že - vsemi rozami krovi  
Za étot prostornyj pokroj  
Bessmert'ja..."

In "Nočnye mesta", einem Liebesgedicht aus dem Umkreis des "Pražskij rycar'", dient der Verzicht auf Verben (*bezglagolnost'*) einerseits der Entindividualisierung und Abstrahierung eines persönlichen Erlebnisses, andererseits aber, und dies scheint ersterem zu widersprechen, der Aktualisierung und Emotionalisierung der Sprache. Eine solche stark emotional geprägte Aufzeichnung des

Bewußtseinsstrom, die Karlinsky als die eigentliche Funktion der *bezglagolnost'* und der Satzstörung ansieht<sup>64</sup>, liegt dann vor, wenn Cvetaeva auf Bilder zugunsten anderer Stilmittel verzichtet:

"Temnejšee iz nočnych  
Mest: most. - Ustami v usta!"

"Ljubov': znob do kosti!  
Ljubov': znoj do bela!"<sup>65</sup>

Durch den Verzicht auf Verben werden die ohnehin schon kurzen Sätze noch stärker komprimiert. Das hat Auswirkungen sowohl auf den Rhythmus als auch auf die lautliche Qualität der einzelnen Verse: Phonetische Parallelismen und andere lautliche Beziehungen treten besonders hervor, Leerstellen und deren semantische Qualität werden irrelevant für die Aussage des Gedichts. Für die Emotionalisierung der Sprache sind hier in erster Linie die formalen Auswirkungen des Verzichts auf Verben verantwortlich. Karlinsky weist darauf hin, daß unter solchen Bedingungen auch Anakoluthen entstehen können, und nennt dazu einige Beispiele aus späteren Gedichten.<sup>66</sup>

Schließlich ist noch eine späte Form des Verzichts auf Verben zu erwähnen, wie sie in zwei der letzten Gedichte Cvetaevas aus den Jahren 1940 und 1941 zu finden ist. Die Synthese von Realität und Transzendenz wird hier besonders deutlich:

"Pora snimat' jantar',  
Pora menjat' slovar',  
Pora gasit' fonar'  
Naddver'nyj..."<sup>67</sup>

Cvetaeva verzichtet auf finite Verben, führt aber *pora* als eine unbestimmte in die Zukunft weisende Zeitkomponente ein. Damit ist signalisiert, daß ein Zeitabschnitt, die irdische Existenz, gekennzeichnet durch eine bestimmte Sprache ("menjat' slovar'") und häusliche Geborgenheit<sup>66</sup>, abgeschlossen ist und ein neuer beginnt. Eine Aussage über den beginnenden Zeitabschnitt fehlt jedoch, *pora* repräsentiert ebenso wie die drei metaphorischen Infinitive den Übergang zu einer bevorstehenden Veränderung. Es entsteht hier eine Leerstelle, die allerdings innerhalb des Satzgefüges nicht lokalisierbar ist: Sie repräsentiert den transzendenten Bereich, an dessen Grenze *pora* und letztlich das ganze Gedicht als Metapher für den Übergang vom sprachlich Erfassbaren zum Schweigen steht.<sup>67</sup>

Obwohl in bezug auf ihre inhaltliche Funktion drei Typen verbarmter bzw. verbloser Sprache zu unterscheiden sind - Verzicht auf Verben zugunsten einer emotionalen, stark von Rhythmus und lautlichen Mitteln geprägten Sprache, Entindividualisierung und Reduzierung des Realitätsbezugs und Annäherung an das Unsagbare - verfolgt Cvetaeva doch letztlich nur das eine Ziel, vermittels einer verbarmten Sprache eine autonome poetische Wirklichkeit zu schaffen, die unabhängig von Zeit und eigener Individualität existieren kann. Auch die stark emotionalisierte Sprache der Frühzeit und einiger späterer Werke, deren Wirkung und Aussage in erster Linie auf rhythmischen und strophischen Mitteln zu beruhen scheint, verfolgt dieses Ziel. Meist ist in solchen Fällen die semantische Qualität der durch das

Fehlen von Verben entstehenden Leerstellen nicht inhaltlich relevant, d.h. die unmittelbaren Folgen sind vor allem in der formalen Gestaltung eines Gedichts erkennbar. Es handelt sich dabei jedoch um eine emotionalisierte oder aktualisierte Wiedergabe von Bewußtseinsinhalten, die schon als Synthese von wahrgenommener Realität und Idealvorstellung zu verstehen ist.

Verzicht auf Verben bedeutet daher für Cvetaeva die Schaffung einer entzeitlichten und entindividualisierten poetischen Realität, die frei ist von Geschehensabläufen und in der die Grenze zum Unerfahrbaren (und deshalb Unsagbaren) immer in Form der Leerstelle sichtbar bleibt. Der Bedeutungsinhalt des fehlenden Verbs geht dabei nicht verloren, sondern ist im dargestellten Bewußtseinskontext der Handlung zu suchen. Finite Verben lehnt Cvetaeva für die poetische Darstellung deshalb ab, weil sie eine Handlung oder ein Geschehen eindeutig festlegen und ihrer inneren Vielschichtigkeit entheben. In diesem Sinne ist die einleitend zitierte Äußerung über Wahrheit und Lüge der poetischen Darstellung bzw. der mündlichen Erzählung zu interpretieren.

### c) Sprengung von Satzgefügen

Die Sprengung von Satzgefügen in der Lyrik Cvetaevas ist zwar als Steigerung und Verschärfung des Verzichts auf Verben zu verstehen, die beiden Phänomene stehen jedoch in

keiner chronologischen Abfolge, sondern überschneiden sich. Wie der völlige Verzicht auf Verben tritt auch die Satzsprengrung erstmals in "Versty" auf ("Ruki, dany mne..."<sup>20</sup>). Die Sprache der drei frühen Gedichtbände tendiert, wie bereits erläutert, zum Verzicht auf Verben sowie zur Satzstörung.

Die Sprengung von Sätzen ist aber auf formaler Ebene deshalb als eine Steigerung des Verzichts auf Verben zu betrachten, weil Cvetaeva in den meisten Fällen Sätze auf ein oder höchstens zwei Wörter reduziert, so daß die entstehenden Leerstellen bei der Aneinanderreihung mehrerer solcher Satzsplitter von anderer semantischer Qualität sind als bei dem Fehlen eines Verbs. Unübersehbar sind dabei auch die Folgen für den Rhythmus und den Gesamtcharakter des Gedichts, das erheblich an Emotionalität gewinnt, besonders dann, wenn auch die Strophik formale Besonderheiten - Parallelismus oder Enjambement - aufweist.

Das Fehlen eines finiten Verbs und damit der Geschehens- und Handlungskomponente fällt in solchen Fällen deshalb weniger ins Gewicht, weil durch die oft extreme Kürze der Satzsplitter auch andere Realitätsbezüge verlorengehen: Sichtbare und unsichtbare Realität werden nur noch stichwortartig und assoziativ wiedergegeben, die Summe der fehlenden Bezüge bildet dabei den Bedeutungsinhalt der entstandenen Leerstellen.

Eine wichtige Rolle spielt für Cvetaeva die Zeichensetzung. Insbesondere Gedankenstrich, Doppelpunkt und Ausrufezeichen dienen ihr zur Verbindung oder Trennung einzelner

Satzfragmente und übernehmen hier die Funktion syntaktischer Elemente . Ol'ga Revzina untersuchte in zwei Aufsätzen detailliert Rolle und Funktion der Zeichensetzung Cvetaevas<sup>1</sup> und kam zu dem Ergebnis, daß sie nicht nur syntaktische Funktion hat, sondern auch ausschlaggebend ist für die semantische Qualität der Satzteile oder -fragmente, die sie verbindet<sup>2</sup>: Ein Satzzeichen, insbesondere Gedankenstrich und Doppelpunkt, kann sogar eine semantische Leerstelle ausfüllen , indem es die Interpretation über die inhaltliche Verbindung zweier Fragmente möglich macht<sup>3</sup>. Ebenso können mit Hilfe von Satzzeichen syntaktische Elemente im Rahmen der Satzspaltung miteinander vertauscht werden.<sup>4</sup> Durch diese Mechanismen wird die klassische Satzstruktur deformiert<sup>5</sup>, so daß die Sprache ihren reinen Mitteilungscharakter verliert und zu einer vielschichtigeren Darstellungsform wird, die durch die Wechselbeziehung von verbalem Ausdruck und syntaktischer bzw. semantischer Leerstelle die Synthese der beiden antithetisch zueinander stehenden Wirklichkeiten schafft, die Cvetaeva anstrebt. Obwohl die Satzstörung als ein elementarer Bestandteil der poetischen Sprache Cvetaevas zu werten ist, lassen sich drei Grundformen dichterischen Ausdrucks erkennen, in denen die Zersplitterung von Sätzen gehäuft auftritt. Dazu gehört der innere Monolog, der bereits in der frühen Lyrik in Form des Stimmungsgedichts auftritt und bis in die Spätzeit hinein zu finden ist, außerdem die stark emotionalisierte, meist an einen konkreten Adressaten gerichtete Rede und schließlich



Gedichte mit experimentellem Charakter, in denen aus ein oder zwei Wörtern bestehende Sätze durch Parallelismus miteinander verbunden sind.

Typisch für den zuletzt genannten Gedichttypus sind Gedichte wie "Ploti - plot'" aus dem Band "Versty II"<sup>96</sup> oder "Vozvraščenie voždja" aus dem Jahr 1921<sup>97</sup>:

In beiden Gedichten werden Satzfragmente ("Ploti - plot', duchu - duch") oder Minimalsätze ("Kon' - chrom, / Meč - ržav") durch Parallelkonstruktion miteinander verbunden. Der Gedankenstrich kann dabei sowohl als Ersatz für die Kopula dienen ("Plasč - star"), aber auch als syntaktisches Verbindungsglied ("Ploti - chleb"), als Markierung einer rhythmischen Zäsur ("Vsem semi - nebesami") oder als Verbindungsglied zweier antithetisch zueinander stehender Begriffe ("Vrag. - Drug. / Tern. - Lavr.") fungieren. Cvetaeva wahlte hier einen poetischen "Telegrammstil"<sup>98</sup>, um mit einem Minimum an Wörtern ein Maximum an Aussage zu erreichen. Die dabei entstehenden Leerstellen haben hier allerdings noch nicht die semantische Funktion vieler späterer Gedichte, in denen Sätze aus ein oder zwei Wörtern in kompliziert strukturierten Kontexten auftreten. Gedichte dieser Art sind daher eher als Experimente einer maximalen Reduzierung des Vokabulars zu werten.

Im ersten Teilgedicht des ebenfalls 1921 entstandenen Zyklus "Razluka"<sup>99</sup> arbeitet Cvetaeva zwar zum Teil mit ähnlichen Mitteln, erzielt dabei jedoch eine wesentlich größere Bedeutungsvielfalt, weil sie die semantische Relevanz der Leerstellen miteinbezieht. Das Gedicht enthält nur drei

echte Satzfragmente - Vers9/10: "Basennyj boj. / -Brošennyj boj." und Vers 21: "- Brošennyj moj." -, jedes Satzgefüge wird aber durch Parallelismus, Enjambement oder Zeichensetzung fragmentiert:

"Gde na zemle  
Gde-

Krepost' moja,  
Krotost' moja,  
Doblest' moja,  
Svjatost' moja.

[...]

Gde na zemle-  
Moj  
Dom,  
Moj - son,  
Moj - smeč,  
Moj svet,  
Uzkich podošv - sled."

Cvetaeva setzt nicht nur syntaktische, sondern auch verstechnische Mittel ein, um auf die Präsenz des sprachlich nicht Erfassbaren, "Unsagbaren" hinzuweisen: Die erste Leerstelle entsteht bereits in der ersten Strophe, in der sich die Sätze und damit auch die Verse zunehmend verkürzen bis sie schließlich auf "Gde - " reduziert werden. Der Gedankenstrich übernimmt hier eine Doppelfunktion: Auf die erste Strophe bezogen repräsentiert er das "Wo" und das "Was", zugleich aber ersetzt er die Kopula und leitet zur zweiten Strophe über, die die Frage nach dem "Was" bildhaft beantwortet:

"Krepost' moja,  
Krotost' moja,  
Doblest' moja,  
Svjatost' moja."

Durch ihre strophische Eigenständigkeit und völlige syntaktische Parallelität, die die fortlaufende Satzstruktur unterbricht, muten diese vier Bilder eher wie Anreden oder Ausrufe an, was Cvetaeva jedoch nicht durch Zeichensetzung deutlich macht.

In Strophe 3 wird die Frage "Gde na zemle -" wiederholt, das "Was" ist nun aber ganz anders gestaltet ("Moj / Dom, / Moj - son, / Moj - smech, / Moj - svet, / Uzkich podošv - sled.") Auch hier markieren Gedankenstriche, daß das Gedicht mehr an Bedeutungsinhalten zuläßt als verbal darstellbar ist. Offen bleibt am Schluß des Gedichts nicht nur die thematisierte Frage nach dem "Wo", sondern auch die Frage nach dem "Was". Aus biographischen Angaben läßt sich unschwer entnehmen, daß Thema und Anlaß des Gedichts die unabsehbare Trennung von Sergej Ėfron ist. Daß hier aber noch etwas anderes gemeint ist, deuten ebenso Ort und Gestalt der Leerstellen an wie die Metaphorisierung des Gesuchten in Strophe 2. Von besonderer Bedeutung sind aber die drei parallel konstruierten und phonetisch fast gleichlautenden Satzfragmente "bašennyj boj", "brošennyj boj" und "brošennyj moj", da die jeweiligen Bedeutungen und Bezüge durch die Satzstörung unklar bleiben: "boj" kann "Glockenschlag" und "Kampf" bedeuten, "brošennyj" auf "boj" und auf das gesuchte "Was" bezogen werden. Zwiespältig bleibt deshalb auch - und darin ist letztlich die Aussage des Gedichts zu suchen - die Stellung des lyrischen Ich: Ist es dem leitmotivisch auftretenden Glockenschlag des Kremls, der für das heimatlich Vertraute und die seelische

Zugehörigkeit zu Rußland steht, zuzuordnen (Reim *boj/moj*) oder dem "Verlorenen" ("Brošennyj moj") ?

Die Analyse dieses stark emotional geprägten, an Éfron gerichteten Klagegedichts zeigt exemplarisch, welche Ausdrucksmöglichkeiten die Verwendung von Satzfragmenten in Verbindung mit anderen stilistischen und formalen Mitteln Cvetaeva bietet und welche Vielschichtigkeit der Aussage sie ermöglicht.

In sehr vielen, auch in späten Gedichten verfährt Cvetaeva ähnlich. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang das sechste Teilgedicht des Zyklus "Sugroby" ("Masljanica široka!")<sup>100</sup>, das sich formaler Ausdrucksmittel der Volksdichtung bedient und dessen Emotionalität auf der Aufeinanderfolge von Vokativen beruht. Das gleiche gilt für "Sad"<sup>101</sup> aus dem Jahr 1934, wo sich starkes Enjambement und Parallelismus mit Satz- und sogar Wortsprengung<sup>102</sup> verbinden.

Die Bedeutung umgangssprachlicher Elemente bei der Emotionalisierung der poetischen Aussage dokumentieren das fast ausschließlich aus Satzfragmenten bestehende Gedicht "Tiše, chvala..."<sup>103</sup>, sowie Passagen aus "Poéma konca", in denen stark umgangssprachlich gefärbte Dialogfragmente mit inneren Monologen abwechseln. Trotz der dialogischen Einwurfe sind diese Passagen und letztlich das ganze Poem als Aufzeichnung von Bewußtseinsinhalten zu verstehen, die mit dem Erlebnis der Trennung direkt oder assoziativ in Verbindung stehende Dialogfragmente, Gedankensplitter und Bilder miteinander vereinen.

Eine reine Aufzeichnung von Gedanken und Assoziationen ist das 1924 entstandene Gedicht "Jatagan? Ogon'?"<sup>104</sup>; Es stellt den Versuch dar, das Wesen der Liebe zu definieren, und setzt sich fast ausschließlich aus selbständigen Metaphern<sup>105</sup> zusammen. Jede von ihnen repräsentiert einen bestimmten Aspekt der Liebe, deren Bezug jedoch nur aus dem Zusammenspiel der einzelnen Bilder zu ermitteln ist. Hierbei handelt es sich ebenfalls um eine Form des inneren Monologs, der die Suche nach einer angemessenen Metapher für die Liebe nachvollzieht und schließlich in seiner poetischen Gestaltung eine Gesamtdarstellung der Liebe in allen ihren Erscheinungsformen darstellt. Die durch die extreme syntaktische Reduzierung entstehende Leerstelle besteht daher in dem fehlenden Bezug der Metaphern, das heißt im fehlenden Realitätsbezug, der realen Entsprechung der bildlichen Darstellung und schließlich in der Unsagbarkeit des Wesens der Liebe.

Reine Aufzeichnungen des Bewußtseinsstroms sind die Poeme "S morja" und "Popytka komnaty", die wesentlich von Satzverkürzungen und oft auf starkem Enjambement beruhender Zersplitterung von Sätzen bestimmt sind.

Besonders das an Rilke und Pasternak gerichtete Poem "Popytka komnaty" trägt deutliche Züge einer surrealistischen Traumaufzeichnung, deren Ziel es ist, auf poetischer Ebene die herkömmlichen Vorstellungen von Zeit, Gravitation und Raum durch die Darstellungen eines Raums mit einer geheimnisvollen magischen vierten Wand zu überwinden<sup>106</sup>. Der fehlende Realitätsbezug ist hier nicht

nur eine Folge der Satzfragmentierung, sondern wird sogar thematisiert.

Anlaß zu dem Poem war das Scheitern einer geplanten Begegnung mit Pasternak und Rilke<sup>107</sup>; in ihrem Poem konstruiert Cvetaeva ein allen Gesetzen von Raum und Schwerkraft widersprechendes Traum-Zimmer ("Ne štukatur, ne krovel'ščik- / Son.") , in dem eine solche Begegnung auf anderer Ebene stattfinden kann. Das Fehlen einer vierten Wand, das das Erscheinen des Erwarteten - Rilkes - ermöglichen soll - "Tri steny, potolok i pol. / Vse, kak budto? Teper' - javljajsja!" - kennzeichnet auf inhaltlicher Ebene die Grenze zum Unsagbaren und zur transzendenten dichterischen Vollkommenheit, die Rilke bereits zu Lebzeiten für Cvetaeva verkörpert<sup>108</sup>. Im formalen Bereich markieren die syntaktischen Leerstellen, die in der Aufzeichnung des zum Teil assoziativen Bewußtseinsablaufs bei der poetischen "Erforschung des Zimmers" entstehen, diese Grenze:

"Dlja nevidannoj toj steny  
Znaju imja: stena spiny

Za rojalem. Ešče - stolom  
Pis'mennym, a ešče - priborom  
Britvennym (u steny - priem -  
Étoj - delat'sja koridorom

V zerkale. *Perenes* - vzgljanul.

Pustoty perenosnyj stul).  
Stul dlja vsech, komu ne vojti -  
Dver'ju, - čutok porog k podošvam!  
Ta stena, iz kotoroj ty  
Vyros - potropilas' s prošlym -

Meždu nami ešče abzac  
Celyj. Vyrasteš' kak Danzas -

Szadi.

Ibo Danzasom - ta,  
 Zvanym, izbrannym, s časom, s vesom,  
 (Znaju imja: stena chrepta!)  
 Vchodit v komnatu - ne Dantesom.  
 [...] "109

Charakteristisch sind nicht nur Satzfragmentierung und anakoluthische Satzanschlüsse, sondern auch die Assoziationsmechanismen, die bildhafte und direkte Darstellung relativieren - die Metapher "pustoty perenosnyj stul" wird im folgenden Vers realisiert: "stul dija vsech, komu ne vojti" - und die historische Anspielung auf Puškins Duell, die den Bewußtseinsstrom in andere Bahnen lenken. Unterbrechungen dieser Einschübe durch die anaphorische Anknüpfung an ein anderes Satzfragment - "Znaju imja: stena chrepta!" - führen wieder zum Thema der Raumerforschung zurück. Auf diese Weise ergibt sich ein zusätzliches Potential an Leerstellen, die deutlich machen, daß zwischen den einzelnen sprachlichen und gedanklichen Fragmenten eine dem Bereich des Unsagbaren zuzuordnende Beziehung besteht. Das Wort "pustota" selbst, das einige Male in dem Poem auftritt, bringt Cvetaeva bezeichnenderweise mit dem Jenseits in Verbindung:

"Vyše!...

Vsem nam na >tem svetu<  
 S pustotoju sraščat' pjatu  
 Tjagotennuju. "110

Im weiteren Verlauf des Poems werden die Korridore des Hauses, das ebenfalls erst durch den Traum entsteht und in dem sich das irrealle Zimmer befindet, zuerst mit den

Blutadern des Körpers und schließlich mit Eisenbahnlinien assoziiert:

"[...] Koridor sej sozdan  
Mnoj ( ne poët - sprosta! )  
Čtoby dat' vremja mozgu  
Raspredelit' mesta,

Ibo svidan'e - mestnost',  
Rospis' - pouščet - čertež -  
Slov, ne vseгда umestnych  
Žestov, pogrešnych sploš'." 111

Auch diese Korridore sind Bilder für die Verbindungen, die Cvetaeva auf verschiedenen Ebenen anstrebt: durch die reale Begegnung, durch den Traum und auf geistig-poetischer Ebene mit Rilke als der Verkörperung des Absolutum Dichtung anstrebt. In dem Moment jedoch, da ein Lichtschimmer als eine erste Vorahnung des Absoluten erkennbar wird, endet der Traum und der auf irrealer Ebene konstruierte Raum stürzt in sich zusammen. Am Ende des Poems nimmt Cvetaeva noch einmal auf "pustota" Bezug: "Ves' poët na odnom tire // Deržitsja...". Die Leere und Weite des geträumten Raums, der die Möglichkeit einer Begegnung mit dem Absolutum der Dichtung bietet, ist hier auf den die sprachlichen Leerstellen markierenden Gedankenstrich reduziert. Die Schaffung eines rein geistig-poetischen Raums, der ein Treffen mit Rilke auf dieser Ebene realisierbar macht, scheint aufgrund dieser Unvollkommenheit nicht möglich. Auf inhaltlicher Ebene entspricht der syntaktischen Leerstelle die fehlende Wand:



"Ottogo l', čto ne stalo sten  
Potolok dostoverno kren

Dal. Lis' zvatel'nyj cvel padež  
V rtach. [...]"<sup>112</sup>

Das Poem thematisiert also die Unzulänglichkeit der poetischen Sprache, die auf formale und inhaltliche Auslassungen angewiesen ist, um auf die Präsenz des Unsagbaren, des Absolutums Dichtung hinzudeuten. Das Fehlen der vierten Wand des Raums und die sprunghaft-assoziative Suche nach ihr repräsentieren diese Unzulänglichkeit der poetischen Sprache und das Streben nach einer absoluten Dichtung, die einen eigenen abgeschlossenen Bereich bildet. "Popytka komnaty" klassifiziert die Leerstelle nur als poetisches Hilfsmittel, das die Existenz einer absoluten Instanz, des Unsagbaren, anzudeuten, aber nicht auszudrücken vermag. Was in anderen, späteren Werken als ein poetisches Ausdrucksmittel von besonderem Rang zu werten ist, weil es neben der Bildlichkeit für die Vielschichtigkeit einer Darstellung verantwortlich ist, wird hier zur Unzulänglichkeit und zur behelfsmäßigen Übergangslösung bei der Suche nach einer der absoluten Instanz angemessenen Sprache und Dichtung: Sie ist im Bild des imaginären, durch den Traum konstruierten Zimmers<sup>113</sup> verkörpert. Diese bildhafte Repräsentation zeigt besonders deutlich, daß die beiden Hauptfunktionen von Ellipse und Satzstörung auf die Schaffung eines selbständigen poetischen Bereichs, das heißt einer Synthese von Realität und Transzendenz abzielen. Die transzendente Seite des *bytje*, das dichterische Absolutum,

erscheint leitmotivisch in verschiedenen bildlichen Darstellungen das ganze dichterische Werk Cvetaevas hindurch: als der See in der lyrischen Satire "Krysolov"<sup>114</sup>, als das Jenseits Rilkes in "Novogodnee", als "siebte Luft" in "Poëma vozducha". Das Poem "Popytka komnaty" nimmt jedoch eine Sonderstellung ein, denn es stellt nicht das Absolute, das angestrebte Ziel in seiner Vollkommenheit dar, sondern die Unzulänglichkeit der poetischen Sprache und der eigenen Dichtung. Diese Unvollkommenheit der Sprache rührt daher, daß sie zwar eine Synthese von Realität und Transzendenz zu schaffen vermag, daß aber der transzendente Bereich mangels verbaler Ausdrucksmöglichkeiten durch ein Nicht-Vorhandensein von Sprache repräsentiert bleibt. Die Satzstörung und die dabei entstehenden Leerstellen erscheinen hier nicht mehr als formales Problem, sondern als Repräsentation der grundlegenden Problematik der Dichtung selbst. Kürzung und Zersplitterung von Satzgefügen stehen, da sie Leerstellen von inhaltlicher Relevanz schaffen, im Dienste einer poetischen Sprache, die eine völlige Eigenständigkeit der Dichtung und deren Loslösung von der Realität anstrebt. Der Bezug zur sichtbaren Realität geht dabei jedoch niemals ganz verloren<sup>115</sup>. Cvetaeva reduziert den Realitätsbezug in erster Linie im Hinblick auf die beiden Komponenten Zeit und Raum. Durch das Zusammenwirken der verschiedenen formalen Mittel entsteht eine poetische Sprache, die Wirklichkeitsbezug mit der Andeutung des "Unsagbaren", sichtbare mit unsichtbarer Wirklichkeit, Realität und Transzendenz also, verbindet. Ellipse und

Satzstörung leisten einen wesentlichen Beitrag zu dieser synthetisierenden Sprache.

### 3. Stilistik: Metapher und Vergleich

Ausgehend von Goethes Satz "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" beschreibt Cvetaeva den dichterischen Prozeß als eine Übersetzung des "Sichtbaren" in das "Unsichtbare":

"Porabotit' vidimoe dlja služenija nezrimomu - vot žizn' poëta. [...]. I kakoe naprjaženie vnesnego zrenija nuzno, čtoby nezrimoe perevesti na vidimoe. (Ves' tvorčeskiĭ process!) Kak èto vidimoe dolžno znat'! Ešče prošče: poët est' tot, kto dolžen znat' vse do točnosti."<sup>116</sup>

Dies kann, obwohl eine theoretische Äußerung über die Bildlichkeit in Cvetaevas Schriften fehlt, auch als Reflexion über Rolle und Funktion des Bildes verstanden werden. Cvetaeva scheint sich hier noch an der symbolistischen Poetologie zu orientieren - Brjusov etwa spricht vom "poetischen Bild" als einer "Synthese zweier Vorstellungen".<sup>117</sup>

In Anknüpfung an das hermeneutische Paradigma in der Metaphernforschung, das dieser Konzeption am nächsten kommt, da es, ausgehend von Kant, die Metapher (wie das Symbol) als Übertragung und Verknüpfung versteht, untersucht das folgende Kapitel die wichtigsten Metaphern- und Vergleichsstrukturen in Cvetaevas Lyrik unter dem Aspekt ihrer synthetisierenden Funktion.<sup>118</sup>

Bestimmte Vergleichskonstruktionen werden deshalb miteinbezogen, weil sie, wie noch zu zeigen ist, in ihrer formalen Gestalt der Metapher besonders ähnlich sind. Kennzeichnend für Cvetaevas Sprache ist, daß sie Bildformen, in denen die synthetisierende Funktion besonders augenfällig ist und besondere Relevanz erhält, gehäuft aufweist - auch solche, die im allgemeinen seltener sind.<sup>119</sup>

Die Bildsprache Cvetaevas ist außerordentlich eigenwillig und vielseitig - in ihrer grammatischen wie auch in ihrer semantischen Gestaltung. Dies gilt vor allem für den mittleren Werkabschnitt, der 1921 mit dem Band "Remeslo" beginnt und Mitte der dreißiger Jahre endet. Die Bildlichkeit wird hier zum dominierenden Ausdrucksmittel und schafft eine äußerst prägnante und vielschichtige poetische Sprechweise. Vielschichtigkeit und Prägnanz sind auf den Beziehungsreichtum der Bildkonstruktionen zurückzuführen, die mehrere Bilder - Metaphern, Vergleiche und Symbole - miteinander verketteten. Einige Bildformen sind dabei in ihrer formalen Ausgestaltung besonders spezifisch für Cvetaevas poetische Sprache. Dazu gehören in erster Linie selbständige und identifizierende Metaphern<sup>120</sup>, bestimmte Formen des Vergleichs und die "private" Symbolik<sup>121</sup>, Formen, in denen verwirklicht ist, was Cvetaeva von der poetischen Sprache und von der Dichtung insgesamt fordert: eine Synthese des Sichtbaren und des Unsichtbaren.

Im Folgenden ist zu untersuchen, wie dies im einzelnen in Cvetaevas poetischer Praxis realisiert ist und welche Funktionen den einzelnen Bildern dabei zukommen. Der

Untersuchung ist die These Brjusovs zugrundegelegt, daß alle Bildformen, unabhängig davon, wie sie im einzelnen definiert sind und gegeneinander abgegrenzt werden, auf der Identifikation einer realen und einer ideellen, das heißt sprachlichen Ebene beruhen. Der Grad der Identifikation kann dabei sehr unterschiedlich sein. Bei einigen Metapherntypen liegt eine totale Identifikation vor wie etwa bei der Identifikationsmetapher des Typs  $A \text{ ist } B^{122}$ , bei Vergleichen liegt meist nur eine gemeinsame Eigenschaft vor. Die Identifikation kann jedoch als eines der Grundprinzipien der Bildlichkeit angesehen werden. Zunächst vermittelt die Gegenüberstellung zweier Seinsebenen wichtige Erkenntnisse über deren Wesen. Das auf geistig-sprachlicher Ebene entstandene Bild fungiert als Spiegel der sichtbaren Realität und der Bewußtseinsinhalte sowie der Vorstellungswelt des Dichters. Mit der formalen Gleichsetzung der beiden Ebenen, der real-sichtbaren und der ideell-sprachlichen, schafft der Dichter nicht nur eine Synthese der beiden Seinsebenen, sondern schließlich auch eine neue poetische Realität, die unter anderem auf dem latenten Beziehungsreichtum, das heißt der zu ergründenden "Trübheit"<sup>123</sup> der metaphorisch verdichteten Sprache beruht. In ihr sind sichtbare und unsichtbare Realität untrennbar miteinander verknüpft.

a) Die direkte Identifikation: Identifizierende und selbständige Metaphern

Die Identifikationsmetapher und die selbständige Metapher stellen die beiden problematischsten Metapherntypen dar. Die erstere (Typ A ist B) gehört zu den seltener verwendeten Metaphern, weil ihre Form, die direkte Gegenüberstellung, zwar einerseits für originelle metaphorische Kombinationen und paradoxe Gleichungen geeignet ist, andererseits aber auch die Gefahr einer Diskrepanz von formaler Strenge und inhaltlicher Vielschichtigkeit in sich birgt. Dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – wird dieser Metapherntyp von Cvetaeva bevorzugt und erweist sich als ein Charakteristikum ihrer poetischen Sprache, das schon in der Lyrik der Frühzeit zu beobachten ist.

Im ersten Teilgedicht des Zyklus "Stichi k Bloku" aus dem Jahr 1916 erscheint er erstmals in seiner charakteristischen Ausgestaltung:

"Imja tvoe – ptica v ruke,  
Imja tvoe – l'dinka na jazyke  
Oдно edinstvennoe dvižen'e gub,  
Imja tvoe – pjat' bukv.  
Mjačik, pojmannyj na letu,  
Serebrjanyj bubenec vo rtu,

Kamen', kinutyj v tichij prud,  
Vsčlipnet tak, kak tebja zovut."<sup>124</sup>

Indem *imja tvoe* und die verschiedensten sinnlichen Wahrnehmungen ("ptica v ruke", "poceluj v sneg") gleichgesetzt werden, entsteht eine Definition der Dichtung Bloks, die mit Pasternaks "Opredelenie poëzii"<sup>125</sup> zu vergleichen ist. Anders als bei Pasternak, der *poëziija* direkt

mit verschiedenen Naturerscheinungen identifiziert, steht hier *imja tvoe* für die Person und die Dichtung Bloks, wobei der Ausdruck zum Teil metaphorische Qualität gewinnt.

Schon im ersten Vers bleibt unklar, auf welcher Basis die Identifikation erfolgt. Zu fragen ist, ob es sich um eine synästhetische Metapher handelt - der Klang des Namens ist identisch mit der Wahrnehmung eines Vogels auf der Hand - oder ob die Metapher auf dem inneren Widerspruch des Ausdrucks "ptica v ruke" aufbaut. Dabei ist zu berücksichtigen, daß *ptica* als Symbol für die Dichtung gedeutet werden kann. Die zweite Metapher ("imja tvoe - l'dinka na jazyke") hat ebenso wie "poceluj v glaza" synästhetischen Charakter. Daraus läßt sich eine semantische Parallelität der indentifizierenden Metaphern erschließen, zumal auch die Metaphorik der zweiten Strophe auf lautlichen Gemeinsamkeiten beruht: "V legkom ščelkan'e nočnych kopyt / Gromkoe imja tvoe gremit." Diese Parallelität wird zwar bereits in Vers 4 durchbrochen - die Wendung "imja tvoe - pjat' bukv" hat als nicht-metaphorischer Ausdruck einen gewissen Überraschungseffekt -, setzt sich jedoch in der dritten Strophe fort. Neben dem synästhetischen Charakter spielt die Antithese *warm/kalt* ("poceluj v [...] nežnuju stužu nedvižnych vek, / Imja tvoe - poceluj v sneg") eine Rolle. In dieser Hinsicht weist die ganze Strophe in ihrer Symbolik bereits deutlich auf das fünf Jahre später erschienene Poem "Na krasnom kone" hin, das ebenfalls diese Antithetik impliziert.

Trotz der formalen Einfachheit der identifizierenden Metaphern und obwohl ihr Sachbestandteil<sup>126</sup> ("imja tvoe") das ganze Gedicht hindurch konstant bleibt, ist eine differenzierte inhaltliche Abstufung möglich: *Imja tvoe* steht jeweils für einen bestimmten Aspekt Bloks und seiner Dichtung. Daraus ergibt sich die Vielschichtigkeit sowohl des Bedeutungsinhalts der Metaphern als auch Aussage des ganzen Gedichts. Aus dem Sachbestandteil *imja tvoe* wird schließlich auf semantischer Ebene durch die Identifikation mit einer Vielzahl verschiedener Wahrnehmungen und Phänomene eine selbständige Metapher, die als Bild für den *zvuk* der Dichtung Bloks gedeutet werden kann. In diesem Gedicht "geschieht" also der poetische Prozeß, wie er sich aus Cvetaevas theoretischen Schriften rekonstruieren läßt. Durch die wiederholte parallelkonstruierte Identifikation wird erkennbar, was Wesensergründung in der dichterischen Praxis bedeutet.

Ähnlicher Mechanismen bedient sich Cvetaeva bei der Selbstdefinition, für die sie den Typus der identifizierenden Metapher bevorzugt verwendet, was möglicherweise mit der erwähnten Diskrepanz zwischen Form und Inhalt zusammenhängt. Im neunten Teilgedicht des Zyklus "Sugroby" aus dem Jahre 1922 findet sich eine solche Selbstdefinition in Form einer Reihung identifizierender Metaphern: Die Einzelmetaphern bzw. Metaphernreihen treten refrainartig als nicht konsequent durchgehaltene Strophenparallelismen auf:

"Ja doroga tvoja  
Nevozvratna.



[...]  
 Ja chvoroba tvoja  
 Neudremna.

(Tvoja tajnaja grust',  
 Tvoja tajnaja gryzt',  
 Beschozjajnaja Rus',  
 Okajannaja žizt'!)

[...]  
 Ja knjaginja tvoja  
 Bezogljadna...

(Ne gordynja li  
 Neodolenna tvoja,  
 Nemolenna tvoja?  
 Provalenna tvoja!)<sup>127</sup>

Thema des Gedichts wie auch des ganzen Ėrenburg gewidmeten Zyklus ist der Abschied von Rußland<sup>126</sup>; der Titel "Sugroby" ist auf eine Äußerung Ėrenburgs bezogen und als Metapher für diesen Abschied zu deuten.<sup>127</sup>

Bemerkenswert ist nicht nur die formale Gestaltung der identifizierenden Metaphern, sondern vor allem die Beziehung, die über die Identifikation zwischen dem lyrischen Ich - Cvetaeva - und dem Du - Rußland entsteht. Zwischen den einzelnen Gliedern der Reihen besteht zum Teil völlige syntaktische Parallelität.

Rußland wird nur einmal wörtlich genannt, sonst erscheint es durch selbständige Metaphern repräsentiert ("ranne-utrenja", "pozdne-večernja", "mošč' černozemna"). Ja bleibt das Gedicht hindurch der einzige konstante unmetaphorische Ausdruck. Mit der ersten identifizierenden Metapher ("Ranne-utrenja, / Pozdne-večernja, / [...] / - Ja doroga tvoja / nevozvratna.") spielt Cvetaeva auf das eigene Emigrantenschicksal an, wobei "ranne-utrenja" und "pozdne-večernja" ihrerseits als

(selbständige) Metaphern für das alte, dem Untergang geweihte Rußland verstanden werden. Der Metaphernbestandteil "Ja doroga tvoja nevozvratna", der seinerseits ebenfalls eine vollständige Identifikationsmetapher darstellt, deutet auf eine Selbstidentifikation Cvetaevas mit der für immer verlorenen Vergangenheit Rußlands hin.

Die Metaphernreihe "Ja choroba tvoja / Neudremna. / Tvoja tajnaja grust' [...]." ist als Anspielung auf die politische Situation und die beginnende Verfolgung von Dichtern und Schriftstellern zu verstehen. Darauf weist die Anrede "Darom prodana, / Mošč' černozemna!" hin, die Rußland unter einem anderen Aspekt erscheinen läßt. In der folgenden Reihe "Ja knjaginja tvoja / Bezogljadna... / (Ne gordynja li / Neodolenna tvoja? / Provalenna tvoja!)" zieht Cvetaeva zum einen eine Parallele zwischen sich und Marina Mniszek ("knjaginja"), die ihre bevorstehende Emigration als Verrat an Rußland erkennen läßt ("Lžemarina" - "provalenna tvoja"). Die Metapher "Ja knjaginja tvoja bezogljadna..." ist entweder als Ironie oder aber wiederum als Anspielung auf Cvetaevas Dichtertum zu deuten.

Obwohl nicht jede Metapher endgültig und eindeutig interpretierbar ist - dies gilt nicht nur für dieses Gedicht, sondern für die bildhafte Sprache Cvetaevas insgesamt - , wurde deutlich, in welchem Maße sich die Identifikationen in diesem Gedicht jeweils an der vorangehenden metaphorischen Repräsentation Rußlands orientieren und wie diese Metaphern einander entsprechen. Alle diese Selbstidentifikationen sind daher letztlich Identifikationen mit Rußland auf poetischer

Ebene, denn sie bauen formal auf Gleichsetzungen mit dem Schema *ja - [...] tvoja* auf. Dies macht Cvetaeva am Ende des Gedichts besonders deutlich, indem sie die Metapher "ja doroga tvoja nevozvratna" zurücknimmt und durch eine andere ersetzt: "Ne doroga - / Mečta tvoja sonna". An die Selbstdefinition als Traum Rußlands knüpft sie später in ihrem Essay "Iskusstvo pri svete sovesti" an:

"Kakim-to veščam Rossii chotelos' skazat'sja, vybrali menja."<sup>130</sup>

Das Gedicht ist daher zunächst als eine Reflexion Cvetaevas der eigenen Beziehung zu Rußland zu verstehen. Dabei stellt die identifizierende Metapher im doppelten Sinn schließlich die poetische Beziehung zwischen der Dichterin Marina Cvetaeva und Rußland her: Auf formaler Ebene geschieht das durch die Gleichsetzung *ja - [...] tvoja*, im inhaltlichen Bereich besteht diese Beziehung in der poetischen Verpflichtung Rußland gegenüber. Zu erwähnen sind hier auch die stilistischen Eigenheiten des Gedichts - etwa umgangssprachliche Ausdrücke wie "von", "chvoroba" u.a.-, die diese poetische Verbundenheit mit Rußland dokumentieren. Zugleich definiert sich Cvetaeva auch als Dichterin im Zwiespalt zwischen dem eigenen Schicksal und der dichterischen Aufgabe.

Typisch für die Gedichte der dreißiger Jahre ist eine syntaktische Verkürzung oder Komprimierung der identifizierenden Metapher. Für den Bedeutungsinhalt sind Verkürzungen des Typs "Minuta: minuščaja: minež'!"<sup>131</sup> zwar kaum relevant,

sie lassen die Sprache jedoch noch prägnanter erscheinen und bieten aufgrund der Veränderung der syntaktischen Verhältnisse die Möglichkeit, auch einzelne, aus dem Satzzusammenhang herausgelöste Wörter einander gegenüberzustellen. Dabei gibt lediglich der Doppelpunkt einen Hinweis auf eine Identifikation. Oft handelt es sich aber eher um Assoziationsreihen, die zunächst auf phonetischer Ebene ablaufen und dann eine starke inhaltliche Relevanz gewinnen:

"Ljubov' - eto značit luk  
Natjanutyj: luk: razluka."<sup>132</sup>

Diese Definition der Liebe aus "Poema konca" gibt Cvetaevas paradox erscheinende Konzeption einer Idealform der Liebe wieder<sup>133</sup>, die sich in der paradoxen semantischen und phonetischen Struktur der verkürzten Metapher "[natjanutyj] luk: razluka" widerspiegelt. Die Gleichsetzung basiert phonetisch auf der gemeinsamen Silbe *-luk-*, inhaltlich auf der Vorstellung eines Pfeils am gespannten Bogen im Augenblick des Abflugs. Durch die Reihung der Identifikationen und deren Anordnung innerhalb des Verses sowie durch die phonetische Struktur der Metapher entsteht eine Steigerung, die im Bild des Bogens repräsentiert ist und die sich schließlich im Begriff *razluka* aufhebt.

Alle drei Textbeispielen zeigen, daß die identifizierende Metapher ein Charakteristikum der poetischen Sprache Cvetaevas darstellt, weil sie in besonderem Maße die Anforderungen erfüllt, die Cvetaeva an die Dichtung stellt: Durch den Mechanismus der direkten Identifikation dient sie der

Wesensergründung und trägt damit auch zur Schaffung einer poetischen Wirklichkeit bei. Sichtbare und latent-geistige Wirklichkeit, Realität und Transzendenz, werden einander gegenübergestellt. In "Stichi k Bloku" repräsentiert der Sachbestandteil *imja tvoe* den sichtbar-realen, Bildbestandteile<sup>134</sup> wie *poceluj v sneg* den geistig-poetischen Bereich, in "Sugroby" steht das lyrische Ich für die sichtbare Realität, Rußland für die Transzendenz. Besonders deutlich wird die Identifikation im dritten Beispiel, weil hier Realität und Transzendenz auf phonetischer und auf bildhafter Ebene - in der Silbe *-luk-* ("Bogen") unmittelbar aufeinandertreffen.

Der Prozeß der Wesensergründung wird bei diesem Metaphern-typus deshalb besonders deutlich, weil er meist als Reihung auftritt: Dabei bleibt der Sachbestandteil zwar formal meist als konstante Größe erhalten; er erscheint aber in jeder Identifikation mit einem neuen Bildbestandteil unter einem anderen Aspekt. Eine neue poetische Wirklichkeit entsteht in der Summe aller dieser Aspekte: Das Gedicht selbst wird zu einer eigenständigen, sprachlich-geistigen Realität. Die grammatisch-semantische Struktur des Gedichts spiegelt immer auch die Vielschichtigkeit dessen wieder, was dargestellt und ergründet werden soll. Die Forderung nach einer eigenständigen poetischen Wirklichkeit erfüllt sich daher im Gedicht selbst, das einen Teilaspekt, ein Fragment dieser Realität repräsentiert.

Der zweite für Cvetaevas Lyrik besonders charakteristische, aber weitaus problematischere Metapherntypus ist die selbständige Metapher: Zum einen fällt sie in der Struktur eines Satzes nicht auf, da sie dessen Gestalt nicht verändert<sup>135</sup>. (Sie kann deshalb besonders innerhalb längerer metaphorischer Konstruktionen, wie sie in Cvetaevas Lyrik der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre gehäuft auftreten, nicht ohne weiteres als Metapher identifiziert werden.) Zum anderen rückt sie aufgrund ihrer syntaktischen Struktur - es fehlt ein Sachbestandteil - stets in die Nähe des Symbols. Cvetaeva entwickelt ihre private Symbolik größtenteils aus diesem Metapherntypus<sup>136</sup>.

Die selbständige Metapher steht als bildhafter Ersatz für das, was sie repräsentiert, und stellt somit die höchste Stufe der Identifikation dar: Sie kommt daher den Bemühungen Cvetaevas um eine dichte und prägnante Sprache in ihrer Emigrationslyrik der Prager und Pariser Zeit entgegen. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt, der auf Cvetaevas Poetologie basiert und die zentrale Rolle der selbständigen Metapher in ihrer Lyrik erklärt: Dadurch, daß dieser Metapherntypus bei der Identifikation nicht gegenüberstellt, sondern ersetzt, wird sie zum idealen Mittel zur Poetisierung und Mythifizierung konkreter Ereignisse und Personen, einer von Cvetaeva bevorzugten Form der poetischen Entfremdung. Diese neue Entwicklung in Cvetaevas "Tagebuch-Lyrik" setzt mit den Zyklen "Stichi k Bloku" und "Stichi k Achmatovoj" im Jahr 1916 ein und gipfelt in "Poéma gory" und "Poéma konca" im Jahr 1924.

Ein anschauliches Beispiel für die Poetisierung des Alltäglichen ist das 1921 entstandene Gedicht "Vestniku"<sup>137</sup>. An Ėrenburg gerichtet, den Cvetaeva mit der Suche nach Sergej Ėfron beauftragt hat<sup>138</sup>, stellt es das Warten und Hoffen auf eine positive Nachricht dar. Bereits der Titel erweist sich als eine Metaphorisierung; im Gedicht selbst wird Ėrenburg schließlich zum "korobel'sčik junyj" stilisiert. Mythifizierende Funktion haben die Metaphern, die den Brief Cvetaevas an ihren Mann<sup>139</sup> repräsentieren: "velenie moe" (verstärkt durch den Vergleich "bol'še cem blagosloven'e") in Strophe 1, "serdce Cezarja" in Strophe 2, "prikaz Monarchini" in Strophe 4 und schließlich "serdce Materi" in Strophe 6. Diese Metaphern gehen jedoch weit über eine bloße Identifikation oder ein Ersetzen eines konkreten Ereignisses durch ein Bild hinaus, obwohl der Text selbst an einigen Stellen einen Bezug zur konkreten Realität herstellt ("dopodlinnyj i rukopisnyj [prikaz]", "meždu rubachoju i grud'ju"). Sie repräsentieren vielmehr die verschiedenen Nuancierungen der Hoffnung auf eine Nachricht und die Wünsche für Ėfron, die mit Cvetaevas Auftrag verbunden sind. "Serdce Cezarja" etwa steht für Mut und Tapferkeit, "serdce Materi" für die beschützende, zärtliche Zuneigung. In der Metapher "velenie moe" dokumentiert sich ebenso wie in den Metaphernkonstruktionen der Strophe 3 der Glaube an die Macht der eigenen Hoffnung. Dieses an Ėrenburg gerichtete Gedicht ist daher eigentlich als Gedicht an Ėfron zu lesen und stellt so ein bezeichnendes Beispiel für den Charakter der reifen

"Tagebuch-Lyrik" Cvetaevas dar: Ein konkretes datierbares Ereignis dient als Anlaß zu einem Gedicht und wird soweit poetisiert oder auch mythifiziert, daß die Aussage weit über die Darstellung der konkreten Begebenheit hinausgeht. Für die Objektivierung und Allgemeingültigkeit, die dabei erreicht wird, ist in erster Linie die selbständige Metapher verantwortlich, denn sie kann auf eine direkte Gegenüberstellung und damit auf einen Realitätsbezug verzichten. In ähnlicher Weise verfährt Cvetaeva in einer Definition der Liebe aus dem Jahr 1924:

"Jatagan? Ogon'?"  
 Poskromnee, - kuda tak gromko!  
 Bol', znakomaja, kak glazam - ladon',  
 Kak gubam -  
 Imja sobstvennogo rebenka."<sup>140</sup>

Das Gedicht setzt sich ausschließlich aus einfachen bzw. erweiterten selbständigen Metaphern zusammen und enthält weder einen konkreten Bezugspunkt noch einen erkennbaren Hinweis auf die Realität, die durch die einzelnen Metaphern repräsentiert ist. Eine Interpretation muß sich deshalb aus der Kombination der Metaphern und Assoziationen ergeben: "Jatagan" weckt nicht nur klischeehafte Vorstellungen von der Liebe, sondern assoziiert auch Stolz, Schmerz und Gefühlsintensität. "Ogon'" ist ein traditionelles Symbol für die Liebe mit ambivalentem Bedeutungsinhalt: Es repräsentiert die Synthese von Leidenschaftlichkeit und Schmerz, von Aufopferung und Haß<sup>141</sup>. Der erste Vers spielt damit ebenso auf die herkömmlichen Vorstellungen von der Liebe wie auf



deren Darstellung in der romantischen Dichtung an<sup>142</sup>. Dies wird jedoch schon im zweiten Vers wieder zurückgenommen, und es bleibt für die zweite Hälfte des Gedichts nur die Identifikation mit dem Schmerz, der nun durch den Wandel in der Wahl der Bilder - selbstgeschaffene Bilder treten an die Stelle herkömmlicher Assoziationsmuster und traditioneller Symbole - in höchstem Maße individualisiert erscheint. Das Gedicht geht also den umgekehrten Weg von der Mythisierung der romantischen Darstellung zur Individualisierung, repräsentiert aber zugleich das ganze Bedeutungsspektrum des Begriffs Liebe. Dies setzt sich aus den verschiedenen Assoziationen zusammen, die nicht nur die Metaphern, sondern auch die ihnen angeschlossenen Vergleiche wecken.

Die erläuterten Gedichtbeispiele haben gezeigt, wie Cvetaeva ihre Idee von einer synthetisierenden poetischen Sprache auf der Ebene der Metaphorik in die dichterische Praxis umsetzt. Dabei wurde in erster Linie deutlich, daß eine metaphorische Konstruktion niemals isoliert zu betrachten ist, sondern daß sie neben ihrer identifizierenden Funktion auch Querverbindungen und Parallelen zu anderen Bildern schaffen kann und damit das Gedicht zum Repräsentanten autonomer poetischer Realität macht, in der Sach- und Bildbestandteil, das heißt sichtbare und unsichtbare Wirklichkeit verschmolzen ist.

b) Vergleich mit Komparativ-Verbindung: Identifikation mit dem Ungenannten

Cvetaeva, die die gängigen Formen des Vergleichs im allgemeinen konventionell behandelt, so daß eine eingehende Untersuchung wenig ergiebig wäre, entwickelt eine Sonderform, die nur noch formal als Vergleich gelten kann: Die beiden Vergleichsbestandteile werden durch einen Komparativ so miteinander verbunden, daß eine direkte semantische Entsprechung zwischen ihnen weitgehend aufgehoben ist. Das tertium comparationis zielt auf etwas Ungenanntes, in der Vergleichskonstruktion selbst nicht Enthaltene ab:

"Blize čem s ladon'ju chleb  
My s toboju schodimsja."<sup>143</sup>

Daher wird diese Form des Vergleichs für Cvetaeva zu einem idealen Ausdrucksmittel für das Absolute ohne realen Bezug. Auf der Ebene der Bildlichkeit entspricht es der Ellipse und der Satzstörung. Die hier entstehende Leerstelle dokumentiert, daß der Erkenntnisprozeß, der für die poetische Sprache ausschlaggebend ist und auf einer Wechselwirkung mit ihr beruht, nicht stattgefunden hat. Daß der Vergleich mit Komparativ-Verbindungen ein Ausdrucksmittel für das Absolute ist, zeigen bereits einige Selbstdefinitionen aus der frühen Lyrik:

"Tajuščaja legče snega  
Ja byla - kak stal'."<sup>144</sup>

"Ja, večno rozovaja,  
Budu blednee vsech."<sup>145</sup>

Während im ersten Beispiel Selbstübersteigerung und Widersprüchlichkeit erkennbar werden, weist der Vergleich "blednee vsech" auf das für Cvetaeva sprachlich nicht ergründbare Phänomen des Todes hin.

Deutlich wird die Funktion des Vergleichs mit Komparativ-Verbindung aber vor allem in der Liebeslyrik und in den späten Darstellungen der Dichtung als einem Absolutum.

In dem Gedicht "Ty menja ljubivšij..."<sup>146</sup> aus dem Jahr 1923 thematisiert Cvetaeva die Unerreichbarkeit der idealen, absoluten Liebe - Anlaß zu diesem Gedicht war die Trennung von Konstantin Rodzievič<sup>147</sup>:

"Ty menja ljubivšij - dal'se  
Nekuda! - Za rubeži!

Ty menja ljubivšij dol'se  
Vremeni! - Desnicy vzmach!"

Die beiden aufeinander folgenden, parallel konstruierten und durch Enjambement unterbrochenen Vergleiche weisen auf die Existenz einer absoluten Liebe hin, die Raum und Zeit zu überwinden vermag. Konkrete Orts- bzw. Zeitangaben im gleichen Vers widerrufen dies jedoch sofort. Die Vergleiche "dal'se nekuda" und "dol'se vremeni" sind schon in sich widersprüchlich; denn die beiden Komparativformen in Verbindung mit *nekuda* und *vremja* bewirken, daß die Existenz von Zeit und Ort in bezug auf die Liebe aufgehoben erscheint. Die Liebe wird mit dem in der Realität Unmöglichen identifiziert, das sprachlich deshalb nicht näher definierbar scheint, da es, im Ideellen angesiedelt, sich der Erfahrung entzieht. Die Parallelkonstruktion wird am Ende des Ge-

dichts bei geringfügigen phonetischen, aber bedeutsamen inhaltlichen Abwandlungen noch einmal aufgenommen:

"Ty menja ne ljubíś' bol'še."

Ausschlaggebend für die Aussage des Gedichts ist in erster Linie die Beibehaltung des Komparativs (*bol'še*) bei Abänderung der Syntax und der Versstruktur: Der Satz wird nicht, wie in den anderen Fällen, über den Vers hinaus weitergeführt. Das Fehlen eines Enjambements bewirkt eine andere Gewichtung des Komparativs *bol'še*: Die phonetische Parallelität zu den beiden anderen Versen läßt eine weitere Vergleichskonstruktion und damit eine Fortführung des Satzes im nächsten Vers erwarten, die jedoch ausbleibt. *Bol'še* repräsentiert aufgrund seiner Stellung innerhalb des Verses und des Satzes Endgültigkeit, während die beiden Komparativformen *dal'še* und *dol'še*, ebenfalls bedingt durch ihre Stellung, einen Ausblick auf das Absolute bieten. Die Wirkung des letzten Verses beruht vorwiegend auf der (scheinbaren) Parallelkonstruktion und dem phonetischen Gleichklang. Obwohl *bol'še* eine ganz andere, durch das *ne* schon vorweggenommene syntaktische Funktion hat als die beiden anderen Komparativformen, läßt die phonetische Parallelität einen weiteren parallel konstruierten Vergleich erwarten. Das Fehlen einer ideellen Perspektive spiegelt sich in der sprachlichen Direktheit und Eindeutigkeit der letzten beiden Verse wieder: Es entsteht also neben der inhaltlichen auch eine formale Antithetik.

Im Poem "Poëma vozducha" spielt der ebenfalls in Parallelkonstruktion auftretende Vergleich mit Komparativ-Verbindung für die Gesamtkomposition eine bestimmende Rolle. Das 1927 anlässlich der geglückten Atlantiküberquerung Lindberghs entstandene Poem<sup>148</sup> beschreibt die Suche nach einer absoluten Daseinsform, dem "siebten Himmel", die die Dichterin zusammen mit einem anderen, namenlosen Wesen<sup>149</sup> durch die sieben Lüfte führt. Die vier Hauptmotive der Dichtung Cvetaevas - Traum, Liebe, Dichtung und Tod - verschmelzen miteinander. Jeder der Lufträume ist durch Eigenschaften gekennzeichnet, die aufeinander aufbauen (Dichte der Luft etc.) und wird von verschiedenen biographischen Reminiszenzen, Bildern und Mythen geprägt.<sup>150</sup>

Mit dem siebten Luftraum ist schließlich die Sphäre des rein geistigen Seins erreicht:

"Sem' v osnove liry  
 Sem' v osnove mira.  
 Raz osnova liry -  
 Sem', osnova mira -  
 Lirika. [...].  
 [...]  
 Čistym sluchom  
 Ili čistym zvukom  
 Dvižemsja? Prednota  
 Sna. [...]"<sup>151</sup>

Die Reihung von Vergleichen mit Komparativ-Verbindung zielt auf dieses Absolutum hin:

"O, kak vozduch cedok,  
 Cedok, cedče sita  
 Ivorčeskogo (vlažen  
 II, bessmert'e - sucho).  
 Cedok, cedče glaza  
 Getovskogo, slucha  
 Ril'kovskogo... (šepčet

Bog, svoej - strašasja  
 Mošči...)  
                   A ne cedče  
 Razve tol'ko časa  
 Sudnogo..."<sup>152</sup>

Diese Reihung ist ihrerseits in eine Reihe parallel konstruierter und nach dem gleichen Muster gebauter Vergleiche mit Komparativ-Verbindung einzuordnen.<sup>153</sup> Bei *cedok* handelt es sich um eine Neubildung aus dem Verb "cedit'" ("sehen"), das seine Entsprechung in dem Bild des "schöpferischen Siebes" ("sito tvorčeskoe") findet: Diese Bild ist in bezug auf das Jüngste Gericht ("čas sudnyj") als eine Instanz zu interpretieren, die das Gelungene von Mißlungenen trennt<sup>154</sup>, in bezug auf *sluch* und *glaza* auch als die Fähigkeit zur Trennung des Wesentlichen, Essentiellen vom Unwesentlichen, Außerlichen.

Die Gegenüberstellung von "sehender Luft" und dem Auge Goethes bzw. dem Gehör Rilkes weist zunächst den Luftraum als geistig-poetische Sphäre aus, wie sich später in der Erwähnung von *zvuk* und *sluch* bestätigt.

Durch die Komparativ-Verbindungen wird der Luftraum aber zu einem Bereich, der jede dichterische Wahrnehmung und ihre poetische Umsetzung übertrifft und nur noch mit der Stunde des Jüngsten Gerichts vergleichbar ist, in der Gott die gelungene Schöpfung von der mißlungenen trennt und, wie auch im Poem "Novogodnee", zur absoluten Instanz wird<sup>155</sup>. - Cvetaeva nähert sich hier den Auffassungen des späten Pasternak, der in seinem Gedicht "Gefsimanskij sad" das Jüngste Gericht in ähnlicher Weise als Bild für die absolute

Instanz bei der Beurteilung von Kunst und Künstler verwendet<sup>156</sup>.

Das Absolute, das Cvetaeva hier als Vergleich dient, ist daher als eine Essenz des poetischen Schaffens zu definieren, die nichts anderes ist als Inspiration, Intuition und Geist:

"Polnoe i točnoe  
Čuvstvo golovy  
S kryl'jami."<sup>157</sup>

Die Anspielung auf den Tod Orpheus' ("Tak plyli, golova i lira...")<sup>158</sup> ist ebenso zu erwähnen wie die Verwandtschaft mit Rilkes Konzeption von der Vergeistigung der Welt durch die Dichtung.

### c) Formaler Beziehungsreichtum und latente Vieldeutigkeit in Bildverkettungen

In den vorigen Abschnitten wurden die einzelnen Bildformen und deren Funktion und Bedeutung in bezug auf Cvetaevas poetologische Grundsätze dargestellt. Abschließend sind Konstruktionen zu betrachten, die diese Einzelformen miteinander verketteten und dadurch vielfältige semantische Wechselbeziehungen herstellen.

Diese konzentrierte bildhafte Sprache, deren Entwicklung mit dem Band "Remeslo" im Jahr 1921 beginnt, kennzeichnet vor allem Cvetaevas Prager Zeit, bleibt aber bis in die frühen dreißiger Jahre mitbestimmend für ihren lyrischen Stil. - In ihrer Pariser Zeit scheint Cvetaeva, wie bereits gezeigt,

höchstmögliche Prägnanz und Emotionalität anzustreben, so daß die umfangreicheren Metaphernkonstruktionen der frühen zwanziger Jahre zunehmend in den Hintergrund treten. Ein Maximum an Bedeutungsvielfalt wird bei einem Minimum an Ausdrucksmitteln erreicht durch die gehäufte Verwendung von selbständigen Metaphern, Vergleichen mit Komparativ-Verbindung und Bildkonstruktionen erreicht, in denen sich Metaphern und Vergleiche mit Symbolen und Anspielungen auf autobiographische Details verbinden. Auf diese Weise entstehen neue semantische Beziehungen, die oft, sofern sich die Bildverkettungen über mehrere Verse ausdehnen, durch vers-technische oder phonetische Mittel noch unterstrichen werden.

Wie diese poetischen Ausdrucksmittel im einzelnen strukturiert sind und welchen Beziehungsreichtum sie entstehen lassen, soll an einem Gedicht aus dem Jahr 1923 exemplarisch dargestellt werden.

Das im Zusammenhang mit dem Phänomen der Satzstörung erwähnte Gedicht "Brozu - ne dom ze plotnicat'..."<sup>159</sup> ist an Konstantin Rodziewicz gerichtet und gehört thematisch in den Umkreis der beiden etwas später entstandenen Poeme "Poëma gory" und "Poëma konca". Wie sie thematisiert es gleichermaßen die Problematik von Dichtung und Liebe, und wie sie ist es als poetische Bewältigung des für Cvetaeva unlösbaren Konflikts zwischen Realität und Ideal in der Liebesbeziehung zu verstehen<sup>160</sup>.

Diese Unvereinbarkeit spiegelt das antithetische Struktur-



prinzip wieder, das auf der acht Verse umfassenden, Zentrum und Bezugspunkt des Gedichts bildenden Metaphernverkettung basiert:

"Tak, vopreki polotniščam  
Prostranstv, trekljatym prostynjam

Razluk, s minutnym balovnem  
Kradjas' nočnymi tajnami,  
Tebja pod vsemi ržavymi  
Fonarnymi kronštejnami -

Kraem plašća... Za stojkami -  
Kraem stekla..."

Alle Bestandteile der metaphorischen Konstruktion lassen sich in eine antithetische Beziehung zueinander setzen; Darauf weist bereits die einleitende Präposition *vopreki* hin: Die Genitiv-Metapher "[vopreki] polotniščam prostranstv, prostynjam razluk" bildet insofern mit der Metapher "pod ržavymi fonarnymi kronštejnami" eine Antithese, als hier zwei gegensätzliche Landschaften oder Schauplätze geschaffen werden: eine abstrakte, unwirkliche Landschaft, die die Assoziation von Weite und Unbegrenztheit vermittelt<sup>101</sup>, und der konkrete Schauplatz der Begegnung, die im Laternenlicht rostfarbenen glänzenden Straße Prags. Die Laterne erscheint später in "Poëma konca" metaphorisiert als "perst stolba" und stellt als Treffpunkt der Liebenden<sup>102</sup> den Bezug zur Realität her. Antithetisch zu dem Bild "Stoffbahnen der Räume" verhält sich auch die Wendung "kraem plašća", die zugleich einen Gegensatz zu der Metapher "nočnymi tajnami" bildet. Aus dem Gegensatzpaar "s minutnym balovnem" / "ty", das sich auf die Antithese *Zeitlichkeit* /

*Ewigkeit* abstrahieren läßt, ist der Bedeutungsinhalt von "tebja" zu erschließen, der weit über die Funktion als Anrede des Geliebten hinausgeht: Das angeredete Du steht hier vielmehr für die ideale Form der Liebe. Offen bleibt jedoch die Entsprechung zu *kradjas'*, denn die metaphorische Konstruktion ist elliptisch, wie im Zusammenhang mit dem Phänomen des Verzichts auf Verben bereits eingehender erläutert wurde.

Durch die syntaktische Konstruktion werden die einzelnen Bestandteile, die entweder dem Bereich der Realität oder dem des Ideals zuzuordnen sind, so miteinander verknüpft, daß wiederum Gegensätze entstehen: "s minutnym balovnem [kradjas'] nočnymi tajnami" und "tebja pod vsemi ržavymi fonarnymi kronštejnymi - kraem plašča". Der Gedankenstrich, der die Leerstelle des fehlenden Verbs markiert, gerät hier auf formaler Ebene in Gegensatz zu der Verbform *kradjas'*. - Das (labile) Gleichgewicht zwischen Identifikation und Antithetik, das hier entsteht, wird bereits in der vierten Strophe aufgehoben: Die völlige Parallelität der Verse 13 und 14

"Po naberežnym - kljaty oznob,  
Po zagorodam - rifm obval."

bewirkt eine formale Identifikation, inhaltlich entsteht jedoch eine Dualität zwischen persönlichem Erleben der Liebe, die die Genitivmetapher "kljaty oznob" als subjektives, körperlich wahrnehmbares Gefühl darstellt, und der als Naturereignis erscheinenden Dichtung ("rifm obval"), wobei

hier das lawinenartige Hervorbrechen der Reime als Folge des subjektiven Erlebnisses der Liebe verstanden werden kann: Poetische Darstellung dient damit analog zu Cvetaevas poetologischen Erkenntnissen auch in der Praxis der Objektivierung von Gefühlen und individuellen Erlebnissen. Auf die poetische Bewältigung und Objektivierung des subjektiven Liebeserlebnisses zielt schließlich auch das ganze Gedicht. In der letzten Strophe spricht Cvetaeva von der "Macht" der Dichtung, Gefühle und erlebte Realität zu entindividualisieren:

"Takaja vlast' nad sbivčivym  
 Čislom u liry ljubjaščej,  
 Čto na tebja, nebyvsij moj,  
 Ogljadyvajus' - v buduščee!"

Es sind hier zwar noch antithetische Züge zu erkennen wie etwa die Adjektivmetapher "u liry ljubjaščej" und die scheinbare Paradoxie der letzten beiden Verse; in der Metapher "liry ljubjaščej" erhält jedoch *ljubit'* durch seine metaphorische Identifikation mit *lira* eine neue überindividuelle und idealisierte Wertigkeit. Durch die paradoxe Wendung "na tebja [...] ogljadyvajus' - v buduščee" wird das angeredete Du, mit *buduscee* gleichgesetzt und entindividualisiert, zum Bestandteil der Konzeption Cvetaevas von der idealen Liebe, die nur in der Trennung möglich ist ("ne byvsij moj").

Diese beiden letzten Verse korrespondieren wiederum mit dem Anfang des Gedichts ("Brožu - ne dom že plotničat' raspolo-  
 žaa' na rosstani"), der als poetische Absage an eine

individualisierende, gefühlsmäßige Bewältigung der Trennung zu verstehen ist. Damit ließe sich auch die darauf folgende elliptische Metaphernkonstruktion erklären, die möglicherweise durch das Verb *suchen* zu ergänzen ist: Das Fehlen dieses Verbs deutet an, daß das Du auf der Handlungsebene keinen Bezug zu dem Ich hat und deshalb als entindividuiert erscheinen muß.

Was am Anfang des Gedichts noch unklar ist, wird in der letzten Strophe deutlich ausgesprochen. Die Realität, das heißt das konkrete Erlebnis, repräsentiert durch die Metapher "[nad] sbivčivym čislom", ist nur auf poetischem Wege zu bewältigen und zu überwinden. Das Gedicht ist also nur scheinbar an Rodzievič gerichtet. – Daß es sich bei dem angeredeten Du um die objektlose, ideale Liebe handelt, ist nur über die Untersuchung der Beziehungen zwischen den einzelnen Metaphern und Metaphernbestandteile festzustellen.

Dennoch ermöglicht auch eine solche Untersuchung keine vollständige Interpretation. Es bleiben Unklarheiten bezüglich der Deutung einzelner Bilder und Fragen nach deren möglichen biographischen Bezügen. Dies betrifft etwa die Metapher "mertvec nastojčivyj, [V očach začem kačaeš'sja?]", Handelt es sich bei *mertvec* um eine selbständige Metapher? Sollte dies der Fall sein, womit ist sie zu identifizieren? Oder ist die Wendung als Vorausahnung des eigenen Todes zu deuten, wobei eine solch klare, unmetaphorische Aussage über eigene Gefühle im Gegensatz steht zu Cvetaevas Manier, autobiographische Bezugspunkte bildhaft zu verschlüsseln.

Unklar in ihren formalen und inhaltlichen Bezügen bleiben auch die Verse 15 und 16:

"Sžimajut li - >ja b žarče sgreb<  
Vnimajut li - >ja b čišče vnjal<."

Die beiden Verben *szimajut* und *vnimajut* sind auf *rifmy* im vorausgehenden Vers bezogen und als Aussage über die Dichtung zu lesen. Als Hinweis dafür können die beiden in Anführungszeichen gesetzten Wendungen gelten sowie die Tatsache, daß die beiden Verben durch Reim miteinander verbunden sind. "Ja b čišče vnjal" kann ohnehin als poetologische Aussage in Anknüpfung an die Terminologie von *zvuk* und *sluch* verstanden werden. Die zweite Deutungsmöglichkeit ist die Interpretation der beiden zweiten Vershälften als (fiktives) Zitat. Dafür spricht die maskuline Endung der beiden Präteritalformen. Doch auch dann bleibt noch die Zuordnung der beiden Verben im Unklaren.

In jedem Fall aber unterstreicht die formale Gestalt der beiden Verse die Emotionalität der Metaphern "kljatv oznob" und "rifm obval": An dieser Stelle werden bereits Wirkungsweise und Problematik der zu äußerster Prägnanz und Ausdruckskraft tendierenden poetischen Sprechweise des Spätwerks erkennbar, in der der inhaltliche Leerstellen markierende Gedankenstrich eine zentrale Rolle spielt.<sup>163</sup>

Die Schwierigkeit, die hier besteht, ist ein grundsätzliches Problem, das sich bei der Deutung der reiferen und späten Lyrik Cvetaevas stellt: Einerseits strebt Cvetaeva eine "absolute Kunst"<sup>164</sup> an, die eine neue, rein poetische Wirk-

lichkeit schafft, andererseits hält sie bis in ihr Spätwerk an der Konzeption einer "Tagebuch-Lyrik" fest, die sich immer an ganz persönlichen gefühlsmäßigen oder konkret-realen Ereignissen orientiert<sup>165</sup>, diese aber entsprechend bildhaft verschlüsselt.

Die Analyse dieses Gedichts hat gezeigt, welchen Bedeutungsreichtum und welche Vielfalt an Beziehungen Cvetaeva durch die Verkettung einzelner bildhafter Konstruktionen erreicht. Dabei sind auch oder vor allem die nicht eindeutig interpretierbaren Bilder von besonderer Wichtigkeit.

Ferner wurde deutlich, daß Dichtung für Cvetaeva die Aufgabe hat, das hinter oder in der Realität verborgene geistig-ideelle Sein - in diesem Fall die ideale Liebe hinter einer realen Liebesbeziehung - aufzudecken, und nach welchen Mechanismen eine solche poetische Objektivierung und Entindividualisierung abläuft.

Das Gedicht zeigt exemplarisch für den Bereich der Liebe, deren ideale Form ebenfalls eine Absage an die reale Liebesbeziehung voraussetzt, daß für Cvetaeva dieses rein geistige Sein nur durch eine Absage an die Realität erreichbar ist. Diese Erkenntnis ist der Grundgedanke, der Cvetaevas Dichtung beherrscht. Er wird nicht nur in den beiden Poemen "Poëma gory" und "Poëma konca" thematisiert, sondern bildet auch die ideelle Grundlage der Poeme "Na krasnom kone", "Novogodnee" und "Poëma vozducha" sowie der Orpheus-Gedichten. Das analysierte Gedicht zeigt durch seine antithetische Struktur, die Realität mit Fiktion, Wirklichkeit

mit Ideal und Sichtbares mit Unsichtbarem konfrontiert, mit besonderer Deutlichkeit, daß das Gedicht und damit die Dichtung in ihrer Gesamtheit zum Ort der poetischen Synthese wird. Durch die Gegenüberstellung von konkreter und ideeller Realität entsteht eine neue: die des Gedichts, das beide Bereiche in sich vereint. Und durch die formale Identifikation von Sach- und Bildbestandteil, die innerhalb eines Bildes oder einer Bildkonstruktion meist die Antithese *sichtbar / unsichtbar* bzw. *Realität / Transzendenz* repräsentieren, wird auf sprachlicher Ebene eine Synthese zweier Bereiche ermöglicht. Sie wird für Cvetaeva zur Hauptfunktion sprachlicher Bilder.

Hauptindiz dafür ist die bevorzugte Verwendung solcher Bildformen, die entweder in ihrer formalen Struktur den Identifikationsmechanismus besonders deutlich werden lassen (identifizierende Metaphern) oder in denen die Kluft zwischen den beiden Bildbestandteilen, den Repräsentanten der beiden Ebenen der Realität, besonders groß wird (selbständige Metapher und Vergleich mit Komparativ-Verbindung). Durch die Verflechtung der verschiedenen bildhaften Formen entsteht eine neue Realitätsebene, auf der sich empirische und geistige Wirklichkeit so eng miteinander verbinden, daß eindeutige Bezüge zur einen oder zur anderen meist nicht mehr feststellbar sind.

Eine solche Handhabung der Bildlichkeit dokumentiert, daß die bildhafte Sprache in erster Linie im Dienst der Forderung nach einer eigenständigen poetischen Wirklichkeit steht. Cvetaeva hat diese Forderung auch in ihrer

dichterischen Praxis immer wieder erfüllt. Das belegen die analysierten Gedichtbeispiele, insbesondere das Gedicht "Brožu - ne dom že plotničat'...".



Teil III

*"Ein Dichter ist der, der das Leben  
Überwindet (überwinden soll)."  
(an Rilke)*

## Bilder

Bei der Untersuchung ihrer formalen Struktur erwiesen sich bestimmte Formen der Bildlichkeit insofern als Mittel zur Synthetisierung zweier Realitäten, als sie eine Verbindung zwischen der empirischen Realität und der sie reflektierenden Bewußtseinsinhalte auf bildhafter Ebene herstellen und damit eine neue sichtbare Realität schaffen.

Nach der Betrachtung der poetologischen Grundsätze Cvetaevas und der Untersuchung der drei wichtigsten formalen Mittel ihrer Lyrik ist nun nach der inhaltlichen Strukturierung der Bildlichkeit zu fragen, einer Bildlichkeit, die in Cvetaevas Lyrik nicht nur in ihrer unkonventionellen formalen Gestaltung eine elementare Rolle spielt, sondern auch als Spiegel des weltanschaulichen Systems Cvetaevas der Schlüssel zum Verständnis ihrer Dichtung ist.

Eine Analyse der inhaltlichen Strukturen der wichtigsten Schlüsselbilder kann daher Aufschluß über den gedanklichen Aufbau der poetischen Weltsicht Cvetaevas geben und, da es sich bei ihrer bildhaften Sprache um einen unmittelbaren Ausdruck des Gefühls handelt, Unstimmigkeiten und Widersprüche aufdecken.

Schließlich kann die Sprache sogar Aussagen über das Wesen des von Cvetaeva angestrebten eigenständigen Bereichs der Dichtung und dessen Verhältnis zur konkret-sichtbaren Realität machen. Dabei ist vor allem zu fragen, welche Bedeutung

der Forderung nach einer Synthese dieser beiden Bereiche zukommt und ob sie in der inhaltlichen Struktur der Bilder erfüllt ist. Das Symbol wurde deshalb in den Vordergrund gestellt, weil es in der Bildlichkeit Cvetaevas - auch innerhalb metaphorischer Konstruktionen - auf inhaltlicher Ebene eine vorrangige Rolle spielt: Es bestimmt wesentlich die Repräsentation der drei wichtigsten Themen der Lyrik Cvetaevas - Dichtung, Liebe und Tod.

Die traditionellen Symbole sind eng mit der Metaphorik verbunden; oft entwickeln sich innerhalb metaphorischer Konstruktionen neue Varianten des traditionellen Bedeutungsinhalts. Die selbstgeschaffene Symbolik entsteht in den meisten Fällen aus bestimmten Formen von Metaphern, wie an anderer Stelle noch zu zeigen ist. Dennoch ist das Symbol formal deutlich von der Metapher zu trennen, da es auf anderen Identifikationsmechanismen beruht: Während die Metapher zwei Realitäten, die konkret-sichtbare und die bildhaft-poetische gleichsetzt, gegenüberstellt oder die sichtbare durch die bildhafte ersetzt, repräsentiert das Symbol eine ideelle Realität, das heißt einen Ideenkomplex, auf bildhafter Ebene. Als poetisches Bild ist es selbst Bestandteil dieser ideellen Realität<sup>1</sup> und zwar in dem Sinn, daß sich das Abstrakte, Geistige erst in der symbolischen Gestaltung herauszubilden beginnt<sup>2</sup>. Das Symbol ist also an sich schon Erkenntnis.<sup>3</sup> Es ist deshalb niemals auf eine einzige Bedeutung festzulegen, sondern nur durch einen ganzen Komplex von Bedeutungen annähernd zu bestimmen.

Goethes Satz über die Symbolik, "wo das Besondere das

Allgemeine repräsentiert<sup>4</sup>, läßt den Schluß zu, daß sich Symbol und Symbol-Metapher aus mehreren, mitunter auch widersprüchlichen Bedeutungskomponenten zusammensetzen, denn bei jedem Bild mit symbolischer Funktion handelt es sich um eine konkretisierende Gestaltung einer allgemeinen, aus einem ganzen Komplex von Gedanken bestehenden Idee<sup>5</sup>, deren Vielschichtigkeit das Bild gerecht werden muß.<sup>6</sup>

Daraus wird verständlich, daß die Symbolik in einer Dichtung, die sich mit der Dualität von realem und geistigem Sein beschäftigt und auf der Suche nach einer Synthese beider Seinsformen ist, eine zentrale Rolle spielen muß.

Um die Gesamtstruktur der drei zentralen Themenkomplexe möglichst umfassend zu bestimmen, sind auch die den Schlüsselsymbolen untergeordneten Bilder zu berücksichtigen. Sie sind zwar meist auf eine bestimmte Situation bezogen und repräsentieren nur Teilaspekte, in ihrer Summe vermitteln sie jedoch ein Gesamtbild des jeweiligen Gedankenkomplexes.

Bei der Untersuchung dieser Bilder ist aber nicht nur nach deren inhaltlicher Struktur zu fragen, sondern auch nach den Bildbereichen<sup>7</sup>, denen die einzelnen Bilder entnommen sind, und deren Beziehung zueinander.<sup>8</sup> - In vielen Fällen verändert sich, bedingt durch Kontext oder thematische Zuordnung, die Dominanz bestimmter inhaltlicher Komponenten. Daraus läßt sich Verwandtschaft bzw. Gegensätzlichkeit der Begriffe, Motive oder thematischer Bereiche ablesen.

Im Vordergrund soll jedoch der Beweis der Hypothese stehen, daß auch die inhaltliche Struktur der Bilder und somit der

gedankliche Aufbau der drei Hauptthemen vom Prinzip der Synthese zweier Realitäten bestimmt sind.

Einige Symbole weisen schon in ihrem traditionellen Bedeutungsinhalt eine antithetische Struktur auf: Das Symbol des Berges, das in allen Symboltraditionen die Verbindung zwischen Himmel und Erde, das heißt zwischen Diesseits und Jenseits repräsentiert<sup>9</sup>, ist in den beiden Poemen "Poëma gory" und "Poëma konca" als eine Synthese der himmlischen und der irdischen Liebe zu interpretieren. Ebenso können Bilder, die in einem dualistischen Verhältnis zueinander stehen, aber dieselbe Idee verkörpern, ambivalente Begriffe schaffen, wie dies etwa beim Lebens-Begriff der Fall ist. - Die einzelnen Mechanismen der inhaltlichen Synthetisierung und deren Ergebnisse in der Bildlichkeit Cvetaevas sind Gegenstand der folgenden Untersuchung.

## 1. Dichter und Dichtung

Die bildhafte Darstellung von Dichter und Dichtung nimmt insofern in Cvetaevas lyrischem Werk eine Sonderstellung ein, als die Dichtung hier sich selbst thematisiert. Sie bildet das zentrale Thema in Cvetaevas Lyrik, dessen bildhafte Darstellung auch die Gestaltung der beiden anderen Themenkomplexe, Liebe und Tod, mitbestimmt. Daher sind auch die Schlüsselbilder, teils traditionelle teils selbstgeschaffene Symbole<sup>10</sup>, die das bildhafte System der Lyrik Cvetaevas prägen, fast ausnahmslos auf die Dichtung zu

beziehen.

Die Bedeutungsinhalte einiger dieser Bilder sind so beschaffen, daß sie auch andere Themen repräsentieren, die auf diese Weise mit der Dichtung in Verbindung treten können. - Dies gilt etwa für die Liebe, die unter bestimmten Gegebenheiten in Opposition zur Dichtung geraten kann.<sup>11</sup>

Grundsätzlich sind bei der bildhaften Repräsentation des Themenkreises Dichtung zwei Typen von Bildern zu unterscheiden: solche, die die Kluft zwischen Wirklichkeit und Ideal deutlich erkennen lassen - meist handelt es sich dabei um Symbolgestalten für den Dichter - und solche mit eher ambivalentem Bedeutungsinhalt, in denen sich beide Bereiche überschneiden oder vermischen. Beide Bildtypen haben aber deshalb synthetisierende Funktion, weil sie niemals nur zu einem Pol - Realität oder Transzendenz - hintendieren, sondern weil ihr symbolischer Gehalt von antithetischen Bedeutungsinhalten bestimmt ist.

a) Der Dichter

### Orpheus und Persephone: Der Dichter als Doppelwesen

Die Erkenntnis, daß der Dichter als ein Doppelwesen einerseits an seine menschliche Existenz gebunden, andererseits durch seine dichterische Berufung (*sluch*) und seine Bemühungen um eine vollkommene Dichtung einem übergeordneten Bereich verpflichtet ist, basiert, wie bereits erläutert, auf

Cvetaevas persönlichen Erfahrungen. Als Ausgangspunkt für ihre antithetische Weltansicht bildet diese das Hauptproblem ihrer Lyrik, deren zentrale Figur, der Dichter, von Symbolgestalten aus der griechischen Mythologie, der Bibel und der altrussischen Volksdichtung repräsentiert wird.

Im Mittelpunkt stehen Orpheus und Persephone. Orpheus, für Rilke eine heitere Sängergestalt, die durch ihre Kunst zum Bindeglied zwischen Menschenwelt und Totenreich wird, und "Verkörperung des geistig-seelischen, des künstlerischen Prinzips im Menschen"<sup>12</sup> wird, ist für Cvetaeva eine tragische Gestalt, die den Konflikt zwischen menschlicher Existenz und dichterischer Berufung nicht zu lösen vermag.

In dem Gedicht "Est' ščastlivcy i ščastlivicy..." aus dem Jahr 1935 stellt Cvetaeva diesen Konflikt dar und kommt schließlich zu dem Ergebnis, daß dem Dichter für seine "Stimme" (*golos*) alles andere genommen wird:

"Ešli b Orfej ne sošel v Aid  
Sam, a poslal by golos

Svoj, tol'ko golos poslal vo t'mu,  
Sam u poroga lišnim  
Vstav, - Èvridika by po nemu  
Kak po kanatu vyšla ...

Kak no kanatu i kak na svet,  
Slepo i bez vozvrata.  
Ibo raz golos tebe, poët,  
Dan, ostal'noe - vzjato."<sup>13</sup>

Die Problematik des Orpheus, wie sie hier dargestellt ist, besteht darin, daß seine dichterische Begabung (*golos*) so untrennbar mit seiner menschlichen Existenz verbunden ist, daß sie nie dem transzendenten Bereich, hier repräsentiert

durch das Totenreich<sup>14</sup>, ebenbürtig wird. Eurydike, die in Cvetaevas Darstellung zur Symbolgestalt für die vollständige Abkehr vom Irdischen wird, verweigert deshalb beim Anblick Orpheus die Rückkehr auf die Erde, weil sie in ihm die Repräsentation des Menschlichen sieht. Die Unauflösbarkeit des Widerspruchs zwischen Leben und Dichtung basiert darauf, daß die Dichtung nicht von der menschlichen Existenz des Dichters trennbar ist und daher nicht zur angestrebten Vollkommenheit gelangen kann; der Dichter besitzt zwar die Gabe der dichterischen Gestaltung, sie ist jedoch nur dann gleichrangig mit dem Bereich des unsichtbaren Seins, wenn sie losgelöst von der Person des Dichters erscheint. Für die Dichtung insgesamt ist dies zwar möglich, nicht aber aus der Perspektive des Dichters, für den Dichtung als geistige Realität die einzig mögliche Seinsform darstellt und untrennbar mit der eigenen Existenz verbunden ist.

Auch den Tod des Dichters will Cvetaeva als Resultat der Unlösbarkeit des Konflikts zwischen Leben und Dichtung verstanden wissen: In einem Brief an Rilke bezeichnet sie ihn als "Mord" und setzt den Begriff des Sterbens in Anführungszeichen:

"Jeder Dichter-Tod, ob möglichst-natürlich, ist widernatürlich, d.h. *Mord*, darum unaufhörlich, ununterbrochen, ewig - im Moment - dauernd. Puschkin, Blok - und um alle zu nennen - Orpheus - kann nie gestorben sein, weil er eben jetzt (ewig!) stirbt. V" každy" ljubjaščem" - Zanova, i v" každy" ljubjaščem" - večno. Darum - kein Trost, bis wir selber nicht >gestorben< [sein werden]. [...] Doch traurig bin ich: die ewig-wahre und wiederkehrende Geschichte von Dichter und [...] Menge, die man doch so gerne los sein wollte!"<sup>15</sup>

Puškin, Blok und Orpheus - Dichter, die objektiv-faktisch an der Realität gescheitert sind, im Duell bzw. durch Hunger und Mord, - stehen stellvertretend für den Dichter, ihr Tod für den Dichter-Tod als Folge dieses Konflikts.<sup>16</sup>

Der Tod des Orpheus ist in zwei Gedichten als "widernatürliches" Phänomen thematisiert. Im sechsten Teilledicht des Zyklus "Stichi k Bloku" aus dem Jahr 1921 erscheint die Unsterblichkeit des dichterischen Genius in Opposition zur Sterblichkeit des Körpers:

"Pustye glaznicy:  
Mertvo i svetlo.  
Snovidca, vsevidca  
Pustoe steklo.

[...]

Ne eta l',  
Serebrjanym zvonom polna,  
Vdol' sonnogo Gebra  
Pyla golova?"<sup>17</sup>

Im Gedicht "Tak plyli: golova i lira"<sup>18</sup> ist diese Antithetik durch verschiedene Oppositionen repräsentiert: *golova/lira*, *lira/ guby* ("I lira uverjala: mira! / A guby povtorjali: zal'!), *krovavyj / serebrjanyj* ("krovo-serebrjanyj, serebrokrovavyj "). Hier kommt einerseits die innere Spaltung des Dichters, die sich aus dem Konflikt der Lebenssehnsucht und der dichterischen Berufung ergibt, zum Ausdruck; andererseits wird auch das Doppelwesen der Kunst selbst thematisiert, ihre Forderung nach Opfern (*krov'*)<sup>19</sup> und ihr inspiratorisches, befreiendes Wesen (*serebro*)<sup>20</sup>. Durch den Tod des Orpheus scheint jedoch hier die Antithese *Leben/Dichtung*



aufgehoben:

"Ne lira l' istekaet krov'ju?  
ne volosy li - serebrom?"

Die Doppelzugehörigkeit zu zwei Welten und die Anerkennung der in Opposition zum menschlichen Leben stehenden transzendenten Wirklichkeit verkörpert auch Persephone, Tochter des Zeus und der Demeter. Sie wird von Hades entführt und muß schließlich aufgrund eines Abkommens zwischen Zeus und Hades die eine Hälfte des Jahres auf der Erde, die andere im Totenreich verbringen. Als Wegzehrung erhält sie von Hades sechs Granatapfelkerne, die sie das Reich der Toten nicht vergessen lassen sollen<sup>21</sup>. Für Cvetaeva wird der Granatapfelkern zum Symbol für die dichterische Berufung:

"Persefony zerno granatovoe  
Kak zabyt' tebja v stužach zim?  
Točno guby, dvojnoju rakovinoj  
Priotkrivšiesja moim.

Persefona, zernom zagublennaja!  
Gub uporstvujuščij bagrec,  
I resnicy tvoi - zazubrinami  
I zvezdy zolotoj zubec."<sup>22</sup>

In "Poëma gory" identifiziert Cvetaeva sich als Liebende und als Dichterin mit Persephone, deren Totenreich durch den Berg repräsentiert ist, dem Symbol für die Idealform der Liebe und - in Anlehnung an die romantische Tradition - auch für die Dichtung<sup>23</sup>. Lippen, Lider und Muschel erhalten dabei ebenfalls symbolischen Wert und unterstreichen das Gespaltensein Persephones. Diese verkörpert den Dichter als Opfer des fordernden Wesens der Kunst ("gub uporstvujuščij bagrec"), der er sich seiner Verpflichtung dem Leben gegen-

über nicht vollständig überlassen kann, denn der eine Teil seiner Existenz ist an irdische Gesetzmäßigkeiten und Pflichten gebunden.

(Eine frühe Andeutung dieser Problematik findet sich in zwei Versen des Gedichts "Ja tebja otvojuju..." aus dem Jahr 1916:

"Ottogo što ja na zemle stoju - lis' odnoj nogoj,  
Ottogo što ja o tebe spoju - kak nikto drugoj."<sup>24</sup>

Ohne auf die Problematik der Kluft zwischen Realität und Dichtung einzugehen, setzt Cvetaeva hier *zemlja* und *spot'* stellvertretend für die Opposition *Leben/Dichtung*.)

Ein weniger ergiebiges, aber für Cvetaevas poetologische Konzeption der zwanziger Jahre charakteristisches Bild ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, weil es deutlicher als die Gestalt Persephones die Außenseiterstellung des Dichters dokumentiert: In "Poëma konca" identifiziert Cvetaeva die Dichter mit den Juden:

"V sem christiannejšem iz mirov  
Poëty - židy!"<sup>25</sup>

Die Diskrepanz zwischen Ideal und Realität sowie eine bestimmte Sonderstellung sind im Bild des Judentums enthalten: Die Assoziation von den Juden als dem von Gott auserwählten Volk wird durch den Gebrauch des Pejorativums *žid* - statt des neutralen *evrej* - widerrufen. Durch die Kontrastierung mit der christlichen Welt wird die Außenseiterstellung des Dichters in einer ihm fremd

gewordenen Welt deutlich.

Für Cvetaeva führt die Erkenntnis des Auserwähltseins und Ausgestoßenseins, der Diskrepanz zwischen Realität und dichterischer Berufung, auf poetischer Ebene zu einer immer stärkeren Abkehr von der irdischen Existenz. Die untersuchten Bilder zeigen, daß Cvetaeva den Dichter zwar als tragische Gestalt, dennoch aber als Vermittler zwischen der irdischen Realität und dem künstlerischen Ideal verstanden wissen will. Er wird zu einer Symbolfigur, die eine Synthese der beiden Bereiche repräsentiert - eine Synthese, die im Hinblick auf das angestrebte Absolutum zwar unvollkommen erscheint, im Rahmen der menschlichen Existenz jedoch nicht vollendeter realisierbar ist. In diesem Widerspruch ist die Tragik des Dichters begründet.

#### stolpnik und pesechod: Abkehr von der Welt

Mit dem Beginn der dreißiger Jahre entwickelt sich Cvetaevas Selbstverständnis als Dichter vom Bewußtsein der Doppelzugehörigkeit zu zwei Welten und dem Gefühl des Gespaltenseins hin zu einer inneren Abkehr vom irdischen Leben. Dies beweisen nicht nur die Äußerungen in Prosaschriften und Briefen, sondern auch die Symbolgestalten, die in der späteren Lyrik Orpheus und Persephone ablösen.

1930 schreibt Cvetaeva in "Poëty s istoriej i poëty bez istorii":

"Pešechod i stolpnik. Ibo poët bez istorii - èto stolpnik, ili, što to že, - spjaščij. Čto by ni

proizchodilo vokrug ego stolpa, što by ni sozdali (ili razrušali) valy istorii, - on slyšit tol'ko svoe, vidit tol'ko svoe, znaet tol'ko svoe. (Što by ni razygryvalos' vokrug - on vidit tol'ko svoi sny.) [...]."<sup>26</sup>

Das an dieser Stelle erstmals entworfene Bild für den Dichter<sup>27</sup>, der Säulenheilige, geht auf eine Einsiedlergestalt der Ostkirche zurück<sup>28</sup>, knüpft aber ebenso an das Schlüsselsymbol der Säule an, das vereinzelt in der mittleren und späten Lyrik auftritt und dessen symbolischer Gehalt - die Säule als Repräsentation ewigen Bestehens<sup>29</sup> - aus der antiken Tradition übernommen ist.

Mit diesem Bild nimmt Cvetaeva das Puškinsche Thema "Konflikt Dichter-Menge" in modifizierter Darstellung wieder auf: In den zwanziger Jahren in Zusammenhang mit der Gestalt Orpheus' als Ursache für den "Dichter-Tod" erkannt, erscheint der Gegensatz *poët/tolpa* hier insofern weitgehend aufgehoben, als er für den Dichter nicht mehr von Bedeutung ist. Für ihn gilt nur noch das "Seine" (*svoe*), d.h. der von ihm geschaffene Bereich der Dichtung. Allerdings resultiert auch diese Haltung aus der Erkenntnis Cvetaevas, daß im irdischen Leben für sie kein Platz mehr sei, wie aus einem Brief an Ivask zu entnehmen ist:

"[...] mne v sovremennosti i v buduščem - mesta net. [...]. (sejčas stoju na svoej poslednej nezachvačennoj [pjadi? propuščennoe slovo. Ju.I.] tol'ko potomu što na nej stoju [...]): kak pamjatnik - sobstvennym vesom, kak stolpnik na stolbu.)"<sup>30</sup>

Noch deutlicher wird der symbolische Gehalt von *stolp* und *stolpnik* im ersten Teilgedicht des Zyklus "Stol":

"Stolp stolpnika, ust zatvor -  
 Ty byl mne prestol, prostor -  
 Tem byl mne, čto morju tolp  
 Evrejskich - gorjaščij stolp!"<sup>31</sup>

Die Säule wird hier in Analogie zum Tisch zum Halte- und Zufluchtspunkt, zu einem der irdischen Existenz übergordneten Freiraum (*prestol, prostor*) - Hinweis darauf ist auch die paronomastische Verbindung von *stol* und *stolp*. Die latente Aktualität des Konflikts *Dichter / Menge* deutet der Reim *tolp / stolp* an.

Mit der Paronomasie *stol/stolp* ist außerdem die Gleichsetzung des Säulenheiligen mit dem Dichter vorgegeben, der hier durch das lyrische Ich vertreten ist. Es besteht also eine inhaltliche Parallelität zwischen der Metapher "stolp stolpnika" und dem einleitenden Vers "Moj pis'mennyj vernyj stol!" Aufgrund dieser Analogie wird *stolp* ebenso wie *stol* zu einer Repräsentation der Synthese des geistigen und des materiellen Bereichs.<sup>32</sup> Als ein direktes Pendant zum Bild des Säulenheiligen ist das des Fußgängers (*pešechod*) zu verstehen, wie Cvetaeva in ihrer eingangs zitierten Definition des *stolpnik* andeutet.

Der Gedichtzyklus "Oda pešemu chodu" aus dem Jahr 1934, von Cvetaeva vollständig mit "Oda pešemu chodu - s soderžaščej v nej kontrodoj" betitelt<sup>33</sup>, preist in zum Teil ironisierender Weise den Fußgänger in der Gegenüberstellung zur technisierten Welt.

Für die Interpretation des *pešechod* als Bild für den Dichter sprechen die zahlreichen Varianten und Entwürfe, in denen

der Bezug zur Dichtung deutlicher wird als in der Endfassung selbst:

"Mne i kryl'ev ne nado  
Zastilajuščich vys'!  
Ved' i bogi Èllady  
K ljudjam spešivalis'!"<sup>34</sup>

Daß das Zufußgehen als Symbol für dichterisches Schaffen hier explizit an die Stelle der vor allem in den zwanziger Jahren häufig verwendeten Flugbilder gesetzt wird, spricht ebenso wie der biographische Bezug des Gedichts für eine solche Interpretation: Die "Ode" entstand in der Zeit der Bekanntschaft Cvetaevas mit dem jungen Dichter Gronskij, mit dem sie ihre Vorliebe für ausgedehnte Fußmärsche teilte und der später in einem ihm gewidmeten Aufsatz als "Pesnik alpinist" erscheint.<sup>35</sup>

Die Verbindung zum Berg-Symbol, auf die der metaphorische Titel dieses Aufsatzes hinweist, ist auch in der "Ode" angedeutet:

"Slava gospodu v nebe -  
Bogu sil, Bogu carstv -  
Za granit i za ščeben'  
I za špat i za kvarc."<sup>36</sup>

Die Gegensätzlichkeit der Bereiche Leben und Dichtung ist durch die Opposition *Fußgänger/Auto* repräsentiert:

"Gde predel reziny,  
Tam prostor dlja nogi.  
Ne chvataet benzinu?  
Vzdochu - chvatit v grudi!"<sup>37</sup>

Wie im Zyklus "Stol" so erscheint auch hier die räumliche

Unbegrenztheit als Charakteristikum der Welt des Fußgängers: In dieser unrealistisch und hyperbolisch anmutenden Gegenüberstellung wird der Fußgänger zur Symbolgestalt erhoben, zugleich entsteht ein Bezug zur geistigen Realität.

In einem Brief an Ivask nimmt Cvetaeva diesen poetischen Gedanken noch einmal auf, indem sie der technisierten Welt das mythologische Totenreich des Orpheus und der Persephone gegenüberstellt.<sup>38</sup>

Gegen die Interpretation des *pešechod* als Verkörperung des Dichters spricht eine Stelle aus den Aufzeichnungen Cvetaevas, an der sie das - rein organische - Herz des Fußgängers gegen das Herz - die Seele - des Dichters abgrenzt: ("Serdce ne poëta a pešechoda".)<sup>39</sup>

Was auch Cvetaeva mit der Gestalt des Fußgängers beabsichtigte, ob sie sie - bewußt oder unbewußt - als Symbol für den Dichter oder als Bild für ihre eigene psychische Situation in den dreißiger Jahren einsetzt -, der Fußgänger paßt in die Reihe der Symbolgestalten der späten Lyrik, in der sich eine innere Loslösung von den Gegebenheiten der menschlichen Existenz deutlich abzeichnet. Die Kluft zwischen der sichtbaren Wirklichkeit und dem geistigen Bereich der poetischen Darstellung, die die Symbolgestalten der zwanziger Jahre wesentlich bestimmt, ist zwar auch in den späten Bildern für den Dichter *stolpnik* und *pešechod* noch wahrnehmbar, der geistige Bereich tritt jedoch immer mehr in den Vordergrund.

Einen Gegenpol zu diesen Bildern stellt eine andere Symbol-

gestalt aus der griechischen Mythologie dar, in der die Opposition *sichtbare Welt / unsichtbare Welt* aufgehoben wird, da eine Komponente, das Sichtbare, nicht mehr relevant ist: Eurydike verkörpert mit ihrer völligen Abkehr vom irdischen Dasein bereits eine verabsolutierte Idealgestalt, für die nur die unsichtbare Seite, das *bytie* existiert.<sup>40</sup> Im Hinblick auf Eurydike erscheint die Synthese in den Symbolgestalten Orpheus und Persephone, *stolpnik* und *pešechod* unvollkommen, weil in ihnen die Polarität der beiden Bereiche problematisiert ist. Dennoch sind sie als synthetisierende Bilder für den Dichter zu verstehen, denn sie repräsentieren eine Verbindung zum transzendenten Bereich innerhalb der menschlichen Existenz.

## b) Dichtung

### Feuer - Inspiration und Bedrohung

Der Komplex der Feuersymbolik bildet den Übergang von der durch persönliche Erfahrungen geprägten bildhaften Gestaltung dichterischer Arbeit und Existenz zu den abstrahierenden und synthetisierenden Symbolen für die Dichtung als geistigen Bereich.

Der Bildkomplex des Feuers reicht vom Bild des Vogels Phoenix über die Flamme bis hin zu den Bedeutungskomponenten Hitze, Leidenschaftlichkeit, Helligkeit und grausame Verzehrung, die sich zu einem ambivalenten Symbol für die Dichtung vereinen. In der frühen Lyrik ist der Symbolgehalt des



Feuers nur angedeutet, der Bezug zu Dichter und Dichtung noch vage: Der Feuervogel in dem Maksimilian Volosin gewidmeten Gedicht "Žar-ptica"<sup>41</sup> scheint zwar als Bild für die Inspiration konzipiert zu sein, ein eindeutiger Bezug fehlt jedoch.

In dem Gedicht "Idite že! - Moj golos nem..."<sup>42</sup> erscheint das Feuer als Attribut des Dichters, vertreten durch das lyrische Ich ("Ne slepnut' na moem ogne"). Das Bild der zwei Flammenflügel ("dva plamennych kryla"), das als Vorausnahme des roten Reiters im Poem "Na krasnom kone" gelesen werden kann, ist jedoch mit der christlichen Vorstellung vom Jüngsten Gericht verbunden.

Erst 1918 erscheint das Feuer als Repräsentation der inspiratorischen Kraft. In dem Gedicht "V černom nebe slova načertany..."<sup>43</sup> spielt Cvetaeva zwar auf die Pfingstsymbolik an, die das Erscheinen des Heiligen Geistes als Flamme darstellt ("Legkij ogon' nad kudrjami pljašuščij"), überträgt aber das biblische Symbol auf die Dichtung, was bereits der erste Vers des Gedichts andeutet. In den beiden letzten Versen wird die Flamme über den Häuptern explizit mit der dichterischen Inspiration gleichgesetzt:

"Legkij ogon' nad kudrjami pljašuščij, -  
Dunovenie - Vdochnovenija!"

Inspiration meint allerdings hier ebenso wie in dem einige Monate später entstandenen Gedicht "Čto drugim ne nužno..."<sup>44</sup> ein allgemeineres Bewußtsein schöpferischer Kraft als das poetologisch präzise mit dem Begriff *sluch*

bezeichnete "Hören auf die Dinge":

"Čto drugim ne nužno - nesite mne:  
Vse dolžno sgoret' na moem ognje!  
Ja i žizn' manju, ja i smert' manju  
V legkij dar moemu ognju."

Das Feuer-Symbol, das hier bereits die Vernichtung als Bedeutungskomponente enthält - Cvetaeva identifiziert sich mit dem Vogel Phoenix: "Ptica-Feniks ja, tol'ko v ognje poju!" - steht für eine über allem stehende inspiratorische und schöpferische Kraft, die aber ambivalent und widersprüchlich erscheint: Die Struktur des Gedichts ist von einer antithetischen Bildlichkeit bestimmt:

Die Antithesen *hoch / tief* ("Vysoko gorju i gorju do tla") und *hell / dunkel* ("I da budet vam noč' svetla") sind die grundlegenden antithetischen Repräsentationen der Dichtung. Die Metapher "legkij koster" basiert in Anknüpfung an die Schnee- und Feuer-Symbolik Bloks<sup>45</sup> auf den einander antithetisch gegenüberstehenden Farbsymbolen Rot und Weiß, die in Cvetaevas Dichtung für die symbolische Repräsentation der Liebe eine zentrale Rolle spielen.

"Ognevoj fontan" vereinigt die beiden gegensätzlichen Elemente Feuer und Wasser in sich und stellt die Inspiration als hervorsprudelnde Kraft dar.

Die Identifikation mit dem Phoenix impliziert zwar Zerstörung, zugleich aber Erneuerung durch das Feuer; der Aspekt der Reinigung und Auferstehung aus der Asche ist schon in dem drei Jahre später entstandenen Poem "Na krasnom kone"<sup>46</sup> aufgehoben: Der rote Reiter repräsentiert eine Inspiration,

die den Ausbruch aus der irdischen Existenz und eine unkonventionelle künstlerische Darstellung ermöglicht, dafür aber Opfer fordert - Cvetaeva grenzt durch die Gegenüberstellung von Muse und geflügeltem Reiter ihre eigene dichterische Konzeption von denen ihrer Zeitgenossen ab<sup>47</sup>.

Die drei Hauptteile des Poems stellen drei Formen der Liebe dar - die Liebe eines Mädchens zu seiner Puppe, die religiöse und die erotische Liebe - , deren Opfer in jedem Fall von der inspiratorischen Kraft gefordert wird. Die Beziehung des Reiters zum Feuer deutet die Symbolfarbe Rot bereits an: Der erste Hauptteil stellt aus der Perspektive eines Mädchens, dem seine Lieblingspuppe zu verbrennen droht, eine Feuersbrunst dar; als Opfer für die Rettung fordert der Reiter die Puppe für sich und gerät damit in eine direkte analoge Beziehung zur vernichtenden Macht des Feuers. Oberdies wird in der christlichen Symboltradition ein Reiter auf einem roten Pferd als Bote des Krieges verstanden <sup>48</sup>, ein Symbolinhalt, der auch in Cvetaevas Poem eine Rolle spielt, denn er deutet auf die innere Spaltung des Dichters in seinem Verhältnis zur Dichtung hin. Am Ende des dritten Hauptteils repräsentiert der rote Reiter schließlich leidenschaftliche Liebe, die dadurch mit der dichterischen Inspiration identisch wird:

"I šepot: Takoj ja tebjā želal!  
I rokot: Takoj ja tebjā izbral,  
Ditja moej strasti - sestra - brat -  
Nevesta vo l'du - lat!"

Das Feuer und die Farbe Rot symbolisieren eine elementare

Leidenschaftlichkeit - den Ursprung der Liebe wie der Dichtung. Indem Liebe und Dichtung einerseits von ihrem Ursprung her als identisch dargestellt sind, andererseits aber, repräsentiert durch die Antithese *oben / unten*, gegensätzlich erscheinen, gerät die Dichtung in Opposition zu sich selbst:

"Revnivaja dlan', - tvoj prazdnik!  
Primi ogon'!  
No što - s vysoty - za vsadnik,  
I što za kon'?"

Das opferfordernde, besitzergreifende Wesen der Kunst, symbolisiert durch das Feuer, steht im Gegensatz zu ihrem hohen Ziel. Das Bild des geflügelten Reiters auf dem roten Pferd vereinigt die Feuersymbolik mit dem Komplex der Flugbilder und stellt damit das erste vollkommene synthetisierende Bild der Dichtung in Cvetaevas Lyrik dar.

### Wasser - Überwindung von Zeit und Raum

Das Element Wasser ist in Cvetaevas Lyrik fast ausschließlich durch das Bild des Meeres vertreten, dessen symbolische Qualität auf die Faszination von Puškins Gedicht "K morju" zurückzuführen ist<sup>49</sup>. - In dem 1933 entstandenen Essay "Poëty s istoriej i poëty bez istorii" erscheint es auch theoretisch begründet:

"Kogda prichodis' k morju - i k liriku - to ideš' za tem že, a ne za novym, za povtorenijem, a ne za prodolženijem. [...] Kogda ideš' k morju i k liriku, ideš' ne za nevozvratnost'ju tečenija, a za vozvratnost'ju voln, ne za nepovtorimost'ju

mgnoven'ja i ne za prechodjaščim, a imenno za povtorjaemost'ju morskich i liričeskich nepredvidennostej, za neizmennost'ju smen i peremen, za neminuemost'ju sobstvennogo izumlenija imi."<sup>50</sup>

Der Aspekt, unter dem Cvetaeva Meer und lyrische Dichtung gleichsetzt, ist die ständige Wiederholung eines bestimmten inneren Strukturprinzips, das aber immer neue Gestaltungsformen ermöglicht:

"Volna vseгда vozvraščaetsja, i vorvraščaetsja vseгда inoju. [...] Čto takoe volna? Struktura i muskul. To že i v lirike."<sup>51</sup>

Dies thematisiert Cvetaeva in ihrer Lyrik bereits 1920: In dem Gedicht "Kto sozdan iz kamni, kto sozdan iz gliny..."<sup>52</sup> identifiziert sie sich unter Berufung auf ihren Vornamen *Marina*, der hier bildhafte Bedeutung erhält, mit dem Schaum des Meeres:

"Kto sozdan iz kamni, kto sozdan iz gliny,  
A ja serebrjus' i sverkaju!  
Mne delo - izmena, mne imja - Marina,  
Ja - brennaja pena morskaja."

Die Opposition *ja - drugie*<sup>53</sup>, die bestimmend für die Struktur des Gedichts ist, steht für den Gegensatz von menschlicher Existenz und Dichtung: Cvetaeva grenzt ihr eigenes Sein als Dichterin vom Mensch-Sein, repräsentiert durch die auf die Schöpfungsgeschichte anspielende Wendung "kto sozdan iz gliny", ab. Formal wird diese Abgrenzung durch den Versanschluß "a ja" sowie durch die gegensätzliche grammatikalische Struktur des zweiten Verses hervorgehoben: Der Gegensatz von Substantiven im ersten ("iz kamnja", "iz

gliny") und Verben im zweiten Vers ("serebrjus'", "sverkaju") betont die ebenfalls strukturbestimmende Opposition *starr / beweglich*.

*Izmena* im folgenden Vers kann als Untreue des lyrischen Ichs (*Marina*) der menschlichen Gattung gegenüber verstanden werden, da es sich von ihr distanzier<sup>54</sup>: *Izmena* impliziert damit, daß es sich bei dem lyrischen Ich um ein Wesen handelt, das seine Doppelweltlichkeit überwunden hat und sich nun selbst den Namen *Marina* gibt: Er soll seine Zugehörigkeit zu einem anderen Seinsbereich dokumentieren.<sup>55</sup>

Die Parallelität der beiden Vershälften hat dabei synthetisierende Funktion.

In der zweiten Strophe verstärkt sich die Polarität von *starr* und *beweglich*, und hinzu kommt die Antithese *räumliche Begrenzung / Grenzenlosigkeit*:

"Kto sozdan iz gliny, kto sozdan iz ploti  
Tem grob i nadgrobnye plity...  
- V kupele morskoj kreščena - i v polete  
Svoem - neprestanno razbita!"

Die ersten beiden Verse weisen wiederum auf die Körperlichkeit der menschlichen Existenz und ihre zeitliche Begrenzung durch Geburt ("sozdan") und Tod ("grob") hin: Das menschliche Dasein wird damit als ein Phänomen mit Anfang und Ende gekennzeichnet.

Das Bild der Grabplatten, das für die Endgültigkeit des Todes steht, knüpft an den Anfang des Gedichts an: In ihm schließt sich der Kreis: *iz kamnja - iz gliny - iz ploti - nadgrobnye plity*.

Körperlichkeit und Begrenztheit durch Anfang und Ende als Kennzeichen der menschlichen Existenz treten in Opposition zum nicht-körperlichen, sich ständig erneuernden Wesen des lyrischen Ichs: In den Versen 7 und 8 ist weder von Geburt noch von Tod, weder von einem Anfang noch von einem Ende die Rede. "Neprestanno razbita" impliziert ebenso wie das Adjektiv "brennyj" in Vers 4 ununterbrochene Erneuerung, d.h. Endlosigkeit.

"V polete svoem" ist in Anknüpfung an den Komplex der Flugbilder als erste Andeutung räumlicher Ungebundenheit zu verstehen, die im letzten Vers noch einmal aufgenommen wird: "vysokaja pena morskaja."

In der dritten Strophe treten das menschliche Herz und die Seele, repräsentiert durch das Bild der Locken<sup>56</sup>, in Opposition zueinander:

"Skvoz' každye serdce, skvoz' kazdye seti  
 Prob'etsja moe svoevol'e.  
 Menja - vidiš' kudri besputnye eti? -  
 Zemnoju ne sdelaeš' sol'ju."

"Set'" als Netz für den Fischfang und "zemnaja sol'" als lebenswichtiger Stoff stehen einerseits für Eingrenzung und Festlegung, andererseits für Nutzbarmachung, für Maßnahmen, die von den "anderen" zur Existenzsicherung vorgenommen werden. Das lyrische Ich entgeht ihnen durch sein Anders-Sein: Diese Strophe ist somit als poetologische Aussage und Vorausnahme der theoretischen Äußerungen Cvetaevas in "Iskusstvo pri svete sovesti"<sup>57</sup> zu lesen.

Auf bildlicher Ebene ist die letzte Strophe eine Variation

der ersten. Starrheit und Unbeweglichkeit als Charakteristika der menschlichen Existenz sind durch das Bild "granitnye vaši kolena" repräsentiert<sup>58</sup>, Beweglichkeit und Unbegrenztheit des lyrischen Ich durch das Verb "[s každoj volnoj] voskresaju". Das Verb *voskresat'* impliziert einen Übergang vom Leben zum Tod und vom Tod zum Leben. - "Da zdravstvuet", in herkömmlicher Bedeutung in direktem Bezug zur menschlichen Existenz stehend, kennzeichnet hier eine andere Form des Seins, den sich ständig wiederholenden Wechsel von Vernichtung und Erneuerung ohne Anfang und Ende. Dieses Gedicht, in dem Cvetaeva die Dichtung nicht nur als einen in Opposition zur realen körperlichen Existenz stehenden Bereich darstellt, sondern sich auch mit ihr identifiziert, ist die poetische Gestaltung einer abstrakten Idee, die erst zwölf Jahre später wieder in dem Essay "Épos i lirika sovremennoj Rossii" erscheint<sup>59</sup>.

Wenn Cvetaeva sich mit dem ständige Erneuerung und Endlosigkeit repräsentierenden Meerschäum identifiziert, versteht sie sich letztlich als eine Verkörperung des immer gleichbleibenden Prinzips der Dichtung. *Marina*, als Name des lyrischen Ichs Hinweis für dessen reale Existenz und zugleich Zeichen für die Zugehörigkeit zu einem übergeordneten Sein, wird dabei auf inhaltlicher und formaler Ebene<sup>60</sup> zu einem synthetisierenden Bild für den Dichter als Verkörperung des poetischen Prinzips.

Darüberhinaus stellt *Marina* den einzigen direkten Bezug zur Dichtung her - in der Bildlichkeit des Gedichts ist er nur sekundär über die poetologischen Schriften erkennbar.



In deutlichere Beziehung zur synthetisierenden Funktion der Dichtung tritt das Meer im Poem "S morja"<sup>61</sup>. Als fiktiver Brief angelegt beschreibt es eine durch den Traum entstandene Verbindung zwischen dem Atlantischen Ozean (Cvetaeva) und Moskau (Pasternak)<sup>62</sup> und ist daher als Fortsetzung des Zyklus "Provoda" zu verstehen.<sup>63</sup>

Bereits in der frühen Lyrik bringt Cvetaeva Traum und Meer miteinander in Verbindung, ohne dabei die symbolische Qualität des Meeres weiterzuentwickeln:

"Mečty innye mne poddal Bog:  
Morskie oni, morskije."<sup>64</sup>

Indem sie jedoch diese auf überrealer Ebene bestehende Beziehung als "unser Poem" bezeichnet ("Nasej poëme / Cenzor - zarja"), stellt sie einen direkten Bezug zur Dichtung her. Das Meer repräsentiert zunächst die inspiratorische Kraft:

"Čestnoe slovo  
Ja, ne pis'mo!  
  
Volnoj cezury  
Nrav. [...]."

Die Welle wird in Verbindung mit dem u.a. in der Poetik verwendeten Begriff der Zäsur zum Bild für ein neues Strukturprinzip, das das Meer, die Dichtung und den lyrischen Brief gleichermaßen bestimmt, und ist in diesem Bedeutungszusammenhang direkt auf die eingangs zitierte Passage aus "Iskusstvo pri svete sovesti" zu beziehen.<sup>65</sup>

Bestimmend für die symbolische Qualität des Meeres ist auch die ständige Veränderung, die als Spiel ("more igralo"), als

Wechsel von Geben und Nehmen ("More igralo, a ja brala, / More igralo, a ja klala / [...] / Muza terjala, volna brala.") und schließlich als Mühlrad dargestellt ist. Aus dem Bild des Mühlrads entwickelt sich eine Kette teils sprachlicher, teils assoziativer Beziehungen:

"Mel'nja ty mel'nja, morskoe kolo!  
[...]

Vot tol'ko vygovorjus' - i ticho.  
More! prekrasnaja mel'ničicha,  
Mesto, gde na meli  
Meloč' - i nas smeli."

Mit dem Mühlrad assoziiert Cvetaeva Schuberts Liederzyklus "Die schöne Müllerin", der über das Motiv des Klangs den Bezug zum Meer herstellt ("Valy, zvuci, chvala"). *Mel'nja* und *mel'ničicha* wiederum sind durch Paronomasie mit *mel'* und *meloč'* verbunden. Die innere Beziehung dieser Einzelbilder wird durch die Definition des Lebens als Strandgut deutlich ("Žizn' - Nedochvat vody // Nadokeanskoj."). Die aus verschiedenen Schichten des Meeres angespülten Gegenstände repräsentieren die einzelnen Schichten des Seins.

Als Gabe (*dar*) an Pasternak wird ein Seestern in seiner Vollkommenheit schließlich zu einem synthetisierenden Symbol für eine vollkommene Traum-Begegnung, und damit für eine vollkommene Form der "poëma":

"No pripasla tebe naposledki  
Dar, na kotorom stroj:  
More rodnit s Moskvoj,

Sovetorossiju s Okeanom  
Respublikancy - rukoj žuana -  
Sam Okean-Velik.

Slet. Nacepi na šlyk.

I doloži mužikam v kolos'jach,  
 Čto na šlyke svoem kraše nosjat  
 Krasnoj - ne ver': vraždu  
 Klassov - morej zvezdu!

Masterovym uze i čužezemcam  
 Koli otstali ot Vifleemskoj,  
 [...]."

Auf poetischer Ebene repräsentiert der Stern als Grundform der Vollkommenheit zum einen das sprachliche Ideal vollendetester bildhafter Ausdrucksweise, wie aus der Metapher "Žizn'ž Nedochvat vody nadokeanskoj" abzuleiten ist<sup>66</sup>, zum anderen ein ideelles Grundprinzip der Dichtung, den *sluch*, wie die Metapher "volnoj cezury nraV" zu Anfang des Gedichts andeutet.

Auch der Traum, der anfangs als Realität erscheint, wird zum Symbol für eine von diesen beiden Grundprinzipien bestimmten Dichtung:

"Vplot', a ne tesno  
 Ogn', a ne dymno.  
 Ved' ne sovmeštnyj  
 Son, a vzaimnyj."

Das das Poem beschließende Bild von Brauenbögen als "Auswege aus der Sichtbarkeit" ist wieder auf die symbolhafte Funktion von *Marina* zu beziehen. Die letzte Strophe ist eine Beschreibung der Physiognomie *Marinas*:

"V Boge, drug v druge.  
 Nos, dumal? Mys!  
 Brovi? Net, dugi  
 Vychodi iz  
 Zrimosti."

Die Bögen (*dugi*) sind auf die den Sichtkreis begrenzenden Augenbrauen zu verstehen; auf das Meer bezogen bedeuten sie jedoch die Linie des Horizonts, die vom Ufer aus gebogen erscheint.

Das Überschreiten der Grenzen des Sichtbaren wird hier nur durch den gemeinsamen Traum möglich, der als Bild für die gemeinsame Orientierung an den poetischen Grundprinzipien verstanden werden kann, denn das Verlassen der sichtbaren Realität setzt neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und der sprachlichen Darstellung voraus. Das bedeutet jedoch nicht, daß die Komponente des Sichtbaren völlig bedeutungslos wird; das Bild des Strandguts ist ein Hinweis darauf. Das Meer repräsentiert zunächst die geistige Verbindung zwischen den beiden Dichtern Cvetaeva und Pasternak und wird schließlich zum Sinnbild für die Synthese der sichtbaren Realität und der unsichtbaren, jenseits des Horizonts liegenden Transzendenz.

### Flug und Höhe - Loslösung vom Irdischen

Die Flug- und Höhenbilder stellen den umfangreichsten Bildkomplex in Cvetaevas Lyrik dar und knüpfen an die Symboltraditionen der Antike, des Christentums und der Romantik an: Der Vogel symbolisiert in der antiken Tradition im Hinblick auf seine Doppelnatur die Seele der Götter und Genien, in der christlichen die nicht-materielle Wirklichkeit.<sup>67</sup> In der Romantik gehören Flug- und Höhenbilder zu den dominierenden

Bildgruppen; Himmel und Wolken repräsentieren in der deutschen Romantik Befreiung, Streben zum Jenseits und Transzendierung des Irdischen.<sup>66</sup>

Cvetaeva orientiert sich zunächst an der romantischen Symboltradition, indem sie, möglicherweise in Anlehnung an Puškin<sup>67</sup>, vom Symbol des Adlers ausgeht. Es erscheint in dem an Mandel'stam gerichteten Gedicht "Nikto ničego ne otnjal..." aus dem Jahr 1916 erstmals als Bild für den Dichter:

"Ja znaju, naš dar - neraven,  
Moj golos vpervye - tich.  
Čto Vam, molodoj Deržavin,  
Moj nevospitannyj stich!

Na strašnyj polet krešču Vas:  
Leti, molodoj orel!  
Ty solnce terpel, ne scurjas', -  
Junyj li vzgljad moj tjažel?"<sup>70</sup>

*Orel* hat hier noch nicht die Funktion einer symbolischen Repräsentation des Dichters, sondern ist eine allegorische Benennung des Dichters Mandel'stam. Die Parallelität zu "molodoj Deržavin" deutet daher auf eine allgemeinere Gültigkeit des Bildes im Hinblick auf die dichterische Tradition hin.

Das Bild der Taufe, das diese Namensgebung als feierlich-religiösen Akt erscheinen läßt, kann als Aussage über den Stellenwert und das Gewicht bildhaften Sprechens verstanden werden. Der Akt der bildlichen Benennung bedeutet für das Benannte eine Hervorhebung im Sinne einer Verallgemeinerung und Entindividualisierung: In der dritten Strophe, in der

von der Dichtung Mandel'stams die Rede ist, ändert Cvetaeva die Anredeform ebenso wie die Form bildhaften Sprechens. Die Dichtung, in den beiden ersten Strophen als "Gabe" (*dar*), "Stimme" (*golos*) oder "Vers" (*stich*) bezeichnet, erscheint hier als "strašnyj polet" – diese dichotome Metapher hat ihre Entsprechung im dritten Vers ("Ty solnce sterpel, ne ščurjas'"), der die Sonne als absolutes Ziel des Fluges und zugleich als vernichtende Kraft darstellt.

Auch die Haltung des lyrischen Ichs ändert sich: Während Cvetaeva in den ersten beiden Strophen ihre eigene Dichtung in den Hintergrund stellt und von einer "Ungleichheit der Begabungen" spricht, deuten der Akt des Taufens sowie die Metapher "strašnyj polet" Überlegenheit an, da sie ein bestimmtes Wissen über das Wesen der Dichtung implizieren.<sup>71</sup>

In der Handhabung des Adler-Symbols in diesem Gedicht wird bereits eine Eigenständigkeit in der Gestaltung der Flug- und Höhen-Symbolik erkennbar: Die vom Konflikt zwischen Berufung und Realität geprägte Existenz des Dichters ("strašnyj polet") wird einer idealen Form dichterischen Seins gegenübergestellt: "Ty solnce sterpel, ne ščurjas'".

Der Dichter erscheint hier nicht, wie in den Symbolgestalten Orpheus und Persephone, als tragische bipolare Gestalt. Der Flug des Adlers zur Sonne stellt vielmehr die Verbindung zwischen den beiden Polen Realität und Absolutum dar, und der Dichter wird zum Überwinder der Kluft zwischen Wirklichkeit und Ideal. Während es sich bei Orpheus und Persephone sowie bei *stolpnik* und *pešehod* um Repräsentationen des Dichters handelt, deren synthetisierende Qualität auf den

Rahmen der irdischen Existenz beschränkt bleibt, ist der Adler bereits als Bild für die dichterische Idealgestalt zu verstehen. Irdische Existenz und sichtbare Realität treten in den Hintergrund. Das angestrebte Absolutum wird im Bild der Sonne sichtbar, einem Bild, das in seiner Ambivalenz dem Komplex der Feuersymbolik zuzuordnen ist.

In dem im gleichen Jahr entstandenen Zyklus "Stichi k Bloku" repräsentieren Engel und Schwan diese ideale Dichtergestalt:

Bei den Bildern ist die Symbolfarbe Weiß, die in ihrem Bedeutungsinhalt an die Farbsymbolik Bloks anknüpft<sup>72</sup>, sowie die Zugehörigkeit zu zwei Bereichen - Wasser bzw. Erde und Luft - gemeinsam. Die Farbe Weiß, Symbol für den geistigen Seinsbereich<sup>73</sup>, verlegt jedoch den Schwerpunkt auf die Transzendenz, so daß die Doppelzugehörigkeit nicht wie bei den Symbolgestalten, die den Dichter in seiner realen Konfliktsituationen darstellen, problematisiert wird.

Der Schnee als Attribut des Dichters ("snegovoj odet", "snegovoj pevec", "snežnyj lebed'")<sup>74</sup> ist ein direktes Zitat Bloks und steht für die leidenschaftliche Hingabe an die Absolute Liebe und Dichtung<sup>75</sup>. - Mit diesem Symbolgehalt erscheint *sneg* noch einmal in einem an Sergej Ėfron gerichteten Gedicht aus dem Jahr 1940: "Ty sneg mne byl."<sup>76</sup> Adler, Schwan und Engel, Bilder für eine an der Transzendenz orientierte Idealgestalt des Dichters, bilden den Ausgangspunkt für die Entwicklung der Flug- und Höhen-Symbolik Cvetaevas. Noch im Gedichtband "Versty" beginnt sich eine

Veränderung abzuzeichnen: Der Schwan repräsentiert in dem Gedicht "Razletelos' v serebrjanye drebezgi..."<sup>77</sup> Inspiration, Kreativität und poetische Realität. Ausgangspunkt für diese Deutung ist die Symbolfarbe Silber, die in der symbolistischen Tradition Sinnbild für kreative Phantasie, künstlerisches Schaffen und Poetisierung der Realität ist.<sup>78</sup> Sie stellt ein paralleles Symbol zum Schwan dar. Mit Ausnahme der letzten sind alle Strophen zweigeteilt, wobei jeweils zwei Verse von der Silber-Symbolik und zwei vom Bild des Schwans bestimmt sind. Ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen den beiden Strophenhälften ist nur aufgrund der Parallelität der geschilderten Vorgänge erkennbar:

"Iz oblačnoj vysy vypalo  
Mne prjamo na grud' - pero.  
Ja segodnja vo sne rassypala  
Melkoe srebro.

Serebrjanyj klič - zvonok.  
Serebrjano mne - pet'!  
Moj vykormyš! Lebedenok!  
Chorošo li tebe letet'?"

Das Herabfallen der Feder vom Himmel und das Ausstreuen des Silbers sowie singen und fliegen werden auf formaler Ebene durch Reime, die die jeweiligen Schlüsselwörter miteinander verbinden, als parallele Vorgänge bzw. Tätigkeiten gekennzeichnet: *vypalo/ rassypala, pero/ srebro, pet'/ letet'*<sup>79</sup>. *Zvonok* läßt sich auf den poetologischen Terminus *zvuk* zurückführen; *lebedenok* ist daraus als Symbol für die inspiratorische Wahrnehmung, das ideelle Stadium eines poetischen Werks zu erschließen.

(Für das Freiwerden geistiger Kräfte steht in einem Gedicht



aus dem Band "Remeslo" über den Tod Igors das Bild des freigelassenen Vogels ("Duch ot ploti kosnoj beret razvod, / Ptica kletke kostnoj daet razvod,"<sup>60</sup>), das im Poem "Na krasnom kone" die dichterische Inspiration repräsentiert: "Vsech ptic moich - na svobodu puskal."<sup>61</sup>)

In den zwanziger Jahren ersetzt der Flügel in den meisten Fällen das Vogel-Symbol. In den Bänden "Versty II" und "Remeslo" wird er zum dominierenden Bild für geistige und seelische Befreiung, was nicht zuletzt auf die materielle und psychische Situation Cvetaevas in den Jahren 1920-1922 zurückzuführen ist.<sup>62</sup>

Im fünften Teilgedicht des Zyklus "Blagaja vest'", entstanden anlässlich eines ersten Lebenszeichen Éfrons<sup>63</sup>, steht das leitmotivisch im Refrain "O kryl'ja moi, / Žuravli-korabli" auftretende Bild des Fliegens für eine geistig-seelische Verbindung zu Éfron. Cvetaeva spielt in diesem Gedicht sowohl auf die Heimkehr des Odysseus ("Mež Scilloju - da! - / I Charibdoj grebli") als auch auf die durch Revolution und Bürgerkrieg verlorengegangenen geistigen und religiösen Werte an ("i vot uže kupol / Sofijskij - vdali..."). Obwohl der synthetisierende Charakter bereits erkennbar ist, wird ein direkter Bezug zur Dichtung noch ebenso deutlich wie in den anderen Gedichten der Jahre 1917-22<sup>64</sup>, in denen Cvetaeva Flugbilder einsetzt. Das Bild des Flügels besitzt hier einen weiter gefaßten Bedeutungsinhalt: Es repräsentiert in ähnlicher Weise wie der Traum im Poem "S morja" die Verbindung zu einem geistigen Bereich, in dem auch die Dichtung ihren

Ursprung hat. Ein Bezug zu ihr kann insoweit hergestellt werden, als das Gedicht von sich selbst als Verbindungsglied zu einer Vergangenheit spricht, die Efron selbst und seine Zugehörigkeit zur Weißen Armee repräsentiert: Es nennt neben der Sophienkathedrale auch *jať* und *er'* als Repräsentanten einer vergangenen Kultur ("Na krik dlinnokljuvyj / -S erem i s jatju!").

1923 greift Cvetaeva auf diesen Bedeutungsinhalt des Flügel-Symbols zurück, indem sie für die geistig-dichterische Verbindung mit der Vergangenheit ein neues Symbol kreiert: Im Gedicht "Rel'sy"<sup>65</sup> erscheinen die Schienen als Bild für die Überwindung zeitlicher und räumlicher Grenzen. Das Puškin-Zitat ("Puškinskoe: skol'ko ich, kuda ich / Gonit! (Minovalo - ne pojut!)" ), die Anspielung auf die biblische Erzählung von Lots Weib und die Erwähnung Sapphos sind die Bezugspunkte des Gedichts, die das Motiv der Trennung und des Abschieds gemeinsam haben. Die poetische Verknüpfung dieser drei voneinander unabhängigen Personen und Stoffe belegt den symbolischen Gehalt von *rel'sy* und dokumentiert, daß das Gedicht von sich selbst spricht.

Darüberhinaus knüpft Cvetaeva mit dem Symbol der Schienen an ihren einige Monate zuvor entstandenen Zyklus "Provyoda" an, in dem die Leitungsdrähte die poetische und seelische Verbindung zwischen ihr und Boris Pasternak symbolisieren. Angemessen erscheint deshalb die Interpretation des Flügel-Symbols als Hilfsmittel einer auf geistig-seelischer Ebene stattfindenden Begegnung: Der Gedichtzyklus "Georgij"<sup>66</sup>, der

Sergej Ėfron zu einem in göttlichem Auftrag handelnden Kämpfer stilisiert, zeigt den Drachentöter als Auserwählten des Himmels ("stavlennik nebesnych sil"). Seine Zugehörigkeit zur Transzendenz ist in Höhen- und Flugbildern repräsentiert, unter denen das Bild des Schwans dominiert. Über das Schwan-Symbol ist ein direkter Bezug zur Dichtung möglich: Im zweiten Teilgedicht des 1921 entstandenen Zyklus "Stichi k Bloku" erscheint der geopfert Schwan in Analogie zu Christus als Bild für den Dichter Blok:

"Veščie v'jugi kružili vdol' zil,  
 Pleči sutulye gnulis' ot kryl.  
 V pevčuju prerez', v zapekšijsja pyl -  
 Lebedem dušu svoju upustil!"<sup>67</sup>

Die Idee vom hohen Opfer, das eine Zugehörigkeit zur "anderen" Welt impliziert, ist mit der Konzeption Pasternaks von der Dichtung als "hoher Krankheit" ("vysokaja bolezn'") verwandt und für Cvetaeva so eng mit der Dichtung verbunden, daß jeder Kampf um ein ideales Sein in ihrer Lyrik durch Flugbilder repräsentiert ist und schließlich selbst zum Bild für die Dichtung wird, wie dies aus dem Zyklus "Georgij" erkennbar ist.

In Cvetaevas Prager Zeit nimmt die Häufigkeit der Flug- und Höhenbilder ab; Bilder wie Flug, Flügel, Höhe und Himmel weisen nun aber einen deutlichen Bezug zur Dichtung auf.

Im vierten Teilgedicht des Zyklus "Stichi k Puškinu" wird der Muskel, der zunächst die Assoziation von körperlicher Kraft und Gewalt evoziert, zu einem ambivalenten Symbol für den Sieg dichterischer Fähigkeit über die körperliche Kraft,

letztlich also für den Sieg des Geistes über den Körper:

"Puškin - s monarš'ich  
 Ruk rukovodstvom  
 Bivšijsja tak že  
 Nasmert' - kak b'etsja  
 [...]  
 S muskulom vala  
 Muskul vesla.

[...]

To - serafima  
 Sila - byla:  
 Nesokrušimyj  
 Muskul - kryla."<sup>99</sup>

Auch hier steht das Bild des Flügels, der als Attribut des Engels erscheint, für die Verbindung zu einem nicht näher bestimmten, durch Höhe und Himmel repräsentierten geistig-poetischen Bereich.

Deutlich wird der Bezug zur Dichtung im Bild der Leitungsdrähte (*provoda*) in dem gleichnamigen Zyklus aus dem Jahr 1923.<sup>99</sup> Hierbei handelt es sich um ein selbstgeschaffenes Symbol, das im Hinblick auf das Gesamtwerk zwar keine Schlüsselfunktion übernimmt, aber durchaus dem Komplex der Flugbilder zuzuordnen ist.

Der symbolische Gehalt der "Leitungsdrähte" leitet sich von biographischen Daten her: Cvetaeva thematisiert hier ihren Abschied von Pasternak, den sie in Berlin um einige Tage verfehlt hatte<sup>90</sup>. Die Telegraphendrähte, die Pasternak zurück nach Rußland begleiten, werden schließlich zum Symbol für die Raum und Zeit überwindende Gegenwärtigkeit der Dichtung. Als deren exemplarische Verkörperung erscheint Pasternak :

"Budu Źdat' tebja [...]  
 [...]  
 Terplivo, kak rifmy Źdut."

Auf formaler Ebene leitet sich der Symbolgehalt des Begriffs "provoda" im wesentlichen von zwei Metaphern her: von der Paronomasie<sup>21</sup> *provoda / provody* ("provodami stal'nych / Provodov" (1)) und der Adjektivmetapher "liriceskie provoda"(3), an die verschiedene Bilder ähnlichen Bedeutungsinhalts angeschlossen sind ("Vdol' svaj / Tele-grafnoe: pro-o-ščaj..."(1)).

Die beiden paronomastisch miteinander verbundenen Begriffe "provoda" und "provody" bilden eine Antithese: *Provoda*, Symbol für die Überwindung von Zeit und Raum durch die Dichtung, steht im Widerspruch zum Abschied (*provody*) und weist damit auf die übergeordnete, Cvetaevas Poetologie zugrundeliegende Antithese *Leben/Dichtung* hin.

Andelman-Taubman interpretiert *provoda* nicht als Symbol. Folglich sieht sie in der Paronomasie auch keine Antithetik, sondern versteht sie als Verbindung der beiden Hauptactive des Gedichts<sup>22</sup>. Die Adjektivmetapher "liričeskie provoda" ist jedoch ebenso als Hinweis auf den symbolischen Gehalt von *provoda* zu werten wie die metaphorische Konstruktion "Èto serdce moe, iskroju / Magnitičeskoj - rvet metr."(4), die eine Querverbindung zu dem einen Monat später entstandenen Gedichtzyklus "Poëty" schafft:

"Čto mne delat', pevcu i pervencu,  
 [...]  
 S ètoj bezmernost'ju  
 V mire mer?!"<sup>23</sup>

In beiden Metaphern drückt Cvetaeva ihre eigene Zugehörigkeit zum Bereich der Dichtung aus, die sie zur Überwindung von Grenzen befähigt.

Überdies scheinen die Worttrennungen im ersten Teilgedicht ("lju-ju-blju", "pro-o-ščaj", "ve-er-nis'", "ž-a-al'"), die die Bewegungen an den Telegraphenmasten nachzuahmen: "Vdol' svaj/Telegrafnoe: pro-o-ščaj"). Sie können daher als poetische Realisierung der Metapher "liričeskie provoda" und somit als indirekter Hinweis auf die Genese der Dichtung aus dem *zvuk* interpretiert werden.

Eine Andeutung der symbolischen Funktion von *provoda* ist schließlich auch das fünfte Teilgedicht, in dem Cvetaeva auf die Kraft ihrer Liebe zu Sergej Ėfron anspielt, die ihm in den Revolutionsjahren das Leben gerettet hat<sup>94</sup>:

"Ne černokniznica! V beloј knige  
Dalej donskich navostrila vzgljad!  
Gde by ty ni byl - tebja nastignu,  
Vystradaju - i vernu nazad."

Die Hoffnung Cvetaevas auf die Rückkehr ihres Mannes hat hier eine gleichnishafte Funktion, sie stellt eine Parallele zu der geistig-poetischen Verbindung zu Pasternak dar.

Eine Vorwegnahme der Traumbegegnung mit Pasternak, die Cvetaeva im etwa zehn Jahre später entstandenen Poem "S morja" entwirft<sup>95</sup>, ist die erste Strophe des neunten Teilgedichts:

"Vesna navodit son. Usnem.  
Čot' vroz', a vse z sdaetsja: vse  
Razroznennosti svodit son.  
Avos' uvidimsja vo sne."

Ergänzend dazu sind die Anspielungen auf die Mythen von Ariadne und Eurydike zu erwähnen, in denen Abschied und Unsterblichkeit eine zentrale Rolle spielen<sup>96</sup>.

Alle diese formalen und inhaltlichen Details, Querverbindungen und Anspielungen bestimmen die Vielfalt von Aspekten und Komponenten des Bedeutungsinhalts des Begriffs *provoda*, der eine Repräsentation der Idee von der Überwindung zeitlicher und räumlicher Grenzen durch die Dichtung darstellt. Er gerät dabei in Kontrast zu *provody*, der Repräsentation von Entfernung und Trennung im weitesten Sinne, die ebenfalls in die Nähe des Symbolhaften rückt. Symbolische Vielschichtigkeit bedeutet deshalb nicht Vielfalt von Bedeutungen; vielmehr weisen die einzelnen Bedeutungsaspekte und -komponenten darauf hin, daß die Überwindung von Zeit und Raum in verschiedenen Bereichen und auf verschiedene Arten realisierbar ist.

In "Poëma vozducha"<sup>97</sup> nimmt Cvetaeva eine nähere poetische Bestimmung dieses Bereichs vor, indem sie einen Flug durch "sieben Lüfte" beschreibt, dessen Endziel, "polnoe vladycëstvo lba", ein geistig-dichterisches Absolutum repräsentiert, das auch mit den Mitteln der poetischen Sprache nicht zu bewältigen ist. Diese Unsagbarkeit spiegelt sich, wie bereits erläutert, in der Verwendung von Vergleichskonstruktionen mit Komparativ-Verbindung wieder.<sup>98</sup>

Auf der Ebene der Bildlichkeit nimmt Cvetaeva zunächst eine Umwertung und Relativierung von sichtbarer und poetischer Realität vor: Die Bezugnahme auf eigene und traditionelle Bilder - die Treppe als Verbindung zwischen Himmel und

Erde<sup>99</sup>, die Nacht als romantisches Symbol für die geistige Gegenwelt, die Brücke als Verbindung zwischen Realität und Ideal sowie den Traum, der wie in "S morja" symbolische Funktion übernimmt - bewirken zu Anfang des zweiten Teils eine Realativierung des Begriffs der "völligen Natürlichkeit" ("polnaja estestvennost'"). Diese Berufung auf konkrete, irdische Dinge ist ebenso wie die parallel zu "polnaja estestvennost'" konstruierte Wendung "polnaja srifmovannost'" ein Hinweis auf die noch bestehende Wechselwirkung zwischen sichtbarer Realität und dichterischer Sprache, die später aufgehoben wird:

"- Zemleotpuscenie.  
Tretij vozduch - pust."

In der "fünften Luft" beruht die Inspiration nicht mehr auf visueller, sondern ausschließlich auf akustischer Wahrnehmung:

"- Zemleotlučenie:  
Pjatyj vozduch - zvuk."

Die Luft wird zu einem Sieb, ein Bild, das Cvetaeva an anderer Stelle für die Dichtung verwendet ("pesennaja set' moja")<sup>100</sup>:

"O kak vozduch cedok,  
Cedok, cedče sita  
Tvorčeskogo (vlažen  
Il, bessmert'e - sucho).  
Cedok, cedče glaza  
Getovskogo, slucha  
Ril'kovskogo... [...]."



In der "siebten Luft" nimmt die lautliche Intensität des *zvuk* zu, das Gehör (*sluch*), repräsentiert durch das Ohr, wird mit dem geistigen Bereich gleichgesetzt, die Opposition *Körper / Geist* aufgehoben:

"Staraja poterja  
Tela čerez ucho.  
Uchom - čistym duchom  
Byt'. [...]."

Die das Poem beschließende Metapher

"[...] Osil':  
V čas, kogda gotičeskij  
Chram nagonit spil'  
Sobstvennyj ..."

deutet ebenso Wirklichkeitsferne wie Unerreichbarkeit des angestrebten Ziels, der rein geistigen Sphäre an und ist in ihrer Paradoxie als bildhafte Entsprechung zu den in den Bereich des Unsagbarenweisenden Vergleichen mit Komparativ-Verbindung zu verstehen.

Der Symbolgehalt der Flug- und Höhenbilder erscheint in "Poëma vozducha" insofern erheblich ausgeweitet und zum Teil modifiziert, als Flug und Höhe Ausgangspunkt und Thema des Poems sind und ihr symbolischer Gehalt von einer Anzahl sekundärer Bilder aus anderen Sachbereichen mitbestimmt wird. Auf der Ebene der Bildlichkeit kann "Poëma vozducha" als Auseinandersetzung Cvetaevas mit den Bedeutungsinhalten der Höhensymbolik verstanden werden, die letztlich deren empirische und sprachliche Unerfaßbarkeit bestätigen.

Der Flug ist aber in gleicher Weise wie anfangs im Adler-Symbol auch in diesem Poem als Verbindung zwischen Wirklich-

keit und dichterisch-sprachlichem Absolutum zu verstehen. Trotz seiner differenzierten Gestaltung, wie etwa der Einteilung in einzelne Stufen, stellt sich die Flug-Symbolik hier insbesondere wegen ihrer Annäherung an das unerreichbare Absolutum als eine vollkommene Synthese von Realität und Transzendenz dar.

## 2. Liebe

"Liebe haßt den Dichter. Sie will nicht verherrlicht werden. (>selbst herrlich genug!<) sie glaubt sich ja ein Absolut, einziges Absolut. Sie traut uns nicht. In ihrem tiefsten weiß sie, daß sie nicht herrlich ist (darum so herrisch!), sie weiß, daß alle Herrlichkeit Seele ist, und wo Seele anfängt, endet der Leib,"

schreibt Cvetaeva 1926 an Rilke<sup>101</sup> und verleiht damit der Widersprüchlichkeit des Phänomens Liebe Ausdruck, das für sie nicht nur ein existentielles Problem darstellt, sondern in doppelter Hinsicht zum Problem für die Dichtung wird: Einerseits fordert das Phänomen Liebe poetische Darstellung, andererseits wird es aber mit seinem Absolutheitsanspruch zu einer Bedrohung für die Dichtung, die ihrerseits einen eigenständigen, von der menschlichen Existenz unabhängigen Bereich anstrebt. Durch die Beschäftigung mit dem Phänomen der Liebe gerät sie wieder in den Zwiespalt zwischen Körper und Seele, den sie zu überwinden sucht<sup>102</sup>. In diesem Zwiespalt befindet sich auch Cvetaeva als Mensch mit ihren Erfahrungen im Bereich der Liebe und als Dichter mit dem

Bemühen um entindividualisierende und allgemeingültige Darstellung. Die poetische Konsequenz daraus bedeutet für sie Vergeistigung:

"Ich habe den Körper immer in die Seele übersetzt (enfkörpert), die >physische< Liebe - um sie lieben zu können - so verherrlicht, daß plötzlich nichts von ihr blieb. Mich in sie vertiefend, sie ausgehöhlt, in sie eindringend, sie verdrängt. Nichts blieb von ihr, als ich selbst: Seele (so heiß ich, darum das Staunen: Namenstag!)." <sup>103</sup>

Diese poetische Vergeistigung mit ihrem Streben zum Absoluten ist aber im Falle der Liebe nur bei völliger Selbstentkörperung und -vergeistigung möglich, was Cvetaeva, die grundsätzlich von realen Begebenheiten und persönlichen Erlebnissen ausgeht, wiederum in einen gerade in bezug auf die Liebe nicht zu lösenden Zwiespalt geraten läßt. Dieser Konflikt macht sich bis in die Bildlichkeit hinein bemerkbar. Cvetaeva versucht hier, zu einer Synthese von Körper und Geist, das heißt zu einer idealisierenden, zeitlich und räumlich unabhängigen, dem Ideal der poetischen Synthese vergleichbaren Form der Liebe zu gelangen.

Die in zahlreichen Gedichten thematisierte und in einer Vielfalt von Bildern repräsentierte Absage an die irdische Liebe hat mit poetischen Mitteln konstruierte Idealformen wie die Liebe als Trennung<sup>104</sup> oder die transzendente Liebe zur Folge, die auf existentieller Ebene nicht realisierbar und auf poetischer Ebene paradox erscheinen.<sup>105</sup>

## a) Liebe als existentielles Problem

Darstellungen der Liebe, in denen diese nicht in Opposition zu ihrem ideellen Gegenpol, sondern als persönliche Erfahrung erscheint, sind in Cvetaevas Lyrik zwar nicht allzu häufig, dürfen aber bei der Untersuchung ihrer Liebeslyrik deshalb nicht übergangen werden, weil sie das Verhältnis der Liebe als persönliches Schicksal und irdisches Phänomen zum geistig-transzendenten Bereich von Dichtung und Tod besonders deutlich machen. Letztlich scheint die Erfahrung der Liebe für Cvetaeva sogar eine Essenz der menschlichen Existenz darzustellen, in der alle Widersprüchlichkeiten und Konflikte konzentriert sind. Die Bilder, die die Liebe als existentielles Phänomen repräsentieren, lassen sich in zwei Gruppen zusammenfassen. Die eine Gruppe stellt Liebe und Trennung als Last und Leiden dar und ist fast ausschließlich dem Sachbereich *Mensch, menschliches Leben* entnommen. Diese Bilder deuten auf eine enge Bindung der Liebe an Körperlichkeit und Lebendigkeit und sind vorwiegend in Werken zu finden, die zwischen Oktober 1923 und Dezember 1924 entstanden sind und in engem Zusammenhang mit der Trennung von Rodzievič stehen<sup>106</sup>.

Die zweite Gruppe setzt sich aus Bildern zusammen, die die irdische Liebe in Opposition zur Dichtung zeigen. Die Liebe erscheint dabei meist als grausam fordernde Leidenschaft und ist vorwiegend durch das Feuer repräsentiert, einem Symbol, das in seiner Ambivalenz und seinen Bedeutungsinhalten an die Feuer-Symbolik Bloks erinnert<sup>107</sup>, aber auch aus der

antiken Tradition herzuleiten ist<sup>108</sup>. Daneben verwendet Cvetaeva Bilder, die auf die Opposition *hoch /tief* zurückgehen, sowie Symbolgestalten aus der antiken Mythologie. Diese Vielfalt an Bildern, die ausschließlich das Phänomen der irdischen Liebe repräsentieren, zeigt, daß für Cvetaeva auch die Liebe als persönliche Erfahrung und Bestandteil der menschlichen Existenz zum poetischen Problem wird und daß sie weder einseitig stilisiert dargestellt ist<sup>109</sup> noch ausschließlich in Opposition zur Dichtung zu verstehen ist, auch wenn dieser Aspekt eine wesentliche Rolle spielt<sup>110</sup>.

plot' i krov' - Liebe als Bestandteil der menschlichen Existenz

Eines der bekanntesten Gedichte Cvetaevas, der bereits mehrfach erwähnte Fünfzeiler aus dem Jahr 1924 ("Jatagan? Ogon'?...") definiert die Liebe als altbekannten, vertrauten, verinnerlichten Schmerz und gibt damit Cvetaevas Grundhaltung zum Phänomen der Liebe wieder:

"Bol', znakomaja, kak glazam - ladon',  
Kak gubam -  
Imja sobstvennogo rebenka."<sup>111</sup>

Die beiden Vergleiche, die hier mit dem Motiv des Schmerzes in Verbindung stehen, repräsentieren die enge Verbundenheit der Liebe mit der eigenen Existenz und zeigen sie als eine täglich wiederkehrende, vertraute Erfahrung. Der letzte Vers

nimmt dabei eine Sonderstellung ein: Formal Bestandteil einer elliptisch verkürzten Vergleichskonstruktion, gewinnt die Wendung "imja sobstvennogo rebenka" eine eigenständige Bedeutung, die auf formaler Ebene durch die Verstrennung unterstrichen ist: Einerseits bildet sie einen Gegenpol zum Motiv des Schmerzes, mit dem sie formal und inhaltlich verbunden ist, andererseits ist sie als selbständiges Bild in eine direkte Verbindung zur Liebe zu bringen.

Die Liebe erscheint hier individualisiert als eine schmerzliche, untrennbar mit der menschlichen Existenz verbundene Erfahrung. - Cvetaeva widerspricht damit einer metaphorischen Darstellung im zehnten Teilgedicht des Zyklus "Sugroby" - "Vozle ljubvi / Celye sonmy"<sup>112</sup> -, die Anja Kroth als Hinweis für den Verlust der Individualität durch die Erfahrung der Liebe versteht.<sup>113</sup>

In anderer Weise werden Liebe und Schmerz in einem der letzten Gedichte Cvetaevas miteinander in Verbindung gebracht:

"- Ljubov' - ešče starej:  
 Stara, kak chvošč, stara, kak zmej,  
 Starej livonskich jantarej,  
 Vsech prividenskich korablej  
 Starej! - kamnej, starej - morej...  
 No bol', kotoraja v grudi, -  
 Starej ljubvi, starej ljubvi."<sup>114</sup>

Auch hier ist die Liebe als ein Urphänomen dargestellt, als dessen Steigerung der Schmerz erscheint. Das Adjektiv *staryj* ist als metaphorische Darstellung von Liebe und Schmerz als Grundprinzip der irdischen Existenz zu verstehen.

Schließlich ist das Motiv des Schmerzes auch über das Berg-

Symbol in "Poëma gory"<sup>115</sup>, mit dem es durch Paronomasie verbunden ist<sup>116</sup>, als grundlegendes Charakteristikum der Liebe dargestellt<sup>1</sup>.

"Vzdrognes' - i gory s pleč,  
I duša - gore.  
Daj mne o gore spet':  
O moej gore!"<sup>117</sup>

Zugleich ist aber hier bereits ein zweites für die Liebeslyrik Cvetaevas charakteristisches Motiv angedeutet<sup>118</sup>: die materielle Schwere, die auch im Vergleich des Berges mit dem Buckel des Atlas zum Ausdruck kommt ("Ta gora byla, kak gorb / Atlasa, titana stonuščego.")<sup>119</sup> und ebenso wie der Schmerz unter einem doppelten Aspekt zu betrachten ist.

Obwohl im Poem selbst der Schmerz als Schmerz über die Trennung definiert ist ("Gora gorevala, čto tol'ko grust'ju / Stanet - čto nyne i krov' i znoj.")<sup>120</sup>, werden beide Motive über die Gleichsetzung mit *gora* mit der Liebe identifiziert. Die Ambivalenz der beiden Motive ist aber aus der antithetischen Bedeutungsstruktur des Symbols *gora*, das das Vereintsein der Liebenden und ihre Trennung gleichermaßen repräsentiert<sup>121</sup>, herzuleiten. An diese Problematik schließt sich ein weiteres Motiv an: die physische und seelische Unfreiheit. Es kündigt sich bereits 1910 im Motto zu dem Gedicht "Na proščan'e" an:

"Mein Herz trägt schwere Ketten,  
die du mir angelegt.  
Ich möcht mein Leben wetten,  
Daß keine schwerer trägt."<sup>122</sup>

Unfreiheit und Gefesseltsein drückt sich im Symbol des Blutes aus - an anderer Stelle wurde bereits auf den Stellenwert des Reimpaars *krov'* / *ljubov'* in Cvetaevas Lyrik hingewiesen -, das zunächst die enge Verbundenheit mit der körperlichen Existenz repräsentiert, aber auch für Opfer stehen kann.

Eine Synthese von Realität und Transzendenz ist in diesen Bildern noch nicht zu erkennen, denn sie beziehen sich ausschließlich auf den Bereich der menschlichen Existenz. Dennoch haben die Darstellungen ambivalenten Charakter, da sie alle den Gegensatz von innerer Notwendigkeit (*krov'*, *plot'*) und Schmerz (*bol'*, *sore*) in sich vereinen.

In "Poëma konca" kommt ein neuer Aspekt zum Tragen, der sich als Gegenpol zu *krov'* und *plot'* präsentiert: die Flucht in den transzendenten Bereich.

Eine Metaphernreihe in diesem Poem, in dem *krov'* als Symbol-Metapher insgesamt siebenmal auftritt, schildert das besitzergreifende, fordernde Wesen der irdischen Liebe:

"Ljubov', èto plot' i krov'.  
 Cvet - sobstvennoj krov'ju polit.  
 [...]  
 Ljubov', èto značit - svjaz'  
 [...]  
 Ljubov', èto značit...  
 - Moj.  
 [...]  
 - Ljubov', èto značit: žizn'."123

Mit diesem Motiv ist aber auch ein ganzer Bildkomplex verbunden, zu dem unter anderem die Flugbilder gehören: Die Identifikation von Liebe und Leben einerseits und andererseits die Todessehnsucht der Heldin des Poems, die auch in



anderen Gedichten aus dem selben thematischen Umkreis dargestellt ist<sup>124</sup>, evozieren die Flucht in den transzendenten Bereich, vertreten in einer Vielfalt von Bildern<sup>125</sup>, die ebenso wie die Flugbilder in Cvetaevas Lyrik vorrangig den Bereich der Dichtung repräsentieren. An dieser Stelle gerät die irdische Liebe in eine Opposition zur Dichtung, die existentiell wie auch logisch unauflösbar erscheint.

ogon' und lebed' : Die Opposition von Liebe und Dichtung in den Symbolfarben Rot und Weiß

Das Symbol des Blutes steht nicht nur für die Zugehörigkeit zum Leben, sondern, wie bereits angedeutet, auch für das Opfer. Dieser aus der christlichen Tradition übernommene Bedeutungsinhalt spielt besonders im Zyklus "Georgij" eine tragende Rolle und ist auch für die Rot-Symbolik Bloks bestimmend, mit der Cvetaevas Blut- und Feuer-Symbolik in vieler Hinsicht Gemeinsamkeiten zeigt.<sup>126</sup>

Feuer repräsentiert, wie schon im Zusammenhang mit der bildhaften Darstellung der Dichtung deutlich wurde, jede Form von Leidenschaft. Bereits in der Lyrik vor der Emigration stellt es ein ambivalentes Bild dar, das Liebesleidenschaft ebenso wie dichterische Inspiration repräsentieren kann.

Die beiden Bilder *krov'* und *ogon'* sind in Cvetaevas Symbolsystem durch die Farbe Rot vertreten, einem ebenfalls als ambivalent oder sogar als polar zu deutenden Symbol.

Die Liebe, die den einen Pol seines symbolischen Gehalts

bildet, erscheint dabei, obwohl sie immer noch deutlich als irdisches Phänomen gekennzeichnet ist, im Gegensatz zu den zuvor untersuchten Darstellungsformen deutlich entindividuiert, im Poem "Na krasnom kone" sogar mystifiziert: Die Liebesbeziehung der Heldin ist in Analogie zu dem aus christlicher Tradition stammenden Symbol des Reiters auf einem roten Pferd für den Krieg<sup>127</sup> als Schlachtfeld dargestellt und gerät in Opposition zu der hier ebenfalls durch den roten Reiter symbolisierten dichterischen Inspiration. Der Reiter auf dem roten Pferd repräsentiert also in "Na krasnom kone" schon in sich beide Pole der Symbolfarbe Rot und wird somit zu einem Symbol, das eine Synthese dieser beiden Pole, Liebe und Dichtung, unter einem bestimmten Aspekt darstellt: Die Forderung nach Opfer, Vernichtung und Grausamkeit erscheint als das den beiden Bereichen gemeinsame Charakteristikum. Den beiden Bildern *krov'* und *ogon'* steht die Symbolfarbe Weiß, die im wesentlichen durch die Bilder *Engel*, *Schwan* und *Schnee* vertreten sind, antithetisch gegenüber: Cvetaeva entwickelt daraus einen ganzen Komplex von Bildern, die den Symbolfarben Rot und Weiß zuzuordnen sind und die Dualität von Körper und Geist, Leben und Dichtung repräsentieren. Gemeinsamkeiten mit der Farbsymbolik Bloks sind auch hier erkennbar. Während bei Blok die Symbolfarben Rot und Weiß als "ambivalent"<sup>128</sup> bezeichnet werden können, da sie fakultativ entweder die "hohe" oder die "niedrige Transzendenz" repräsentieren, dabei aber keine Synthese schaffen, ist im Zusammenhang mit der Rot-Weiß-

Symbolik Cvetaevas jedoch eher von Antithetik zu sprechen, da der Symbolgehalt eines Bildes immer von zwei antithetisch zueinander stehenden Komponenten, meist von der Antithese *Diesseits / Jenseits* bestimmt ist: Ein so von innerer Antithetik gekennzeichnetes Symbol hat in den meisten Fällen, wie das Bild des roten Reiters zeigt, synthetisierende Funktion. Die Symbolik der Farbe Weiß tendiert zwar stark zum transzendenten Bereich, Symbole wie etwa der Schwan oder der Engel weisen aber noch deutlich einen antithetischen Charakter auf.

Besonders augenfällig erscheint der antithetische Charakter der Rot-Weiß-Symbolik im Hinblick auf die Themenkreise Liebe und Tod im Zyklus "Georgij". Der Refrain im ersten Teildicht hebt bereits die innere Antithetik der Symbolgestalt Georgij hervor:

"I plašč ego - byl - krasen,  
I kon' ego - byl - bel." 129

Die Farbe Rot repräsentiert hier einerseits das Opfer für die Rettung der Zarentochter und den Sieg über den Drachen, andererseits aber die leidenschaftliche Liebe zu dem Mädchen, die als Niederlage Georgijs gegenüber der Macht der Liebe erscheint:

"O tjažest' udači!  
Obida Pobedy!  
Georgij, ty plačeš',  
Ty krasnoju devoj  
Bledneeš' nad delom  
Svoich dvuch  
Vnezapno-čužich  
Ruk." 130

Das Bild des weißen Pferdes vereinigt in sich die antike Lichtsymbolik<sup>131</sup> und das Todes-Symbol des Christentums, dem Reiter auf einem weißen Pferd<sup>132</sup>, sowie den ebenfalls aus der christlichen Tradition stammenden Aspekt der Sühne<sup>133</sup>. Georgij stellt also eine synthetisierende Idealgestalt dar, die die Opposition *Liebe / Dichtung* repräsentiert: Als Auserwählter des Himmels ("stavlennik nebesnych sil")<sup>134</sup> tendiert er einerseits zum Bereich der Transzendenz, symbolisiert durch die Farbe Weiß, und setzt sein Leben für die Rettung der Zarentochter aufs Spiel, andererseits gerät er durch seine Liebe zu ihr in Gefahr, seiner göttlichen Berufung untreu zu werden. Am Ende des Gedichtzyklus erscheint er jedoch als "weißer" Ritter<sup>135</sup>, der sich an der Transzendenz orientiert; die Symbolfarbe Rot tritt in den Hintergrund:

"O lotos moj!  
 Lebed' moj!  
 Lebed'! Olen' moj!  
 [...]  
 Lazurnoe oko moe -  
 V vyšinu!  
 Ty, bludnuju snova  
 Voznesšij ženu."<sup>136</sup>

Diese kurze Darstellung der Rot-Weiß-Symbolik zeigt, daß die irdische, reale Liebe dann in symbolischer Repräsentation erscheint, wenn sie nicht mehr als individuelles Schicksal dargestellt ist, sondern als übergeordnetes Phänomen, das eine Essenz der irdischen Existenz darstellt. Nur in dieser Darstellung gerät die Liebe in eine echte Opposition zur

Dichtung, die ihr transzendentes Pendant bildet. In seiner Gesamtheit betrachtet stellt sich die Rot-Weiß-Symbolik als synthetischer Bildkomplex dar, denn selten erscheinen die beiden Farbsymbole getrennt. Meist sind sie als gegensätzliche Pole in einem Werk vertreten, in vielen Fällen sind sie, wie am Beispiel des Zyklus "Georgij" gezeigt wurde, polare Merkmale eines Symbols oder einer Symbolgestalt.

#### b) *razluka* - Absage an die irdische Liebe

In ihrem Essay "Moj Puškin" definiert Cvetaeva ihre Idealvorstellung von der Liebe als "Nicht-Liebe" (*neljubov'*)<sup>137</sup> bzw. Trennung und liefert damit den Schlüssel zu einem System von Bildern, die diese Idealvorstellung von der Liebe verkörpern.

Die Liebe erscheint hier fast ausschließlich unter ihrem transzendenten Aspekt. Die in "Poëma konca" thematisierte Flucht der Heldin aus der existentiellen Bindung ist vollzogen. Zunächst lassen sich diese Bilder von der metaphorischen Definition des Getrenntseins, dem Begriff *razluka* herleiten, der in zwei Gedichten wörtlich genannt und thematisiert ist. Der 1921 entstandene Zyklus "Razluka" ist stark autobiographisch geprägt und hat die zum Zeitpunkt seiner Entstehung bereits drei Jahre dauernde Trennung von Sergej Ėfron<sup>138</sup> zum Thema. Cvetaeva stilisiert ihr individuelles, von konkreten politischen Ereignissen bestimmtes

Schicksal, das in keiner Weise die romantisch-tragischen Züge der Liebesbeziehung zwischen Tat'jana und Onegin trägt, durch hyperbolische Metaphorik zu einem transzendenten Phänomen:

"Mež nami ne versty  
Zemnye, - razluki  
Nebesnye reki, lazurnye zemli,  
Gde drug moj naveki uze -  
Neot'emlen."<sup>139</sup>

Die Metaphern "razluki nebesnye reki" und "[razluki] lazurnye zemli" definieren den Begriff der Trennung als transzendente Landschaft. - Landschaften und Landschaftselemente stellen in Cvetaevas Lyrik charakteristische Repräsentationen des Jenseits dar, die u.a. auch im Poem "Novogodnee" zu finden sind.<sup>140</sup> Im letzten Teilgedicht des Zyklus erscheint schließlich auch Cvetaevas Beziehung zu Ėfron transzendiert:

"Ja znaju, ja znaju,  
Čto prelest' zemnaja,  
[...]  
Ne bolee naša,  
Čem vozduch,  
Čem zevzdy,  
Čem gnezda,  
Povissie v zorach."<sup>141</sup>

In einem weiteren Gedicht, das die Trennung zum Thema hat, erscheint *razluka* teilweise personifiziert ("ja vižu tebjja černookoj, - razluka! / Vysokoj, - razluka! - Odinokoj, - razluka! [...]" ); Cvetaeva verwendet aber auch hier eine Metapher aus dem Bereich der Flugbilder ("Filinom-pticej - razluka!") sowie ein Landschaftsfragment ("Stepnoj kolybeličej - razluka!") für die bildliche Darstellung der

Trennung.<sup>142</sup>

Diese Metaphorik bei der Idealisierung der Trennung leitet sich zu einem großen Teil von den Flugbildern her, deren romantische Bedeutungsinhalte – Ungebundenheit, Befreiung, dichterische Inspiration und Transzendenz<sup>143</sup> – Cvetaeva im wesentlichen übernommen hat.<sup>144</sup> Dieser Bildkomplex deutet bereits darauf hin, daß ideale Liebe in Cvetaevas Vorstellung nur im transzendenten Bereich angesiedelt sein kann. Mit besonderer Deutlichkeit bestätigt sich dies in dem Poem "Poëma konca", in dem zwei verschiedene Auffassungen von idealer Liebe in Opposition zueinander stehen. Die Heldin des Poems, Cvetaeva, erwägt den Tod als Flucht vor der irdischen Liebe und einzig möglichen Ort der idealen Liebesbeziehung:

" – Uedem. – A ja: umrem,  
Nadejalas'. Èto prošče!  
[...]  
– Ljubov', èto značit: žizn'.  
Net, inače nazывalos'  
  
U drevnych...  
[...]  
Smert' – i nikakich ustrojstv!"<sup>145</sup>

Das Verlassen des Berges, das Überqueren der Brücke wird zum Sinnbild für den Übergang von der Liebesbeziehung zur Trennung, vom Leben zum Tod:

"I – naberežnaja. Vody  
Deržus', kak tolščiči plotnoj.  
[...]  
  
[...]  
Smert' s levoj, s pravoj storony  
Ty. Provyj bok kak mertvyj."<sup>146</sup>

Tod und Transzendenz erscheinen in bezug auf die Liebe als dichotome Begriffe: Als fiktiver Ort idealer, rein geistiger Liebe bedeutet Tod auch Trennung von jeder irdischen Bindung, in "Poëma konca" von der Heldin als Ideal, zugleich aber als Verzweiflungstat dargestellt. Kennzeichnend für das Poem ist, daß seine Aussage ständig zwischen den beiden Polen - Leben und Tod bzw. Körper und Geist - schwankt.

Tod und Jenseits sind daher als verabsolutierende Sinnbilder für die Trennung anzusehen. - Auch das in der frühen Lyrik mehrfach auftretende Bild des Schattens kann - möglicherweise über die antike Mythologie - als Vorform dieses Bildkomplexes verstanden werden: In den letzten beiden Versen des 1910 entstandenen Gedichts "Na prošćan'e"<sup>147</sup> deutet die Metapher "prizračno-davnyj" in Verbindung mit dem Titel des Gedichts bereits die Problematik des Begriffs *razluka* an. Zur Symbolfigur für diese widersprüchliche Suche nach der irrealen, durch die Trennung idealisierten Liebe wird schließlich Ariadne.

Im ersten Teilgedicht des Zyklus "Provoda" und in dem zweiteiligen Gedichtzyklus "Ariadna"<sup>148</sup> thematisiert Cvetaeva, da der Tod als physische Trennung nicht vollzogen wird<sup>149</sup>, die Klage über die Trennung vom Geliebten und die Sehnsucht nach ihm. Zum Sinnbild für das Getrenntsein wird in allen drei Gedichten das Meer, mit dem sich Cvetaeva mehrfach identifiziert: Unübersehbarkeit und Gleichförmigkeit repräsentieren die Aufhebung von Raum und Zeit; die Verbindung von Flug und Höhe mit dem Ariadne-Mythos in "Provoda" bestätigen diese Deutung ("Atlantičeskij put'



tichij: // Vyše, vyše - i sli-lis' / [...]") und bilden eine Entsprechung zu der transzendenten Landschaft, mit der Cvetaeva die Trennung in "Razluka" identifiziert.

Auch das Meer erweist sich als ein ambivalentes Symbol, indem es einerseits Befreiung von Raum und Zeit bedeutet und den Bereich des Geistigen repräsentiert, andererseits aber - und hier gewinnt der Aspekt der Unsterblichkeit Ariadnes an Bedeutung - durch seine Unzulänglichkeit und ständige Bewegung, Eigenschaften, die durch die Welle repräsentiert sind und die der Existenz des Menschen widersprechen, zum Symbol der Bedrohung wird.<sup>150</sup>

Die bildhaften Definitionen des Getrenntseins ("ostavlennoj byt'") im ersten Teilgedicht des "Ariadne"-Zyklus spiegeln Ambivalenz der Trennung, die Teilhabe an der Transzendenz einerseits und die seelische Qual andererseits wieder. Entsprechend symbolisiert die Insel Naxos im Zyklus "Provoda" diese erzwungene Passivität, zu der Ariadne verdammt ist, und gerät in Opposition zum Fluß Styx:

"Raz Naksosom mne - sobstvennaja kost'!  
Raz sobstvennaja krov' pod kožej - Stiksom."<sup>151</sup>

*Razluka* tritt also in der Lyrik Cvetaevas als Motiv mit symbolischer Funktion auf - als Motiv, weil sie in ihrer direkten Bedeutung eine konkrete Problematik bezeichnet, die Cvetaeva mehrfach thematisiert, als Symbol, weil sie immer die Transzendenz der Liebe repräsentiert und damit in Opposition zur menschlichen Existenz gerät. Der Bedeutungsinhalt von *razluka* geht über den Begriff der Trennung

hinaus; sie steht in erster Linie für eine vergeistigte, idealisierte, irrealer Form der Liebe.

Impliziert, von Cvetaeva jedoch nie verbalisiert, ist darüber hinaus eine Bedeutungskomponente, die *razluka* zu einem synthetischen Bild für eine ausschließlich im geistigen Bereich zwischen der beengenden Realität und dem Absolutum des Todes angesiedelte Idealform der Liebe werden läßt: das Moment der Erinnerung an real Erlebtes. Durch den Verzicht durch die Trennung verliert die Realität (*krov', plot'*) zwar ihre unmittelbare Gültigkeit, das *razluka*-Symbol präsentiert sich aber dennoch als ambivalentes Bild, was besonders in der Symbolgestalt Ariadnes deutlich wird. Die seelische Qual (*bol'*) setzt das Moment der Erinnerung voraus und repräsentiert die noch vorhandene, aber stark abgeschwächte Verbindung zur Realität. Von Bedeutung für den Symbolgehalt ist ferner, daß in der Erinnerung die Komponenten Zeit und Raum weitgehend irrelevant werden und dadurch eine neue, erinnerte Realität entsteht. Die zitierten Textbeispiele zeigen, daß auch das Symbol *razluka* und die ihm angeschlossenen Bilder von den persönlichen Erfahrungen Cvetaevas geprägt sind, obwohl sie eine rein geistige, im Bereich der menschlichen Existenz nicht realisierbare Form der Liebe repräsentieren.

gora - Das Berg-Symbol als poetischer Ort der Liebe  
zwischen Realität und Ideal

In der antiken Tradition symbolisiert der Berg als Wohnsitz der Götter und Berührungspunkt von Himmel und Erde den Treffpunkt der sichtbaren und der unsichtbaren Welt<sup>152</sup>, in der christlichen Symbolik ist er der Ort der Verkündigung und steht für geistige Höhe und schließlich für Christus<sup>153</sup>.

In der Romantik bilden die Höhenbilder, zu denen auch das Berg-Symbol zu zählen ist, einen Bildkomplex, der für Phantasie, Geist und dichterische Inspiration steht.<sup>154</sup>

An diese Traditionen knüpft Cvetaeva in den beiden Poemen "Poëma gory" und "Poëma konca" sowie in den thematisch verwandten Gedichten der Jahre 1923 und 1924 an, in denen der Berg zu einem dichotomen Symbol für die Liebe wird.

Der Bedeutungsinhalt des Berg-Symbols hat dabei ebenso wie der Stoff der beiden Poeme einen konkreten biographischen Bezugspunkt: die Beziehung Cvetaevas zu Konstantin Rodzievič und die Trennung von ihm<sup>155</sup>.

Gora bezeichnet zunächst den Hügel Petrin im Prager Stadtteil Smichov, wo Cvetaeva im Herbst 1923 wohnte<sup>156</sup>: "Toj goroj poslednij dom / Pomnis' - na ischode prigoroda?"<sup>157</sup>

Die verallgemeinernde und stark hyperbolische Bezeichnung gora impliziert, daß ihr Bedeutungsinhalt über die konkrete Wortbedeutung hinausgeht. Ein weiterer Hinweis darauf ist die paronomastische Beziehung zwischen gora und gore in den ersten Versen ("Posvjaščenie") der "Poëma gory".<sup>158</sup> Die Dichotomie der Symbolbedeutung erscheint hier in antithetischen Vergleichen und identifizierenden Metaphern:

"Ta gora byla kak grud'  
Rekruta, snarjadom svalennom."

"Ta gora byla kak grom!  
Grud', titanami raz-  
ygrannaja."

"Ta gora gnala i ratovala."

"Ta gora byla - miry."

"Ta gora byla - raj?"

Der Bezug zum Vesuv und seiner fruchtbaren Lavaerde im zehnten Teilgedicht deutet ebenfalls auf diese Dichotomie hin, ist aber zugleich als allegorische Darstellung der Liebe zu verstehen, in der der Berg den naturhaften Ausbruch der Gefühle repräsentiert. Die Vesuv-Allegorie spiegelt darüberhinaus die Antithese *oben / unten* wieder: Der einmalige Ausbruch der Gefühle am Gipfel des Berges, der Liebe und Dichtung hervorbringt, bewirkt, daß das *Unten* seine Einmaligkeit verliert bzw. pervertiert wird:

"Vinogradnikami - Vezuvija  
Ne skovat'! Velikana - l'nom  
Ne svjazat'! Odnogo bezumija  
Ust - dostatočno, čtoby l'vom

Vinogradniki za-voročalis',  
Lavu nenavisti struja.  
Budut devkami vaši dočeri  
I poëtami - synov'ja!"<sup>159</sup>

Daß das Berg-Symbol als eine Synthese der irdischen Liebe und ihrer transzendenten Idealform zu verstehen ist, wird erst auf dem Hintergrund von "Poéma konca" deutlich. Die semantische Struktur dieses unmittelbar nach "Poéma gory" entstandenen Werks wird von einem System von Antithesen bestimmt, das auf dem Gegensatzpaar *oben / unten* basiert.<sup>160</sup>

Diese Antithese, die für den Symbolgehalt des Berges bestimmend ist, steht darüberhinaus für das Gegensatzpaar *irdische /transzendente Liebe*: Die rein geographische, auf den Berg als Verbindungsglied zwischen Himmel und Erde zu beziehende Opposition *unten / oben* gewinnt damit symbolische Bedeutung. In "Poëma konca" bleiben diese Gegensätze bestehen, sie verschärfen sich sogar in zunehmenden Maße, bis schließlich die Opposition *Leben / Tod*<sup>161</sup> für die Struktur des Poems bestimmend wird. Daß es hier zu keiner Synthese kommt, ist darauf zurückzuführen, daß das Poem den Prozeß der Trennung zum Thema hat und eine immer größer werdende Kluft zwischen den Gegensatzpaaren daher vom Stoff bereits vorgegeben ist. Die einzige Andeutung einer Synthetisierung stellt das Überqueren der Brücke dar, das als Symbol für die Trennung steht<sup>162</sup> und damit das Verbindungsglied zwischen den beiden Bereichen bildet.

Während das Berg-Symbol für "Poëma konca" als synthetisches Bild irrelevant ist - eine Rolle spielt lediglich die Opposition *unten / oben* - erscheint es in "Poëma gory" als Symbol einer vollkommenen Liebe, in der jede Polarität aufgehoben ist:

- (1) "Gora gorevala o golubinoj  
Nežnosti našich bezvestnych utr."<sup>163</sup>
- (2) "Gora gorevala, čto tol'ko grust'ju  
Stanet - čto nyne i krov' i znoj."<sup>164</sup>
- (3) "Gora govorila, čto ne otpustit  
Nas, ne dopustit tebja s drugoj."<sup>165</sup>
- (4) "Ešče govorila, čto vse poëmy  
Gor - pišutsja - tak."<sup>166</sup>

Indem der Berg alle Aspekte der Liebe, Trennungsschmerz (2) und ewiges Miteinander-Verbundensein (3), körperliche (1), (2) und geistige Liebe, die mit der Dichtung gleichgesetzt wird (4), repräsentiert, heben sich im Symbol des Berges die Gegensätze zwischen den einzelnen Aspekten auf. Der Berg erscheint nicht nur durch seine geologische Gestalt als Verbindung zwischen Himmel und Erde, sondern in bezug auf die Liebe als der Ort, an dem Realität und Ideal, Körper und Geist, die für Cvetaeva existentiell unüberbrückbaren Gegensätze, vereint sind:

"Ottogo što v seĵ mir javilis' my -  
Nebožiteljami ljubvi!"<sup>107</sup>

Das Berg-Symbol stellt in Cvetaevas Lyrik das einzige Bild dar, das die Liebe in dieser synthetisierten Form repräsentiert. - Die Gedichte aus dem Umkreis der beiden Poeme nehmen das Berg-Symbol zwar mehrfach auf, modifizieren es jedoch nicht. - Es erscheint nur im Zusammenhang mit Cvetaevas Beziehung zu Rodzievič und kehrt in der späten Lyrik nur im Zyklus "Oda pešemu chodu" wieder, in dem der Fußgänger als Symbolgestalt für den Dichter erscheint<sup>108</sup>.

### 3. Tod und Jenseits

Tod und Jenseits bilden neben Liebe und Dichtung das dominierende Thema der Dichtung Cvetaevas. In der frühen Lyrik wird der Tod der Mutter in zahlreichen Gedichten direkt oder indirekt dargestellt.<sup>169</sup> In den späteren Werken findet die Auseinandersetzung mit den Phänomenen Tod und Jenseits vor allem im Zusammenhang mit dem Tod des Dichters statt. Erstmals geschieht dies im 1921 anlässlich des Todes Bloks entstandenen Gedichts "Stichi k Bloku"; 1927 folgt der posthume Brief an Rilke, das Poem "Novogodnee" und 1931 der Zyklus "Majakovskomu". Der Tod stellt hier weniger ein existentielles als ein sprachliches Problem dar, das Cvetaeva in ihrer Poetologie theoretisch begründet, denn Tod und Jenseits sind Bereiche, die existentiell nicht erfahrbar sind und damit der poetischen Sprache keine konkrete Grundlage bieten. Bei der bewußtseinsmäßigen sowie bei der sprachlichen Bewältigung des Phänomens des Todes ist daher die Antithese *sichtbar / unsichtbar* aufgehoben. Die Inspiration (*zvuk*), der Ausgangspunkt des dichterischen Prozesses entfällt, da die konkret-dinghafte Grundlage fehlt. Eine Darstellung von Tod und Jenseits scheint daher nur auf hypothetischer Basis möglich.

Darüberhinaus ist die Transzendenz aber in der die Lyrik Cvetaevas beherrschenden Antithese *Diesseits / Jenseits* vertreten, sie bestimmt daher auch die poetische Darstellung der beiden anderen Hauptthemen, Liebe und Dichtung.

In den Darstellungen der Liebe, die trotz ihres bildhaften,

zum Teil mystifizierenden Charakters immer einen deutlichen Bezug zu konkreten Begebenheiten und persönlichen Erfahrungen zeigt, erscheinen Tod und Jenseits als Gegenwelt zur Realität. Hier zeichnet sich aber bereits der metaphorische Charakter der beiden Begriffe ab, denn diese Gegenwelt bedeutet nicht notwendigerweise Nicht-Sein, sondern repräsentiert in den meisten Fällen eine ideale Form des Seins, das heißt sie stellt ein idealisiertes Spiegelbild der Realität dar. In bezug auf die bildhafte Repräsentation des Dichters wurde eine Doppelweltlichkeit mit deutlicher Tendenz zum Absoluten, der Dichtung festgestellt. Naheliegend ist daher die These, daß Cvetaeva Tod und Jenseits in keinem Fall als existentielles Problem verstanden wissen will, sondern als Metaphern für eine ideale Gegenwelt.

Diese These wird schon durch den poetologischen Grundsatz, daß Dichtung immer auf dem *zvuk*, der intuitiven Wahrnehmung der Realität (*vešč'i*) basiert, unterstützt.

Zu untersuchen ist zunächst, durch welche Bilder Tod und Jenseits repräsentiert sind, welche Motive mit ihnen in Verbindung stehen, unter welchem Aspekt sie in Cvetaevas Lyrik erscheinen und schließlich, ob in bezug auf einen dieser Punkte Gemeinsamkeiten mit dem angestrebten geistig-dichterischen Absolutum festzustellen sind.



### a) Das Jenseits als idealisiertes Spiegelbild des Diesseits

In den drei frühen Gedichtbänden, die bereits entscheidend von der Todesthematik geprägt sind, stellt Cvetaeva zwei Aspekte in den Vordergrund: den als Verlust empfundenen Tod, der in größtenteils an die verstorbene Mutter gerichteten Nachrufgedichten thematisiert ist, und die Sehnsucht nach dem eigenen Tod.

Die Nachrufgedichte, die sich formal im wesentlichen an den Gattungsmerkmalen des Epitaphs orientieren<sup>170</sup>, drücken Trauer über den Verlust der Mutter und der als märchenhaft und paradiesisch empfundenen Kindheit aus:

"Vse blednej lazurnyj ostrov - detstvo,  
My odni na palube stoim."<sup>171</sup>

Symptomatisch für Cvetaevas Lebensanschauung ist die allegorische Darstellung, die die Kindheit als verblässende azurfarbene Insel, die Zeit als Schiff und das Leben als Meer zeigt: Sie läßt die Kindheit nach ihrer Beendigung bereits als zeitlose, poetisch verklärte Sonderform des Lebens erscheinen. - Auch das Farbadjektiv *lazurnyj* ist in bezug auf Tod und Transzendenz zu deuten. - Entsprechend erscheint das Jenseits als Abbild der Kindheit:

"Zdes' dremat' mešala ej rešetka,  
A teper' ona usnula krotko  
Tam, v sadu, gde Bog i oblaka."<sup>172</sup>

Das Bild des Gartens ist zum einen auf die christliche Vorstellung vom Paradies zu beziehen, zum anderen finden sich direkte Entsprechungen zu Schilderungen realer

Landschaften, wie etwa des Gartens in Tarussa<sup>173</sup>.

Die Wolken, die den Höhenbildern zuzuordnen sind und die Loslösung von der Erde repräsentieren, sind als Hinweis auf die Zeit- und Raumlosigkeit zu verstehen, die auch in bezug auf die Dichtung durch Flug- und Höhenbilder vertreten ist.

Deutlicher wird die Nähe zur Dichtung in einem Epitaph auf den Tod einer Jugendfreundin ("Pamjat' Niny Džavacha"): Hier verwendet Cvetaeva das Bild des aus dem Käfig entlassenen Vogels für den Tod, ein Bild, das später mehrfach die dichterische Inspiration symbolisiert:

"I vot vesnoj raskrylas' kletka,  
Metnulis' v nebo dva kryla."<sup>174</sup>

Das Jenseits als Spiegelbild und ideale Gegenwelt, in der zeitliche und räumliche Begrenzungen aufgehoben sind, erscheint bereits in der frühen Lyrik als Zufluchtsort vor der beengenden Nüchternheit der Realität. Das Gedicht "Molitva" thematisiert die Sehnsucht nach einem frühen Tod als einer Alternative zur poetischen Verklärung der Kindheit. Zugleich erscheint der Tod auch als Alternative zu einer außergewöhnlichen Lebensführung über die Grenzen der menschlichen Möglichkeiten hinaus und rückt damit immer mehr in die Nähe der Dichtung:

"Vsego choču: s dušoj cygana  
Idti pod pesni na razboj,  
Za vsech stradat' pod zvuk organa  
I amazonkoj mčat'sja v boj;

[...]

Ljublju i krest i šelk i kaski,

Moja duša mgnovennij sled...  
 Ty dal mne detstvo - lučše skazki  
 I daj mne smert' - v semnadcat' let!"<sup>175</sup>

Diese Verse stellen die erste poetische Reflexion Cvetaevas über ihre Fähigkeiten und Möglichkeiten als Dichterin und die erste Thematisierung der Dichtung dar, die hier durch *pesnja* repräsentiert ist. Zigeuner und Amazone, sowie das Beobachten der Sterne und schließlich die Anspielung auf die Rattenfänger-Sage<sup>176</sup> sind ebenfalls allegorische Darstellungen der Dichtung als nicht an räumliche Grenzen gebundene, in die Transzendenz weisende schöpferische Tätigkeit.

Bemerkenswert ist vor allem, daß Cvetaeva bereits in diesem 1909 entstandenen Gedicht Tod und Dichtung in einen direkten Bezug zueinander setzt, so daß der Tod zum Spiegelbild der Dichtung wird, wie aus den Parallelkonstruktionen der letzten beiden Verse herauszulesen ist.

#### b) Das Jenseits als synthetischer Bereich zwischen Realität und Transzendenz

Das Jenseits als Gegenwelt zur Realität und Spiegelbild einer idealisierten Konzeption des *bytie* ist das vorherrschende Motiv in den Todesdarstellungen Cvetaevas. Daneben findet sich, ebenfalls schon in der frühen Lyrik angelegt, die Vorstellung vom Jenseits als einem Zwischenreich, einer Synthese von Realität und Transzendenz, die insbesondere in bezug auf den Tod des Dichters in den Vordergrund tritt.<sup>177</sup>

In einem Gedicht aus dem Band "Volšebnyj fonar'" erscheint der Tod als Mädchen und "rosafarbener Engel ohne Flügel":

"I devočka-smert' naklonilas' ko mne  
Kak rozovyj angel bez kryl."<sup>170</sup>

Das Farbadjektiv "rozovyj", das als Vorausnahme der Rot-Weiß-Symbolik zu lesen ist, und die paradoxe Metapher "angel bez kryl" implizieren eine Verweltlichung des Todes, die das Jenseits nicht als Nicht-Sein, sondern als eine ideale Form des Seins erscheinen läßt.

Die Lyrik der zwanziger Jahre thematisiert zunehmend das Bewußtsein der Zugehörigkeit zu einer Gegenwelt, die in mythologische und biblische Gestalten wie Eurydike oder die Tochter des Iairus verkörpert ist:

"Skazal - i voskresla  
I smutno, po pamjati,  
V mir chleba i lži.

No postup' nadtresnuta,  
Guby podtjanuty,  
Ruki sveži."<sup>171</sup>

Die Doppelwesenhaftigkeit durch die Erfahrung der anderen Welt, die das vom Tod auferweckte Mädchen<sup>180</sup> mit Persephone und Eurydike gemeinsam hat, ist hier durch das Bild des mit einem Riß versehenen Körpers dargestellt; auch die Lippen sind als Sinnbild des Gespaltenseins zu verstehen. In einer Parallelstelle aus "Poëma gory" erscheinen die Lippen im Zusammenhang mit dem Persephone-Mythos:

"Pomnju guby, dvojnoju rakovinoj  
Priotkryvšiesja moim."<sup>181</sup>

Auch hier, in der poetischen Bearbeitung des biblischen Themas von Tod und Auferweckung, erscheint das Jenseits als eine unbestimmte Gegenwelt. Und durch die thematische Verwandtschaft mit den Mythen von Persephone und Eurydike, Gestalten, mit denen sich Cvetaeva als Dichterin identifiziert, rückt es wiederum in die Nähe einer sinnbildhaften Verkörperung der Dichtung.

Cvetaeva stellt Eurydike als eine Gestalt dar, die aufgrund ihrer Erfahrung des Totenreichs die Begriffe *Schein* und *Realität* umwertet und deshalb ihre Rückkehr auf die Erde und ins Leben verweigert:

"[...] Ibo v prizračnom dome  
 Sem - prizrak ty, suščij a jav' -  
 Ja mertvaja ... Čto že skažu tebe, krome:  
 - >Ty èto zabud' i ostav'!<sup>102</sup>"

Die Metapher "v prizračnom dome" geht auf die Antithese *žizn' vidimaja / žizn' nevidimaja* zurück<sup>103</sup>; die folgenden Verse verdeutlichen, daß es sich um ein Bild für das Totenreich handelt, in dem eine Umwertung stattfindet: *Dom*, in Cvetaevas Lyrik sonst Symbol für die in sich geschlossene menschliche Existenz<sup>104</sup>, repräsentiert hier die unsichtbare Seite des Seins, *prizrak* dagegen die sichtbare:

"V prizračnom dome" ist als doppelerspektivisches Bild zu verstehen, das die Begriffe *Schein* und *Sein* relativiert und das Totenreich als Synthese der sichtbaren und der unsichtbaren Welt darstellt. Daß das Jenseits darüberhinaus unter diesem Aspekt mit der Dichtung gleichzusetzen ist, zeigt das hieran anknüpfende, zwölf Jahre später entstandene Gedicht

"Est' šťastlivcy i šťastlivicy...", das im Zusammenhang mit Orpheus als Symbolgestalt für den Dichter bereits erläutert wurde<sup>105</sup>: Die Dichtung wird auf hypothetischer Ebene vom Dichter getrennt. Das Symbol *golos* beruft sich auf die Mythologie, die Orpheus als Sänger darstellt, ist aber zugleich als Anknüpfung an die poetologischen Termini *zvuk* und *sluch* zu verstehen. Als einzige Macht, die Eurydike aus dem Totenreich herauszulocken vermag, erscheint sie gleichrangig mit dem Totenreich.

Diese teils latente, teils offensichtliche Verbindung zwischen Jenseits und Dichtung bestimmt das ganze lyrische Werk Cvetaevas, das nur sehr vereinzelt Auseinandersetzungen mit dem Tod als existentiellen Phänomen, das heißt als Ende des menschlichen Daseins, enthält. Die Verklärung des Todes in der frühen Lyrik ist wesentlich von der christlichen Paradies-Vorstellung sowie von der Sehnsucht nach Befreiung von Zeit und Raum geprägt. In beiden Fällen handelt es sich um die poetische Kreation einer transzendenten Gegenwelt, die auf den Wahrnehmungen und Erfahrungen der sichtbaren Welt basiert. Daraus erklärt sich auch die Verwandtschaft von Jenseits und Dichtung in den Eurydike-Gedichten, die bereits latent die Thematik des Dichter-Todes aufweisen. Identisch werden die beiden Bereiche dort, wo es ausdrücklich um den Tod des Dichters geht.

Das erste dieser Gedichte, die sich als Epitaphe mit dem konkreten Ereignis des Dichter-Todes beschäftigen, ist der Zyklus "Stichi k Bloku" aus dem Jahr 1921.<sup>106</sup>

"Vot on - gljadi - ustavšij ot čužbin,  
 Vožd' bez družin.  
 Vot - gorst'ju p'et iz gornej bystriny, -  
 Knjaz' bez strany.

Tam vse emu: i knjažestvo, i rat',  
 I chleb, i Mat'.

Krasno tvoe nasledie, - vladej,  
 Drug bez družej!"<sup>107</sup>

Die menschliche Existenz des Dichters ist charakterisiert durch paradoxe Metaphern. Ebenso wie die Wendungen "otstavšij ot čužbin" und das Bild des gebrochenen Flügels im vierten Teilgedicht ("perelomlennoe krylo")<sup>108</sup> kennzeichnen sie die Vereinsamung und Ohnmacht des Dichters, dessen künstlerische Berufung durch die Bedingungen des Daseins nicht zur Entfaltung kommen können.

Das Jenseits, durch das hinweisende "tam" als lokalisierbare Gegenwelt gekennzeichnet, ist als neuer Seinsbereich dargestellt, in dem alle Bedingungen für die dichterische Arbeit erfüllt sind.

Das Bild des Brotes, mit dem Cvetaeva auf den Hungertod Bloks anspielt, steht für die materielle Sicherheit und charakterisiert das Jenseits wiederum als Gegenwelt. Die Farbe Rot in der Metapher "krasno tvoe nasledie" kann wie in den meisten Fällen, wo sie als Bestandteil der polaren Rot-Weiß-Symbolik erscheint, sowohl für Blut als auch für Feuer stehen. Beide Symbole repräsentieren die Dichtung, wie bereits erläutert, unter verschiedenen Aspekten: als Opfer und als Leidenschaft. Im Hinblick auf die Analogie zu Christus ("Bylo tak jasno na like ego: / Carstvo moe ne ot mira sego") im zweiten Teilgedicht und die Metaphern "v

pevčuju prorez', v zapekšijsja pyl"<sup>109</sup> sind beide Deutungen gültig, wie auch die Symbolik der Farbe Rot bei Blok selbst ambivalent ist<sup>190</sup>.

Mit dem Bild des Schwans, dem anderen Pol der Rot-Weiß-Symbolik, greift Cvetaeva im zweiten Teilgedicht auf den 1916 entstandenen ersten Teil der "Stichi k Bloku" zurück, in dem sie unter Verwendung der Schnee-Symbolik Bloks den Schwan zum Symbol des Dichters macht.

Der Tod ist im zweiten Teilgedicht durch Flugbilder reasentiert, um an das Symbol des Schwans anknüpfen, und als Befreiung und inspiratorische Kraft dargestellt:

"Padaj že, padaj že, tjažkaja med'!  
Kryl'ja izvedali pravo: letet'!  
Guby, kričavšie slovo: otvet'!  
Znajut, čto etogo net - umeret'!"

Im fünften Teilgedicht, das die Trauer um Blok thematisiert, erscheint der Tod bereits als konkretes Ereignis und existentielles Phänomen<sup>191</sup>, wie vor allem im Bild der "leeren Augenhöhlen" im sechsten Teilgedicht deutlich wird:

"Pust'ne glaznicy:  
Mert' i svetlo.  
Snov na, vsevidca  
Pust'no steklo."<sup>192</sup>

So deutet dieser als Totenklage konzipierte Zyklus zwar mit dem Bild des Schwans und in der Rot-Weiß-Symbolik die Perspektive auf ein Reich der Dichtung nach dem Tod hin, läßt jedoch noch keine vollständige und direkte Identifikation von Jenseit und Dichtung zu. Dies resultiert aus der



Situation und Perspektive des Sprechers<sup>193</sup>: Sie ist vorrangig auf das konkrete Faktum des Dichter-Todes ausgerichtet, dessen Unmöglichkeit und Widersinnigkeit lediglich in den beiden ersten Teilgedichten thematisiert wird.

Die Mythifizierung des Todes, die Analogien zu Christus und Orpheus sowie die Auferstehungssymbolik in (5) und (7) weisen zwar ebenso wie die Flugbilder im zweiten Teilgedicht darauf hin, daß Tod für den Dichter nicht Ende, sondern Anfang bedeutet, dem Zyklus fehlt jedoch noch die präzise Perspektive auf ein Jenseits, wie es das Poem "Novogodnee" darstellt.

Auch der 1930 als Reaktion auf den Selbstmord Majakovskijs entstandene Zyklus "Majakovskomu"<sup>194</sup> ist als Nachruf angelegt und beschäftigt sich vorrangig mit dem Dichter Majakovskij und dem Faktum seines Todes.

Im dritten Teilgedicht nimmt Cvetaeva mit dem Bild des Berges Bezug auf ihr neun Jahre zuvor entstandenes Gedicht "Majakovskomu", in dem sie Majakovskij als "inkarnierte Synthese" von Erhabenem und Alltäglichem<sup>195</sup>, von Himmlischem und Irdischem darstellt ("archangel-tjaželostup'")<sup>196</sup>.

Eine Perspektive auf die Transzendenz entsteht nur im sechsten Teilgedicht, einem fiktiven Zwiegespräch zwischen Majakovskij und Esenin im Jenseits, in dem es jedoch weniger um einen durch den Tod zugänglichen Dichter-Himmel geht, sondern eher um politische und künstlerische Probleme in der Sowjetunion. Die zugrundeliegende Idee, daß Tod und Jenseits Verbindungen und Begegnungen ermöglichen, die im Bereich der menschlichen Existenz nicht realisierbar sind,

stellt jedoch auch ein Grundprinzip der Dichtung dar, wie bereits aus der Symbol-Metapher "liričeskie provoda" und aus dem Poem "S morja" deutlich wurde. Im posthumen Brief-Essay an Rilke definiert Cvetaeva diese innere Verbindung durch den Tod und gebraucht dabei die Metapher "krugovaja poruka bessmertija"<sup>197</sup>. Eine Annäherung dieses transzendenten Bereichs, in dem auch Blok, Gumilev und Sologub erscheinen, an das Absolutum Dichtung ist in der Begegnung der toten Dichter ebenso impliziert wie im Kontrast zur Alltäglichkeit der Daseinsgestaltung auf der Erde.

Umso deutlicher zeigt das drei Jahre vor dem Majakovskij-Zyklus entstandene Poem "Novogodnee", daß Cvetaeva Tod und Jenseits nicht als existentielles Problem, sondern als Bilder für eine in Opposition zum menschlichen Dasein stehende Gegenwelt verstanden wissen will. Dies bezeugt schon die Konzeption des Poems als posthumer Brief an den verstorbenen Rilke, die voraussetzt, daß das Jenseits auf einer bestimmten Ebene erreichbar und konkret ist: Der Titel "Novogodnee" weist ebenso wie die erste Zeile auf die neue zeitliche, räumliche und existentielle Dimension hin; auch eine neue Sprache deutet sich hier bereits an:

"S Novym godom - svetom - kraem - krovom!  
 Pervoe pis'mo tebe na novom  
 - Nedorazumenie, čto zlačnom -  
 (Zlačnom - zvačnom) meste zyčnom, meste zvučnom  
 Kak Ėolova pustaja bašnja."<sup>198</sup>

Das schon zu Anfang anklingende Motiv des zvuk wird am Ende des Poems wieder aufgenommen: "S novym okom, Rajner, sluchom,

Rajner!"<sup>199</sup>

Cvetaeva bezeichnet mit diesen parallel nach der Glückwunschformel konstruierten Wendungen, die leitmotivisch das ganze Poem durchziehen, in Analogie zur Jahreswende den Beginn eines neu dimensionierten Bereichs. Zeitliche und räumliche Begriffe stammen zwar aus der menschlichen Vorstellungswelt, verlieren jedoch ihre herkömmliche Bedeutung<sup>200</sup>. "Novogodnee" bedeutet nicht Jahreswende im herkömmlichen Sinn, sondern die Verwandlung des Menschen Rilke in den poetischen Geist Rilke.<sup>201</sup>

"Čto mne delat' v novogodnem žume  
 S étoj vnutrenneju rifmoj: Rajner-umer.  
 Esli ty, takoe oko smerklos',  
 Značit žizn' ne žizn' est', smert' ne smert' est'.  
 Značit - tmitsja, dopojmu pri vstreče! -  
 Net ni žizni, net ni smerti, - tret'e,  
 Novoe. I za nego (solomoj  
 Zasteliv sed'moj - dvadcat' šestomu  
 Otchodjasčemu - kakoe ščast'e  
 Toboj končit'sja, toboj načat'sja!)"<sup>202</sup>

Die Opposition von Leben und Tod hebt sich auf, weil beide Begriffe relativ werden. Dies geschieht durch den Reim, der hier als *pars pro toto* für die Dichtung steht: Der Reim "Rajner -umer" synthetisiert insofern die Bereiche Leben und Tod, als er den real existierenden Rilke *Rajner* mit dem Begriff des Todes *umer* auf lautlicher Ebene gleichstellt. Die schon zu Anfang des Poems angesprochene Bedeutung des *zvuk* für den "dritten, neuen" Bereich bestätigt sich. Darüberhinaus ist der Reim *Rajner - umer* auch als Vorgriff der Definition des Todes als "eine ganze Reihe neuer Reime" zu verstehen:

"Ibo pravil'no tolkuja slovo  
 Rima - što - kak ne - celyj rjad novych  
 Rfm - Smert'?"zoz

Dies bedeutet nicht nur, daß in dem neuen Bereich des *zvuk* neue Reime, das heißt neue Formen der Dichtung aufgrund einer neuen Dimension von Raum, Zeit und sinnlicher Wahrnehmung möglich sind, sondern daß Tod und Jenseits tatsächlich mit dieser neuen, absoluten Dichtung gleichzusetzen sind. - Die phonetische Konstellation des Reims *Rajner - umer* bezieht auch *smert'* mit ein und schafft damit auch eine lautliche Basis für die Identifikation.

Deutlich wird aus diesem Abschnitt des Poems aber ebenso, daß der "neue" Bereich, in den Rilke eingegangen ist, eine Synthese von Leben und Tod darstellt: "Net ni žizni, net ni smerti, - tret'e, / Novoe [...]". Die zu Lebzeiten Rilkes nicht zustandegekommene Begegnung kann nun auf einer neuen, poetischen Ebene stattfinden, wie auch die Synthese von Leben und Tod nur durch die Dichtung möglich ist.

Die Bemerkung Cvetaevas zu Anfang ("Žizn' i smert' davno beru v kavyčki / Kak zavedomo-pustye splety") relativiert die Begriffe Leben und Tod dadurch, daß sie das Uneigentliche der Wortbedeutungen von *žizn'* und *smert'* apostrophiert. Das In-Anführungszeichen-Setzen der beiden Begriffe kann als Metaphorisierung, das heißt als Zuordnung einer metaphorischen Qualität verstanden werden. Somit wird das scheinbar beiläufig erwähnte In-Anführungszeichen-Setzen selbst zur Metapher für eine Dichtung, die durch uneigent-

liche metaphorische Sprechweise Gegensätze aufhebt, indem sie jedem Wort und jedem Begriff eine neue bildhafte Dimension verleiht.

Auch die Darstellung des Jenseits ("tam") als reale Landschaft ohne räumliche Begrenzung - Cvetaeva knüpft hier an die Paradies-Vorstellung ihrer frühen Lyrik an - ist als eine solche bildhafte Synthese zu verstehen, in der Leben und Tod als Metaphern fungieren:

"Škol'ko raz na škol'nom taburete:  
 Čto za gory tam? Kakie reki?  
 Choroši landsšafty bez turistov?  
 Ne ošiblas', Rajner - raj - goristyj,  
 Grozovoj? Ne pritjazannyj vdov'ich -  
 Ne odin ved' raj, nad nim drugoj ved'  
 Raj? Terrasami? [...]." 20\*

Elemente des realen Lebens - die visuelle Wahrnehmung erkennt das Paradies als kartographierte Landschaft - verbinden sich auf der Ebene der Sprache mit der zeitlichen und räumlichen Unendlichkeit des Jenseits. Die metaphorischen Inhalte der beiden Begriffe - Sichtbarkeit und unvorstellbare Unendlichkeit - werden so miteinander verknüpft, daß eine neue, nur auf poetischer Ebene mögliche Realität entsteht.

Als Pendant auf formaler Ebene fungiert der Begriff *sozvučie* am Ende des Poems ("Celyj rjad značenij i sozvučij / Novych."), der zur Metapher für die synthetisierende Funktion der poetischen Sprache wird.

Bei dem Poem "Novogodnee" handelt es sich also keinesfalls um eine verklärende Darstellung des Todes Rilkes oder um eine hypothetische Beschreibung eines Dichter-Paradieses.

Vielmehr wird Rilkes Tod Cvetaeva zum Anlaß, die Stellung der Dichtung angesichts der Gegebenheiten der menschlichen Existenz zu reflektieren. Da absolute, inspiratorische Wahrnehmung und eine vollkommene dichterische Arbeit nur unter Verzicht auf die menschliche Existenz möglich erscheint, werden Tod und Jenseits zu Metaphern für dieses poetische Ideal. Aufgrund dieser bildhaften Qualität sind Tod und Jenseits deutlich vom Begriff der Transzendenz zu unterscheiden, der ein empirisch unzugängliches Absolutum darstellt. Diese Transzendenz repräsentiert sich unter anderem in der absoluten Leere, dem Ziel des Fluges in "Poëma vozducha" und in dem das Poem beschließenden Bild der Kathedrale, die ihre eigene Turmspitze überragt. Tod und Jenseits, in der frühen Dichtung bis 1921 noch eigenständiges Thema, gewinnen zunehmend metaphorische Qualität - eine Entwicklung, die mit dem zweiten Blok-Zyklus einsetzt ("Stichi k Bloku", 1921). Sie werden schließlich, wie "Novogodnee" zeigt, zu Metaphern für die Dichtung in ihrer von Cvetaeva angestrebten Form. Das Poem schafft, weil es sich trotz der metaphorischen Verwendung des Begriffs *Tod* an der sichtbaren Wirklichkeit orientiert, selbst eine poetische Ebene, auf der eine Weiterexistenz Rilkes als Dichter in Cvetaevas Vorstellung möglich erscheint: Das Gedicht spricht, indem es die Dichtung als Synthese von Realität und Transzendenz darstellt, von sich selbst.

## SCHLUSS

Die Untersuchung der Bedeutung von Realität und Transzendenz im theoretischen, formalen und inhaltlichen Bereich der Lyrik Cvetaevas hat gezeigt, daß das antithetische Verhältnis der beiden Seinsebenen die gedankliche, formale und inhaltliche Struktur der Lyrik bestimmt.- Die Antithese *Realität / Transzendenz* kann dabei in unterschiedlicher Gestalt und in einer Vielzahl von bildhaften Repräsentationen auftreten. - Für alle drei Bereiche erwies sich die Dichtung als der einzige Ort, an dem eine Synthese der beiden antithetischen Seinsformen möglich wird: Die Poetologie Cvetaevas baut auf dem Grundsatz auf, daß die Dichtung auf einer ganzheitlichen Wahrnehmung der Realität basiert, das heißt auf der Erkenntnis ihrer sichtbaren und ihrer unsichtbaren, der Transzendenz verwandten Seite.

Die Wahl der formalen Mittel beruht auf dem Streben Cvetaevas nach "Konsonanz" (*sozvučie*), wobei dieser Begriff aus "Novogodnee" als Metapher für die poetische Synthese zu verstehen ist. Beim Parallelismus wird dieses Prinzip der Konsonanz am deutlichsten; Ellipse und Satzstörung sowie bestimmte Formen der Bildlichkeit basieren auf der Synthese der sichtbaren, verbal darstellbaren und einer latenten, sprachlich nicht erfaßbaren Realität.

Bei der Analyse der Bildlichkeit unter inhaltlichem Aspekt und in bezug auf die drei Hauptthemen der Dichtung Cvetaevas - Dichtung, Liebe sowie Tod und Jenseits - erwiesen sich vor allem die Schlüsselbilder, die die inhaltliche Struktur der

Lyrik Cvetaevas entscheidend bestimmen, als Bilder mit synthetischem Aufbau bzw. synthetisierender Funktion: Bei den meisten von ihnen handelt es sich um dichotome oder ambivalente Bilder, die Realität und Transzendenz jeweils unter einem bestimmten Aspekt repräsentieren. Der Stellenwert der beiden antithetischen Komponenten kann dabei unterschiedlich sein; das Verhältnis von Realität und Transzendenz innerhalb eines Bildes ist in jedem Fall bestimmend für dessen synthetische Qualität. Eine Sonderstellung nimmt dabei das Jenseits (*tot svet*) ein, das als eines der drei Hauptthemen sich selbst zugleich als idealisiertes Gegenbild zur Realität präsentiert und damit zur Metapher für die absolute, ideale Form der Dichtung wird.

Die Dichtung in ihrer Idealform, wie Cvetaeva sie anstrebt, stellt sich in dieser Metapher als ein in der Wirklichkeit der menschlichen Existenz nicht vollständig realisierbares Absolutum dar. - Auf dieser Kluft zwischen poetischer Idealform und dem im Rahmen der menschlichen Existenz des Dichters Erreichbaren basiert Cvetaevas eigener innerer Zwiespalt sowie der antithetische Aufbau ihres Werks. Obwohl sich die Dichtung an der konkreten Realität auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene orientiert, ist sie weder ein Abbild der äußeren oder der inneren Welt noch eine bewußte Deformation der Wirklichkeit, - ein Prinzip, das Hugo Friedrich als bestimmend für die moderne Lyrik erkennt<sup>1</sup> und auf der u.a. die symbolistische Ästhetik basiert<sup>2</sup> -, noch stellt sie eine völlige Neuschaffung einer poetische Welt dar, wie sie die Futuristen anstreben.



Sie ist vielmehr eine geistige Ausdrucksform, die sichtbare und unsichtbare Wirklichkeit - Realität und Transzendenz - so miteinander vereint, daß ein neuer eigenständiger Bereich, eine autonome und ganzheitlich wahrnehmbare poetische Realität entsteht, die sich in jedem dichterischen Werk neu repräsentiert. In dieser Gestalt ist sie dem Dichter zumindest auf geistig-ideeller Ebene und über die Sprache zugänglich, auch wenn sie ihm in ihrer Idealform noch unerreichbar erscheint.

Die Dichtung stellt damit in jeder Hinsicht eine Gegenwelt zur menschlichen Existenz dar, eine geistige Realität, die von der Polarität von Geist und Körper, Wirklichkeit und Ideal bestimmt ist. Daher ist die Synthese für Cvetaeva nicht ein zufälliges Phänomen, sondern sie wird zu dem grundlegenden Prinzip ihrer Dichtung, die als geistiges Gegenstück zu der von Körperlichkeit sowie von zeitlicher und räumlicher Begrenzung geprägten menschlichen Existenz konzipiert ist. Cvetaeva steht damit in ihrer poetischen Konzeption Rilke sehr nahe, der die Vergeistigung des Seins anstrebt und Kunst als Form der Transzendenz<sup>3</sup> versteht:

"[...] unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns 'unsichtbar' wieder aufersteht."

ANMERKUNGENEinleitung:

- 1 Venemir A. Kaverin, *Pered zerkalom. Sobranie sočinenij v vos'mi tomach.* Moskva 1980-1983. Bd.6. S.190.
- 2 In der Sekundärliteratur sind zu diesem Punkt verschiedene Standpunkte vertreten. Karlinsky etwa sieht bereits in dem Band "Versty" aus dem Jahr 1916 den Beginn einer Entwicklung zu sprachlicher und formaler Eigenständigkeit. (Simon Karlinsky, Marina Cvetaeva. *Her Life and Art.* Berkely / Los Angeles 1966. S.181.)
- 3 Vgl. "Poët" (3). *Stichotvorenija i poemy v pjati tomach. Sostavlenie i podgotovka teksta A.Sumerkina.* New York 1981-83 (Bd.1-4) (im Folgenden zitiert als StP). Bd.III, S.69.  
Vgl: dazu auch:  
Maria Razumovsky, Marina Zwetajewa. *Mythos und Wahrheit.* Wien 1981. S.51ff.
- 4 In ihrem Aufsatz "Poëty s istoriej i poëty bez istorii" bezeichnet Cvetaeva das Gefühl als Ursprung und Zentrum der lyrischen Dichtung. (*Socinenija v dvuch tomach.* Moskau 1980. Bd.2, S.431.)
- 5 Alica Flašková, *Die Rezeption der Folklore in der Dichtung Marina Cvetaevas.* Phil. Diss. Wien 1975.
- 6 Dimitrij S.Mirskij, *Geschichte der russischen Literatur.* München 1964. S.446ff.
- 7 Vahan D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism 1910-1930. A Study of Avant-Gardism.* The Hague/Paris 1974. S.33.
- 8 Mit dem Problem der Gemeinsamkeiten mit der symbolistischen und futuristischen Ästhetik und Poetik beschäftigt sich Teil I der vorliegenden Arbeit (Poetologie) noch eingehender.
- 9 Ilma Rakusa /Felix Ingold, *M.I.Cvetaeva im Briefwechsel mit R.M.Rilke.* Unveröffentlichte Materialien aus dem Berner Rilke-Archiv. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 41/1. Heidelberg 1980. S.127-173.  
Rainer Maria Rilke, Marina Zwetajewa, Boris Pasternak. *Briefwechsel.* Hrsg. Jewgenij Pasternak, Jelena Pasternak, K.M.Asadowskij. Frankfurt a.Main 1983.
- 10 Michel Aucouturier, *Boris Pasternak in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbeck bei Hamburg 1965. S.62f.
- 11 Jacob Steiner, *Rilkes Duineser Elegien.* Bern / München

1962. S.14 u. 71.

- 12 Karlinsky, Marina Cvetaeva (aaO.).
- 13 Raszumovsky, Marina Zvetajewa (aaO.).  
Die 1983 erschienene erweiterte Fassung dieser Monographie in russischer Sprache trägt folgenden Titel: Marija Razumovskaja, Marina Cvetaeva. Mif i dejstvitenost'. Dopolnennyj tekst.London 1983.
- 14 Ieva Vitins, Escape from Earth: A Study of Tsvetaeva's Elsewheres. In: Slavic Review 36/4 (1977). S.644-57.
- 15 Anya M.Kroth, Toward a New Perspective of Marina Tsve-taeva's Poetic World. In: Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 3. Wien 1981. S.5-28.
- 16 Svetlana I.El'nickaja, O nekotorych čertach poëtičeskogo mira M.Cvetaevoj (I-IV). In: Wiener Slavistischer Almanach, Bde.3 (1979), S.57-73, 4 (1979), S.19-40, 7(1981), S.95-108 und 11 (1983), S.263-323.
- 17 Ibid. (Bd.3),S.58.
- 18 Ibid. (Bd.3), S.58f.
- 19 Svetlana I.El'nickaja, Motiv 'otrešeniija' v poëtičeskom mire Cvetaevoj. In:Wiener Slavistischer Almanach, Bd.15 (1985). S.123-155.
- 20 Marina Cvetaeva, Krysolov. Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Marie-Luise Bott mit einem Glossar von Günther Wytrzens. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 7. Wien 1982.
- 21 Marie-Luise Bott, Studien zum Werk Marina Cvetaevas. Das Epitaph als Prinzip der Dichtung Marina Cvetaevas.Frankfurt a.Main [u.a.] 1984.
- 22 Ibid. S.29.
- 23 M.L.Gasparov, "Poëma vozducha" M.Cvetaevoj. Opyt interpretacii. In:Trudy po znakovym sistemam 15. Tartu 1982. S.122-148.
- 24 Ol'ga G. Revzina, Iz nabljudenij nad semantičeskoj strukturoj "Poëmy konca" M.Cvetaevoj. In: Trudy po znakovym sistemam 9. Tartu 1977. S.62-84.
- 25 Jerzy Faryno, Iz zametok o poëtike Cvetaevoj. In:Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 3. Wien 1981. S.29-48.
- 26 Der werkimmanente Ansatz der phänomenologischen Methode

- ist auf "Intentionalität", das heißt auf die Aufdeckung des im Werk oder im Text "Verborgenen" ausgerichtet. (Heidegger, auf den diese Methode unter anderem zurückgeht, verwendet dafür den Begriff des "Entbergens".) Er erlaubt daher ein Vorgehen von der äußeren Gestalt eines Textes zur Gesamtintention eines Werks. Einzelne Phänomene - Syntax, Versstruktur, Bildstruktur etc. - werden im Hinblick auf diese Intentionalität untersucht. (Manon Maren-Grisebach, Die Methoden der Literaturwissenschaft. München 1970. S.46f.)
- 27 "Das Intendierte ist von der Wortgestalt unabtrennbar, eine Verbindung von Inhalt und Form, von Gehalt und Gestalt ist gegeben. Stellt man phänomenologisch den Gehalt einer Dichtung fest, so ist man gleichzeitig eingedenk, daß dieser bestimmte Gehalt nur mit diesem bestimmten Wortlaut und in dieser bestimmten Wortkombination gegeben ist." (Ibid. S.46)
- 28 Vgl. *ibid.* S.43.
- 29 Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation. Zürich 1955. S.21.

#### Teil I: POETOLOGIE

- 1 Izbrannaja proza v dvuch tomach. 1917 - 1937. Sopostavlenie i podgotovka teksta A.Sumerkina. New York 1979 (im Folgenden zitiert als Izbr.proza). Bd.II, S.7.
- 2 Aleksandr V. Bachrach, Pis'ma Mariny Cvetaevoj. In: Mosty 6, München 1961. S.326.
- 3 Vgl. dazu: Katharina Kippenberg, Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus. Frankfurt 1946. S.74ff.
- 4 Bodo Zelinsky, Russische Romantik. Köln 1975. S.13ff.
- 5 Vgl. dazu: Maria Razumovsky, Marina Zvetajewa (aaO.). S.143-153, 243 u. 258ff.
- 6 Jurij Ivask, Cvetaeva - Majakovskij - Pasternak. In: The New Review / Novyj Zurnal 95, New York 1969. S.169: "Goresti slomili ee. No, kak éto ni stranno, nastojščaja tragedija Cvetaevoj - drugaja: éto tragedija udači. Ee udača - poézija, kotoroj ona byla oderžima (i v kotoroj ona inogda terjala kontrol' nad soboj: poet daleko zavodit reč'.) Kak Cvetaeva ni byla ščastliva na svoem liriceskom prostore, - ona vtajne vseгда znala: skol'ko ni proslavljaj bogov, geroev, poetov, skol'ko ni baraban', ni brjaščaj, ni

trubi - net na zemle dostojnogo vyššej pochvaly, net dostojnogo vyššej energii. Da, znala - odnoj žizni malo."

- 7 Pasternak betitelt mit dieser Metapher sein zwischen 1923 und 1928 entstandenes, Anastasija Cvetaeva gewidmetes Poem. (Boris Pasternak, Sočinenija. Pod. red. G. P. Struve i B.A. Filopova. Ann Arbor 1961. Bd.1, S.264.)
- 8 Zit. nach dem Kommentar von Saakjanz, Soc.II, S.472.
- 9 Vgl. dazu Brief an Rilke vom 2.8.1926. In: Rilke / Zvetajewa / Pasternak, Briefwechsel. S.231-234.
- 10 Auch hier sind Anklänge an Puškin erkennbar: In seinem Gedicht "Pčët" (Polnoe sobranie socinenij. Izdatel'stvo Akademija Nauk SSSR 1947. III/1, S.65) thematisiert er die Antithese Alltagssprache (*molva*) / dichterische Sprache (*glagol*), wobei *glagol* auch für das Inspirationserlebnis selbst steht ("bozestvennyj glagol"). (Vgl. dazu: Zelinsky, Russische Romantik, aaO., S.43.)
- 11 El'nickaja, O nekotorych čertach poëtičeskogo mira M. Cvetaevoj (I) (aaO.), S.67.
- 12 Vgl.: Otto Friedrich Bollnow, Rilke. Stuttgart 1951. S.67. und  
Jacob Steiner, Anschauungsformen. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Heft 7-8, 1980/81, S.92ff.  
Rilkes "Weltinnenraum" ist insoweit mit der geistigen Sphäre in Cvetaevas Poetologie verwandt, als er wie sie eine vollkommene Einheit von Subjekt und Objekt, das heißt den vollkommenen Bezug des Einzelnen zum Allgemeinen darstellt. Die visuelle Wahrnehmung, auf der Rilkes Poetologie basiert, ist hier "verinnerlicht". (Vgl. dazu Steiner, Anschauungsformen, S.95f.)  
Dem Weltinnenraum Rilkes fehlt allerdings die antithetische Struktur, die Cvetaevas poetologische Konzeption bestimmt; der Innenraum ist nicht als Synthese zweier polarer Seinsformen zu verstehen.
- 13 StP III, S.184.
- 14 Izbr.proza I, S.372.
- 15 El'nickaja, O nekotorych čertach poëtičeskogo mira M. Cvetaevoj (I) (aaO.). S.57.
- 16 Zit. nach Anya Kroth, Toward a New Perspective of Marina Tsvetaeva's Poetic World (aaO.). S.6.
- 17 Ibid. S.6ff.
- 18 "Dva slova o teatre". Vgl. Anm. zu "Iz dnevnika".

- Izbr.proza I, S.448.
- 19 StP II, S.218.
- 20 StP III, S.29.
- 21 Izbr.proza I, S.396.
- 22 Bernd Südkamp, Der junge Majakovskij und der Futurismus. In: Vladimir V. Majakovskij. Bd.1: Untersuchungen zu einzelnen Aspekten des Werks. Hamburger Beiträge für Russischlehrer (Hrsg. Irene Nowikowa) Bd.8. Hamburg 1977. S.85.
- 23 Z.B. "Ariadna"(1-2), StP III, S.64 und "Évridika - Orfeju", StP III, S.56.  
Vgl. dazu El'nickaja, Motiv 'otrešenija' v poëtičeskom mire Cvetaevoj (aaO.). S.132f.
- 24 El'nickaja untersucht das Phänomen der Ich-Spaltung in "vysšee ja" und "nižšee ja" als ein Cvetaevas Lyrik bestimmendes Leitmotiv an zahlreichen Beispielen und kommt dabei zu dem Ergebnis, daß das präzise poetische Wort, das Bild, Cvetaeva als Mittel zur Überwindung ihrer "Maßlosigkeit" (*bezmernost'*) dient. (Ibid. S.134 und 147.)
- 25 Vgl. dazu Brief an Rilke vom 9.5.26. Briefwechsel (aaO.). S.105.
- 26 StP IV, S.277.
- 27 Izbr.proza I, S.389.
- 28 Izbr.proza I, S.386.  
Vgl. auch: Angela Livingstone, Tsvetaeva's 'Art in the Light of Conscience'. In: Russian Literature Triquarterly, no 11. Ann Arbor 1975. S.369.
- 29 Zelinsky, Russische Romantik (aaO.), S. 26f. und Südkamp, Der junge Majakovskij und der Futurismus (aaO.) S.90.
- 30 "Est' u Bloka magičeskoe slovo: tajnyj žar.[...]. Slovo-ključ k moej duše - i vsej lirike: [...] Pomožet žit' - Net! i est' žit'. Tajnyj žar i est' žit'."  
Izbr.proza II, S.292.
- 31 Izbr.proza I, S.398f.
- 32 Cvetaeva hat die Briefe im Januar 1929 auszugsweise übersetzt. (Vgl. Rakusa /Ingold, M.I.Cvetaeva im Briefwechsel mit R.M.Rilke. S.132.)
- 33 "Erforschen Sie den Grund, der Sie schreiben läßt, prü-

fen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzens seine Wurzeln ausstreckt, gestehen Sie sich ein, ob Sie sterben müßten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben. Dieses vor allem: fragen Sie sich in der stillsten Stunde Ihrer Nacht: muß ich schreiben? Graben Sie in sich nach einer tiefen Antwort. Und wenn diese zustimmend lauten sollte [...], dann bauen Sie Ihr Leben nach dieser Notwendigkeit, [...]."

(R.M.Rilke, Briefe an einen jungen Dichter, Frankfurt 1967. S.8.)

- 34 Ivask, Cvetaeva - Majakovskij - Pasternak (aa0.).S.169.
- 35 "Slovo-tvorčestvo, kak vsjakoe, tol'ko choždenie po sledu slucha narodnogo i prirodnoho. Choždenie po sluchu. Et tout le reste n'est que littérature."  
Izbr.proza I, S.396.
- 36 Barooshian, Russian Cubo-Futurism 1910-1930 (aa0.). S.81f,  
Südkamp, Der junge Majakovskij und der Futurismus (aa0.). S.56 und  
Bernd Südkamp, Die Sprache des jungen Majakovskij. In: Vladimir V. Majakovskij (aa0.). Bd.2: Studien und Materialien. S.15-43. S.16.
- 37 "Slyšu ne slova, a kakoj-to bezzvučnyj napev vnutri golovy, kakuju-to sluchovuju liniju - ot nameka do prikaza, [...]."  
Izbr.proza I, S.402.
- 38 Alexander Schmidt, Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. München 1963. S.16.
- 39 Nesobrannye proizvedenija. Hrsg. Günther Wytzens. München 1971. S.9.
- 40 Bott versteht den Tod der Mutter 1906 als "auslösendes Moment für poetisches Sprechen überhaupt".  
(Studien zum Werk Marina Cvetaevas (aa0.). S.24).
- 41 Vgl. Teil II, 3 d. vorl. Arbeit.
- 42 Vgl. Bott, Studien zum Werk Marina Cvetaevas (aa0.). S.67.
- 43 Die Symbolisierung des dichterischen Werks und des Inspirationserlebnisses durch zvuk geht auf die Antike (Rolf-Dietrich Keil, Ergänzungen zu russischen Dichterkommentaren. 5. zvuki = Dichtung, eine Erfindung Puškins? In: Zeitschrift für Slavische Philologie 33, Heidelberg 1967. S.258-263.) bzw. auf Puskin zurück (vgl. dazu Zelinsky, Russische Romantik (aa0.). S.43). Auch Blok verwendet Lieder, Stimmen und Laute

in Korrespondenz zur Farbe weiß als Bilder für die "hohe Transzendenz", in einigen späten Werken auch für "niedere Transzendenz". (Johanne Peters, Farbe und Licht. Symbolik bei Aleksandr Blok. München 1981. S.213ff.)

- 44 Anastasija Cvetaeva erinnert sich, daß Marina schon in ihrer Kindheit eine Leidenschaft für das Wort und seinen Klang entwickelte ("Iz prošlogo". In: Novyj Mir 1966,1. S.94) – ein Hinweis darauf, daß *zvuk* auch in seiner wörtlichen Bedeutung, als musikalisches Element für Cvetaeva, die mit ihrer Dichtung von Anfang an ein Gegengewicht zur Musik schaffen wollte, eine wesentliche Rolle spielte. (Vgl. "Mat' i muzyka", Izbr.proza II, S.172-190.)
- 45 StP IV, S.244.
- 46 Brief an Rilke vom 6.7.1926. Briefwechsel (aaO.), S.206.
- 47 StP III, S.190.
- 48 StP III, S.173.
- 49 Vgl. Anm.73.
- 50 Šklovskij leitet dies von einer Forderung Aristoteles' ab, die poetische Sprache müsse den Charakter des Fremdländischen, Außergewöhnlichen haben. Er begründet seine Theorie mit dem Hinweis darauf, daß in verschiedenen Kulturen Literatursprachen fremder Herkunft gewesen seien – so das Altbulgarische, Grundlage der russischen Schriftsprache. (Pavel Medvedev, Die formale Methode in der Literaturwissenschaft. Stuttgart 1976. S.103.)
- 51 Ziel der Futuristen ist die Schaffung eines neuen Verhältnisses zwischen Form und Inhalt und einer neuen (poetischen) Realität vermittelt der lautlichen und syntaktischen Deformierung der Sprache. (Südkamp, Die Sprache des jungen Majakovskij (aaO.). S.15.)
- 52 Holthusen, Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus (aaO.). S.16f, Andrej Belyj, Magija slov. In: Simvolizm. (Andrej Belyj: Symbolismus.) Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910. München 1969. S.430:  
"No vsjakoe slovo est' prežde vsego zvuk." und Valerij Brjusov, Lirika i eksperiment. Izbrannye sočinenija v dvuch tomach. Moskau 1955. S.244.
- 53 "Geroj truda", Izbr.proza I, S176.
- 54 Ibid. S.179.



- 55 Bollnow, Rilke (aaO.), S.141.
- 56 Michel Aucouturier, Pasternak (aaO.). S.63.
- 57 R.M.Rilke, Malte Laurids Brigge. Sämtliche Werke Bd.11. Frankfurt a.Main 1975. S.711.
- 58 "Stich - formula ego suščnosti. Božestvennoe >inače nel'zja<. Tam, gde možet byt' pereves >formy< nad >so-deržaniem<, ili >soderžanija< nad >formoj<, tam suščnost' nikogda ne nočevaia."  
Izbr.proza I, S.136.
- 59 Vgl. dazu z.B. die Varianten zu einzelnen Passagen des Gedichtzyklus "Oda k pešemu chodu" in StP III, S.478f.
- 60 Izbr.proza I, S.272f.
- 61 "Očag mudreca", StP I, S.103.
- 62 Neizdannye pis'ma. Hrsg. G.Struve u. V.Struve. Paris 1972. S.296.
- 63 Vgl. die in der Einleitung zu Teil II,3 d. vorl. Arbeit zitierte Passage aus "Poët o kritike". Izbr. proza I, S.229f.
- 64 Brief an Bachrach vom 14./15.7.1923. In: Mosty 5, München 1961. S.209.
- 65 Vgl. Rilke, Malte Laurids Brigge (aaO.). S.937.
- 66 Vgl. z.B. "Poëma konca" (StP IV,S.168-187) und "Ty men-ja ljubivšij..." (StP III, S.132).
- 67 Vgl. Teil III, 1 d. vorl. Arbeit.
- 68 Brief an Rilke vom 22.8.1926. Briefwechsel (aaO.).S.238.
- 69 Brief an Pasternak vom 19.11.1922. Neizdannye pis'ma (aaO.). S.272.
- 70 Vgl. Teil II,2 d. vorl. Arbeit.
- 71 Vgl. Pasternak, Detstvo Ljuvers. Sočinenija Bd.2 (aaO.). S.83f. und Aucouturier, Pasternak (aaO.). S.72ff.
- 72 Marion Böhme, Rilke und die russische Literatur. Neue Beiträge mit besonderer Berücksichtigung der Rezeption Rilkes in Rußland. Diss. Wien 1966. S.116:  
Böhme sieht hierin eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen Rilke und Cvetaeva:  
"Beide aber folgen sie demselben Grundsatz: die Form ist die unweigerliche Konsequenz des Gedankens. Nur

in der Sprache, im Wort, wird die >andere Welt<, die im Gegensatz zu allem Seienden steht, offenbar."

- 73 Schmidt, Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie (aaO.). S.29ff. Vgl. dazu auch:
- Jurij Striedter, Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne. In: Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexionen. Lyrik als Paradigma der Moderne. München 1966. S.268f.
- Striedter führt diese Sprachkonzeption der Symbolisten auf die Sprachphilosophie Potebnjas zurück:
- "Das Wesen der poetischen Sprache wie der Sprache überhaupt ist treffend von Potebnja gekennzeichnet worden, der die Sprachphilosophie Humboldts weiterentwickelt hat. Er hat bewiesen, daß die Sprache primär ein Prozeß der Erkenntnis und nicht der Mitteilung sei. Und der Symbolismus, der auf dieser Sprachphilosophie gründet, ist Welterkenntnis durch sprachliche Bilder, deren Elemente von der modernen Wissenschaft geliefert werden und durch Analogien zur Synthese gebracht werden." (S.269).
- In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß Cvetaevas Dichtungs- und Sprachkonzeption zwar in bezug auf die Erkenntnisse vermittelnde Funktion der Sprache mit der symbolistischen Auffassung und der Sprachphilosophie Potebnjas zu vergleichen ist, jedoch in wesentlichen Punkten von Potebnjas Theorien abweicht:
- Auch Potebnja, der von einem linguistischen Ansatz ausgeht, verwendet den Begriff "zvuk", bezeichnet den Klang jedoch als Reflex der Gefühle. (A.A.Potebnja, *Ėstetika i poëtika*. Moskau 1976. S.109 und 111.), während er für Cvetaeva Metapher für die intuitive inspiratorische Erkenntnis ist. Die antithetische Beziehung zweier Bereiche der Wirklichkeit, die in Cvetaevas Poetologie den Kernpunkt darstellt, fehlt in Potebnjas Definition der Dichtung:
- "Poëzija est' preobrazovanie mysli [...] posredstvom konkretnogo obraza, vyražennogo v slove, inače: ona est' sozdanie sraunitel'no obširnogo značeniija pri pomošči edinogo složnogo [...] ograničennogo slovesnogo obraza [...]." (Ibid., S.333) und:
- "Poëzija (iskusstvo), kak i nauka, est' tolkovanie dejstvitel'nosti, ee pererabotka dlja novych, bolee složnych, vysšich celej žizni." (Ibid., S.339).
- Für Potebnja bedeuten Dichtung, Kunst und Wissenschaft Erforschung und Umgestaltung mit einem praktischen Ziel. Dabei wird die Sprache nicht in Kategorien eingeteilt. Für Cvetaeva dagegen bedeutet die poetische Sprache, die sich deutlich von der Alltagssprache unterscheidet, Erkenntnis und zugleich Synthese zweier Dimensionen der Wirklichkeit.
- (Vgl. dazu auch: Renate Lachmann, Potebnjin pojam slike. In: *Umjetnost rijeci XXV* (1981), 2. S.81-98.).

- 74 Johannes Holthusen, Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus (aaO.). S.27 u. 35 und Valerij Brjusov, Emblematika smysla. Izbrannye sočinenija v dvuch tomach (aaO.). S.136: "Forma est' soderžaniem."
- 75 Andrej Belyj, Magija slov (aaO.). S.431: "[...] slovo zažigaet svetom pobedy okružajuščij menja mrak."
- 76 Vgl. Jurij N.Tynjanov, Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes. München 1977. Tynjanov spricht von "spezifischen Sinn- und Bedeutungsveränderungen des Wortes" innerhalb von Versstrukturen und in Abhängigkeit von poetischen Mitteln wie Reim, Rhythmus, Bildlichkeit u.a. (Zit. nach Inge Paulmann: Vorwort [zu ibid.]. S.7). Eine Untersuchung der Dichtung Cvetaevas unter semiotischem Aspekt erscheint gerechtfertigt und sogar lohnend, würde allerdings im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen. Ol'ga Revzina und Jerzy Faryno gehen in ihren Arbeiten bereits von diesem Grundsatz aus und untersuchen bestimmte formale Phänomene im Hinblick auf ihre semantische Funktion. (Vgl. Revzina, Struktura poetičeskogo teksta kak dominirujuščij faktor v pazkrytii ego semantiki. In: Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 3. Hrg. A.Hansen-Löve. Wien 1981. S.49-66 und Faryno, K voprosu o sootnošenii ritma i semantiki v poëtičeskich tekstach. (Puškin - Evtušenko - Cvetaeva.). In: Studia Posnaniensia 1971 nr 2. S.3-27 sowie die Arbeiten des Sammelbandes: Semiotika ustnoj reči. (Lingvističeskaja semantika i semiotika II.) Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, 481 (1979).
- 77 Izbr.proza I, S.399.
- 78 Vgl. Teil II, 3c) d. vorl. Arbeit.
- 79 Schmidt, Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie (aaO.). S.54f.
- 80 Ibid. S. 17ff.
- 81 Johannes Holthusen, Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus (aaO.). S.38 und Johanne Peters, Farbe und Licht (aaO.). S.49f u.74f.
- 82 Brief vom 10.7.1926. Neizdannye pis'ma (aaO.). S.314: "Boris, Boris, kak my by s toboj byli ščastlivy i v Moskve, i v Prage, i na ètom svete i osobenno v tom, kotoryj uže ves' v nas."
- 83 "Cel' moja - utverdit', dat' vešč'i ves." Izbr.proza I, S.229.

84 Ibid. S.229f.

## TEIL II: FORM

- 1 Vgl. dazu Karlinsky, Marina Cvetaeva (aaO.). S.166.
- 2 Robert Austerlitz, Parallelismus. In: Poetics. 1st International Conference of Work-in-Progress devoted to Problems of Poetics. Warsaw 1960. S.439-443. S.439.  
Jacobson definiert noch allgemeiner:  
"[...] any form of parallelism is an apportionment of invariants and variables".  
(Roman Jacobson, Grammatical Parallelism and Its Russian Facet. In: Language 42 (1966). S.399-429. S.423.)  
Eine detailliertere Klassifizierung der einzelnen Formen des Parallelismus ist für die vorliegende Untersuchung nicht von Belang, da Cvetaeva ohnehin eigene Varianten und Formen entwickelt. Im Folgenden soll in erster Linie die semantische Funktion von Parallelismen im Hinblick auf Cvetaevas poetologische Grundsätze analysiert werden.
- 3 Antonina Filonov Gove, Parallelism in the Poetry of Marina Cvetaeva. In: Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague / Paris 1973. S.171-192. S.172 u. 175.
- 4 Vgl. Flašková, Die Rezeption der Folklore (aaO.).S.24ff u. 156ff.  
Flašková hat in ihrer Arbeit eingehend die für Cvetaevas Lyrik bedeutsamen Typen des Parallelismus in der russischen Volksdichtung untersucht und deren Rezeption und Funktion in Cvetaevas lyrischem und epischem Werk analysiert. Auf Beziehungen einzelner Parallelkonstruktionen zur Volksdichtung soll daher in diesem Rahmen nicht mehr eingegangen werden.
- 5 Lotman weist auf die dialektische Natur des Parallelismus hin und versteht ihn als Binom, wobei ein Segment aufgrund seiner Analogie zum anderen erkannt werden könne.  
(Jurij M. Lotman, Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses. München 1972. S.97.)
- 6 Hermann Schlüter, Grundkurs der Rhetorik. München 1974. Schlüter definiert den Parallelismus, insbesondere die Parallelkonstruktion mit Steigerung als Ausdrucksmittel der Emphase. ( Vgl.S.40 u.307).

- 7 Gasparov, "Poéma vozducha" (aa0.). S.140.
- 8 StP I, S.45.
- 9 StP I, S.49.
- 10 Vgl. dazu Teil II,3 Abschn.b) d. vorl. Arbeit.
- 11 Vgl. dazu die ausführliche Analyse des Poems in Teil II,2 Abschn.b) d. vorl. Arbeit.
- 12 StP II, S.71.  
Vgl. dazu auch: Karlinsky, Marina Cvetaeva (aa0.). S.184. und Kommentar z. Gedicht (StP II, S.355).
- 13 Vgl. Teil III,2 Abschn.a) d. vorl. Arbeit.
- 14 Jurij P.Ivask, Blagorodnaja Cvetaeva. In: Marina Cvetaeva, Lebedinyj stan. München 1957. S.7-15. S.7: "Cvetaevaskaja retorika - plamennaja."
- 15 StP II, S.90.
- 16 StP II, S.75.
- 17 StP II, S.83.
- 18 StP II, S.117.
- 19 Ähnliche Beziehungen lassen sich auch im Gedicht "Duša" aus dem Jahr (StP III, S.47) 1923 herstellen. Die Anfänge der ersten drei Strophen sind parallel konstruiert und geben durch ihre formale Gestalt und ihre exponierte Stellung erste Hinweise auf den Bedeutungsinhalt von *duša*.
- 20 Vgl. Bott, Studien zum Werk Marina Cvetaevas (aa0.). S.74.  
Bott weist in diesem Zusammenhang auf zwei Prosastellen hin, in den sich Cvetaeva zum Begriff *pesnja* äußert, und interpretiert das Flötenmotiv im "Krysolov" als Sinnbild für die lyrische Dichtung.
- 21 Flašková, Die Rezeption der Folklore (aa0.). S.24f u. 156f.
- 22 "Plennyj duch". Izbr.proza II, S.99.
- 23 StP I, S.5.
- 24 StP I, S.140.
- 25 StP II, S.281.
- 26 Vgl. Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik

(aaO.). S.75f u. 131.

- 27 Zur Symbolgestalt des *stolpnik* vgl. Teil III,1 Abschn.a) d. vorl. Arbeit.
- 28 Eine eingehendere Analyse dieses Gedichts findet sich in Teil II,3 Abschn.a) d. vorl. Arbeit
- 29 Vgl. dazu Teil II,3 Abschn.a) d. vorl. Arbeit.
- 30 Filonov Gove untersucht dieses Phänomen am Beispiel des dritten Teilgedichts des Zyklus ' "Poët". (AaO. S.173-181.)
- 31 Barooshian, The Russian Cubo-Futurism (aaO.). S. 59.
- 32 "Provoda" (8), StP III, S.62.
- 33 Vgl. "Dom", StP III, S.159.
- 34 StP III, S.64.
- 35 Vgl. auch Teil III,2 Abschn.b) d. vorl. Arbeit.
- 36 Vgl. "Èvridika - Orfeju", StP III, S.56.
- 37 Vgl. Teil III,2 Abschn.b) d. vorl. Arbeit.
- 38 StP IV, S.277.
- 39 StP IV, S.172.
- 40 Ibid.
- 41 StP IV, S.277.
- 42 StP I, S.141.
- 43 StP I, S.205.
- 44 StP I, S.190.
- 45 StP II, S.232.
- 46 StP I, S.232.
- 47 StP III, S.17.
- 48 StP III, S.99.
- 49 StP I, S.227.
- 50 StP III, S.103.
- 51 StP I, S.139.

- 52 Bott leitet diese Interpretation von der Sprechsituation des Gedichts her. (Studien zum Werk Marina Cvetaevas (aaO.). S.26).
- 53 Vgl. z.B. "Est' ŝčastlivcy i ŝčastlivicy...", StP III, S.184.
- 54 StP II, S.23.
- 55 StP II, S.173.
- 56 Ibid.
- 57 Ibid.
- 58 Vgl. dazu: Ol'ga Revzina, Tema derev'ev v poézii M. Cvetaevoj. In:Trudy po znakovym sistemam 15.Tartu 1982. S.141-148.
- 59 Vgl. "Poëty s istoriej i poëty bez istorii". Socinenija (aaO.). S.431
- 60 Karlinsky spricht in diesem Zusammenhang vom "Bewußtseinsstrom" ("stream of consciousness"). (AaO. S.142).
- 61 Schlüter, Grundkurs der Rhetorik (aaO.). S.38ff.
- 62 Gr. *elleipsis* = Mangel.  
(Vgl. dazu Definition nach Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1961. S.133.
- 63 Vgl. Teil II,3 d. vorl. Arbeit.
- 64 Flaskova, Die Rezeption der Folklore (aaO.). S.170ff (zu *dol'nik* ) bzw. S.173 (zu *raešnik* ).
- 65 Karlinsky, Marina Cvetaeva (aaO.). S.141.
- 66 Flaskova nennt bezeichnenderweise das Poem "Poëma konca" als Beispiel für eine besondere Vielfalt an verschiedenen Metren. (Die Rezeption der Folklore (aaO.). S.172.)
- 67 Vgl.z.B. StP I, S.226.
- 68 Zum Begriff *bezglagol'nost'* vgl. Karlinsky, Marina Cvetaeva (aaO.). S.133 und Ol'ga Revzina, Nekotorye osobennosti sintaksisa poëtičeskogo jazyka M.Cvetaevoj. In: Semiotika ustnoj reči. (Lingvističeskaja semantika i semiotika II). Učenyje zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo universiteta, 481 (1979). S.89-106. S.95.
- 69 StP I, S.16.

- 70 Vgl. "Ot"ezd" (StP I, S.19), "Incident nad supom" (StP I, S.67), "Za knigami" (StP I, S.82), "V skvere" (StP I, S.85), "Bolezn'" (StP I, S.88) und "Na vokzale" (StP I, S.133).
- 71 StP I, S.36.
- 72 Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1972. S.81.
- 73 Ibid. S.83.
- 74 Karlinsky weist darauf hin, daß die Verben der Bewegung die Gruppe von Verben bildet, auf die Cvetaeva am häufigsten verzichtet. (AaO.) S.136.
- 75 Rilke / Zwetajewa / Pasternak. Briefwechsel (aaO.). S.173f.
- 76 StP I, S.231.
- 77 StP III, S.105.
- 78 Eine detaillierte Analyse der Bildlichkeit dieses Gedichts findet sich in Teil II, 3 Abschn.c) d. vorl. Arbeit.
- 79 Vgl. Teil II, 3. Abschn.c) d. vorl. Arbeit.
- 80 Brief an Štejger aus dem Jahr 1936 (zit.nach Karlinsky, Marina Cvetaeva (aaO.). S.140):  
"[...] it is not for nothing, that I dislike verbs (a terrible coarseness!), but to do without them one needs verse or personal presence."
- 81 Vgl. Teil II, 3 Abschn.c) d. vorl. Arbeit.
- 82 StP III, S.56.
- 83 El'nickaja sieht in Eurydike das Motiv der inneren Spaltung verkörpert, das ihrer Auffassung nach bestimmend für die inhaltliche Struktur der Lyrik Cvetaevas ist.  
(Motiv 'otrešenie' v poëtičeskom mire M. Cvetaevoj (aaO.). S.133f.)
- 84 Karlinsky, Marina Cvetaeva (aaO.). S.142.
- 85 StP III, S.101f.
- 86 Vgl. Karlinskys Analyse von "Petr i Puškin" (Marina Cvetaeva (aaO.). S.138.)  
Diese Form der *bezglasol'nost'* wird in der z.T. völligen Zersplitterung von Satzgefügen fortgeführt,



die im folgenden Abschnitt noch näher zu erläutern ist.

- 87 StP III, S.212.
- 88 "Dom" fungiert in Cvetaevas Werk durchgehend als Metapher für die irdische Existenz und das Geborgensein im eigenen Ich. (Vgl. "Dom", StP III, S.159). Der Bedeutungsinhalt von "jantar'" ist dagegen nicht eindeutig zu ermitteln. Entweder ist der Bernstein als Repräsentation der von materiellen Interessen bestimmten menschlichen Existenz zu verstehen oder er spielt auf eine Episode in Cvetaevas Biographie an, auf die erste Begegnung mit Sergej Ėfron am Strand von Koktebel, und ist zugleich als Teil der Meeressymbolik zu verstehen (Vgl. dazu Razumovsky, Marina Zvetajewa (aaO.), S.82f und T.III,1 b) d. vorl. Arbeit).
- 89 Zum biographischen Kontext des Gedichts vgl. Razumovsky, Marina Zvetajewa (aaO.). S.318ff.
- 90 StP I, S.237.
- 91 Ol'ga Revzina, Znaki prepinanija v poëtičeskom jazyke: Dvoetočie v poëzii M.Cvetaevoj. In: Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 3. Wien 1981. S.67-86. und Revzina, Nekotorye osobennosti sintaksisa poëtičeskogo jazyka M.Cvetaevoj (aaO.).
- 92 Revzina, Znaki prepinanija (aaO.). S.72ff.
- 93 Ibid. S.82.
- 94 Revzina, Nekotorye osobennosti sintaksisa (aaO.). S.92.
- 95 Ibid. S.103.
- 96 StP II, S.20.
- 97 StP II, 123.
- 98 Zit. nach Karlinsky, Marina Cvetaeva (aaO.). S.142.
- 99 StP II, S.105.
- 100 StP II, S.164.
- 101 StP II, S.178.
- 102 Wortaufsplitterungen in Einzelsilben sind in der späten Lyrik nicht selten und dienen Cvetaeva entweder zur Hervorhebung bestimmter phonetischer und semantischer Wortstrukturen oder zur Sinnentleerung. Das eindrucksvollste Beispiel für diesen Kunstgriff findet

sich in "Čitateli gazet" (1935): Hier wird die Worttrennung durch Einschub eines Satzes bzw. durch Enjambement: "Kača - >živet s sestroj< - / jutsja - >ubil otca!<" (StP III, S.190) und "Redaktora gazet - // noj nečisti." (StP III, S.191). Die Sinnentleerung spiegelt hier die Leere der Zeitungssprache wieder, das erste Beispiel ist zugleich eine onomatopoetische Darstellung der Sensationsgier der "glodateli pustot".

- 103 StP III, S.135.
- 104 StP II, S.115.
- 105 Zum Terminus "selbständige Metapher" vgl. Teil II,3 Abschn.a).
- 106 Karlinsky weist darauf hin, daß beide Poeme in *dol'niki* geschrieben sind, dem Versmaß, das die Aneinanderreihung von Satzfragmenten begünstigt. (Marina Cvetaeva (aaO.). S.216).
- 107 Vgl. Brief an Rilke vom 3.6.1926. Briefwechsel (aaO.). S.156f.
- 108 Vgl. Anmerkung zum Gedicht, StP IV, S.378.
- 109 StP IV, S.253f.
- 110 StP IV, S.254.
- 111 StP IV, S.257f.
- 112 StP IV, S.258.
- 113 Böhme interpretiert "komnata" als "drittes Reich", als Zwischenreich der "Vergeistigung". (Rilke und die russische Literatur (aaO.). S. 113ff.)
- 114 Vgl. Bott, Studien zum Werk Marina Cvetaevas (aaO.). S.60ff.
- 115 Cvetaeva nähert sich hier der futuristischen Poetik Majakovskijs und Krucenychs.  
(Vgl. Günther Wytrzens, Majakovskij und Marina Cvetaeva. In: Vladimir V. Majakovskij. Bd. 1: Untersuchungen zu einzelnen Aspekten des Werks. Hamburger Beiträge für Russischlehrer. (Hrsg. Irene Nowikowa.) Bd.8. S.105-125. S.122f und Barooshian, Russian Cubo-Futurism (aaO.). S.81ff.)
- 116 Izbr. proza I, S.229f.
- 117 Brjusov, Sintetika poëzii. Izbrannye sočinenija (aaO.). Bd.2, S.366:  
"I každyj >poëtičeskij obraz< (v uzkom smysle éтого

slova) est' takže sintez dvuch predstavlenij."

- 118 Die Metapherntheorie der Hermeneutiker erscheint in diesem Zusammenhang deshalb besonders geeignet, weil sie die Schaffung neuer Welten als ein Ziel der Dichtung ansieht und die Metapher als Wirklichkeit im Text mit eigener Logik konzipiert. (Vgl. dazu Paul Ricoeur, Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik. In: Anselm Haverkamp [Hrsg.], Theorie der Metapher. Darmstadt 1983. S.356-378. S.375.) Davon ausgehend untersucht die Hermeneutik die Metapher sowohl in bezug auf ihren Kontext als auch in ihrer inneren Struktur (Hans-Heinrich Lieb, Was bezeichnet der herkömmliche Begriff 'Metapher'?. In: Haverkamp, Theorie der Metapher (ibid.), S.340-355.)
- 120 Zur Terminologie vgl. Christine Brooke-Rose, A Grammar of Metaphor. London 1958. S.24 u.105.
- 121 Rene Wellek / Austin Warren, Theorie der Literatur. Bad Homburg vor der Höhe 1959. S.213.
- 122 Brooke-Rose, A Grammar of Metaphor (aaO.). S.105.
- 123 "Das metaphorische Wort hat, gegen die einfache Darstellung oder gegen den Begriff gehalten, immer etwas Trübes."  
Johann Wolfgang Goethe, Weimarer Ausgabe I.Abt. Bd.40. S.257.)
- 124 StP I, S.227.
- 125 Pasternak, Sočinenija (aaO.), Bd.1, S.22.
- 126 Zur Terminologie vgl. Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik (aaO.). S.30.
- 127 StP II, S.169f.
- 128 Ėrenburg half Cvetaeva 1921 nach seiner Ausreise nach Westeuropa, ihren Mann ausfindig zu machen. (Vgl. Anmerkungen zum Gedichtzyklus (StP II, S.378ff) und Razumovsky, Marina Zvetajewa (aaO.), S.161).
- 129 Cvetaeva bezieht sich damit auf eine Notiz Ėrenburgs aus seinen Erinnerungen "Ljudi, gody, zizn'":  
"Ja polucil zagraničnyj pasport s latvijskoj vizoj... Byl jarkij vesennyj den'. Sugroby osedali, rušilis', polzli. Kapalo s krys. Zvonko kryčali mal'čiški."  
(Zit. nach Schweitzer/Sumerkin, Anmerkungen zum Gedicht. StP II, S. 379.)
- 130 Izbr. proza I, S.398.
- 131 StP III, S.92.

- 132 StP IV, S.172.
- 133 "Moj Puškin", Izbr. proza II, S.261.
- 134 Zur Terminologie vgl. Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik (aaO.), S.30
- 135 Werner Inge Dahl, Der metaphorische Prozeß. Methodologie zur Erforschung der Metaphorik. Düsseldorf 1971. S.44.
- 136 Vgl. Teil II,3 Abschn.d) d. vorl. Arbeit.
- 137 StP II, S.111.
- 138 Vgl. Anmerkungen zum Gedicht in StP II, S.370 und Izbrannye proizvedenija (aaO.). S.505 sowie Razumovsky, Marina Zvetajewa (aaO.). S.160f.
- 139 Vgl. Izbrannye proizvedenija (aaO.). S.505.
- 140 StP III, S.115.
- 141 Dorothea Forstner, Die Welt der Symbole. Innsbruck/Wien/München 1961. S.103.
- 142 Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik (aaO.). S.333.
- 143 StP II, S.140.
- 144 StP I, S.141.
- 145 StP I, S.150.
- 146 StP III, S.132.
- 147 Razumovsky, Marina Zvetajewa (aaO.). S.196ff.
- 148 Ibid. S.242.
- 149 Gasparov, der das Poem als Suche nach dem Tod (aaO. S.126) interpretiert und in ihm bereits eine Andeutung des späteren Selbstmordes erkennt (S.132), läßt für die Interpretation des namenlosen Begleiters verschiedene Varianten zu, die jeweils vom Interpretationsansatz gültig sind: Partner einer Liebesbeziehung, Todesbote, Rilke als das zweite Ich Cvetaevas (S.128f).
- 150 Gasparov, "Poëma vozducha" (aaO.). S.132,136 u.139 und Vitins, Escape from Earth (aaO.). S.674.
- 151 StP IV, S.284.

- 152 StP IV, S.283.
- 153 Gasparov, "Poëma vozducha" (aaO.). S.133.
- 154 Gasparov interpretiert "sito" als Symbol für das Absondern der gelungenen Schöpfungen von den mißlungenen und weist in diesem Zusammenhang auf die paronomastische Beziehung zwischen der deutschen Bedeutung des Wortes ("Sieb") und "heilige Sieben" hin. (AaO. S.135.)
- 155 Ibid. S.138.
- 156 Vgl. Boris Pasternak, "Gefsimanskij sad". In: Doktor Živago. Milano 1957. S.564f.
- 157 StP IV, S.285.
- 158 StP II, S.137.
- 159 StP III, S.105.
- 160 Das Gedicht ist auf den 16.10.1923 datiert; Razumovsky gibt als Datum für die Trennung den 12.Dezember an (aaO. S.197). Hinweise aus dem Gedicht selbst sprechen jedoch eher für die Entstehung nach dem Scheitern der Beziehung.
- 161 Cvetaeva wendet hier die Methode der "Konkretisierung des Unsichtbaren" an, die Ulrich Fülleborn auch für die Poetik des späten Rilke als bestimmend erkennt. (Ulrich Fülleborn, Das Strukturproblem des späten Rilke. Voruntersuchungen zu einem historischen Rilke-Verständnis. Heidelberg 1960. S.210ff.)
- 161 Anmerkungen zum Poem StP IV, S.372.
- 163 Vgl. dazu Revzina, Nekotorye osobennosti sintaksisa (aaO.). S.95ff.
- 164 Fülleborn, Das Strukturproblem des späten Rilke (aaO.). S.71.
- 165 Einen Hinweis dafür, daß Cvetaeva ihre dichterischen Werke in einen engen Zusammenhang mit persönlichen Erlebnissen stellt, sieht Wytrzens in den genauen Datierungen der einzelnen Gedichte:  
 "Der auf die romantische Ästhetik zurückgehende Gedanke von der Einheit des Lebens mit der Poesie, von der Poetisierung des Daseins, kommt durch das nüchterne, fast geschäftsmäßig anmutende Verfahren der präzisen Datierung zum Tragen."  
 (Majakovskij und Marina Cvetaeva (aaO.). S.110.)

### Teil III: Bilder

- 1 Ernst Cassirer bezeichnet die "symbolischen Gestaltungen" als "Wege, die der Geist in seiner Objektivierung, d.h. in seiner Selbstoffenbarung verfolgt." (Philosophie der symbolischen Formen. 3 Bde. Darmstadt 1977. Bd.1, S.9.)
- 2 Ibid. S.8.
- 3 William York Tindall, The Literary Symbol. Bloomington/ Ill. 1955. S.18.
- 4 Goethe, "Maximen und Reflexionen". Weimarer Ausgabe I.Abt. Bd.42<sup>2</sup>, S.151f.  
Elisabeth Frenzel weist, ausgehend von der Symboltheorie und -definition Goethes darauf hin, daß das Symbol von Natur aus ambivalent sei. Aufgrund dessen und weil es als "Besonderes das Allgemeine repräsentiert", mache es die "der Wirklichkeit immanente ewige Wahrheit" sichtbar. (Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart 1978. S.36)
- 5 Vgl. auch Fritz Strich, Das Symbol in der Dichtung. In: Der Dichter und die Zeit. Bern 1947. S.21.
- 6 Dementsprechend definiert Tindall das Symbol als eine Kombination verbaler Elemente, die einen Komplex von Gedanken oder Gefühlen verkörpern. (The Literary Symbol (aaO.). S. 12f.)
- 7 Terminus vgl. Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik (aaO.). S.32.
- 8 Vgl.Frenzel, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung (aaO.). S.98.
- 9 Forstner, Die Welt der Symbole (aaO.). S.113ff.
- 10 Die Herkunft der traditionellen Symbole ist nicht immer eindeutig zu bestimmen. Einen großen Teil scheint Cvetaeva von den Romantikern und Symbolisten übernommen zu haben. In allen Fällen ist aber der gesamte Bedeutungskomplex zu berücksichtigen, also auch die in den Hintergrund getretenen Bedeutungskomponenten aus der antiken und christlichen Tradition sowie aus der Volksdichtung. (Vgl. Flašková, Die Rezeption der Folklore (aaO.). S.44-60. (So hat etwa das vermutlich von Puškin übernommene Symbol des Adlers, das Cvetaevas Konzeption von Dichter und Dichtung repräsentiert (vgl. Puškins Gedicht "Poët". Polnoe sobranie socinenij. Izdatelstvo Akademija Nauk SSSR 1947. Bd.3/1 S.65) seinen Ursprung in der antiken Tradition und ist in Verbindung mit dem Vogel-Symbol zu deuten: Der Vogel

symbolisiert in der Antike Götter, Genien und die menschliche Seele (Forstner, Die Welt der Symbole (aaO.). S.313), der Adler steht u.a. für ständige Erneuerung (ibid. S.314), ein Bedeutungsinhalt, der von der christlichen Tradition übernommen und in eine Auferstehungssymbolik umgedeutet wurde: Der Adler wird schließlich auch Symbol für den zum Himmlischen strebenden Christus (ibid. S.316). Alle diese Symbolinhalte sind bei der Deutung des Adlers als ein die Doppelweltlichkeit und das ins Transzendente strebende Wesen des Dichters und der Dichtung repräsentierendes Symbol miteinzubeziehen. Bei der Entstehung "privater" Symbole gewinnt der metaphorische Kontext eine gravierende Bedeutung, da er nicht nur eine den Symbolgehalt modifizierende Funktion hat, sondern auch selbst Symbole bilden kann. (Vgl. dazu: Heidi Metzger, Ein Beitrag zur Poetik A.A.Bloks. Diss. Köln 1967. S.59:

Metzger spricht in diesem Zusammenhang davon, daß das private Symbol "in metaphorischer Weise entwickelt" werde, wodurch "der innere Beziehungsreichtum des Symbols variiert und erheblich erweitert" werde.)

Diese Symbole entstehen in den meisten Fällen aus selbständigen Metaphern, die in den diversen metaphorischen Kontexten als Repräsentationen bestimmter gedanklicher Konzeptionen auftreten. Diese Bedeutungsinhalte sind aber meist nur durch Vergleich der verschiedenen Kontexte innerhalb eines oder mehrerer Werke zu erschließen. In einigen Fällen liefern biographische Daten und Anspielungen auf literarische oder historische Fakten den sachlichen Hintergrund für die Identifizierung einer selbständigen Metapher als Symbol. Cvetaeva entwickelt auf diese Weise etwa zehn Schlüssel-symbole, die ihr ganzes lyrisches Werk durchziehen, sowie werkspezifische Symbole, bei denen das Moment der Wiederholung weitgehend entfällt, sofern diese Bilder nicht in Gedichtzyklen oder längeren Poemen auftreten.

- 11 Vgl. Teil III,2 Abschn.a) d. vorl. Arbeit.
- 12 Katharina Kippenberg, Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien (aaO.). S.118.
- 13 StP III, S.184.
- 14 Vgl. dazu Teil III,3 d. vorl. Arbeit.
- 15 Brief an Rilke vom 12.5.26. In: Zeitschrift für Slavische Philologie Bd.41 (aaO.). S.156.
- 16 Polnoe sobranie sočinenij (aaO.). Bd.III,1 S.141.  
Vgl. dazu auch Zelinsky, Russische Romantik (aaO.). S.173f.
- 17 StP II, S.50.

- 18 StP II, S.137.
- 19 Forstner, Die Welt der Symbole (aaO.). S.508.
- 20 In der Symbolik des Alten und des Neuen Testaments bedeutet Silber Reinheit und Klarheit. (Ibid. S.198) In der symbolistischen Tradition steht es für die "kreative Phantasie" (Peters, Farbe und Licht (aaO.). S.188); bei Blok repräsentiert es das Reich des Traums und der Dichtung (ibid. S.189ff.).
- 21 Der Kleine Pauli, Lexikon der Antike. Bearb. u.hrsrg. v. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer. Stuttgart/München 1964-1975. Bd.II, S.451.  
Vgl. dazu auch Brief an Pasternak vom 25.5.1926: "Bud' ja Èvridikoj, mne bylo by stydno - nazad." (Neizdannye pis'ma (aaO.). S.294.)
- 22 "Poëma gory" (4). StP IV, S.162.
- 23 Vgl. Teil III,2, Abschn.c) d. vorl. Arbeit.
- 24 StP I, S.257.
- 25 StP IV, S.185.
- 26 Sočinenija II (aaO.). S.429.
- 27 Bott sieht in ihm das Bild, das den Rattenfänger als Symbolgestalt für den Dichter ablöst, da "Dasein und Funktion des Dichters" Cvetaeva in ihr nicht mehr ausdrückbar erscheine. (Studien zum Werk Marina Cvetaevas (aaO.). S.108.)
- 28 Vgl. Polnyj pravoslavnyj bogoslavskij ènciklopedičeskij slovar'. London 1971. S.2120.
- 29 Forstner, Die Welt der Symbole (aaO.). S.533.
- 30 Brief an Ivask vom 3.4.1934. Russkij literarnyj archiv (aaO.). S.214.)
- 31 StP III, S.170.
- 32 Vgl. dazu Teil II,2 Abschn.c) d. vorl. Arbeit.
- 33 Izbrannye proizvedenija (aaO.). S.757.
- 34 Anmerkungen zum Gedichtzyklus, StP III, S.478.
- 35 Ibid.  
Vgl. auch Razumovskij, Marina Zvetajewa (aaO.). S.276. (Zu Cvetaevas Freundschaft mit Gronskij vgl. S.247f u. S.277)



- 36 StP III, S.158.
- 37 StP III, S.159.
- 38 "Est' [...] tol'ko cel': v glub', iz vremeni, [...] v podzemnoe carstvo Persefony i Minosa - tuda, gde Orfej proščalsja, - A-i-d. Ili v blažennoe carstvo Frau Holle (NB *tože!*) (Holle - Hölle). Ibo v vaš vozduch, mašinnyj, aviacionnyj, poka što i èkskursionnyj, a zavtra - sami znaete, v vaš vozduch ja *tože* ne choču." (Brief an Ivask vom 3.4.1934. (AaO.). S.214.)
- 39 Izbrannye proizvedenija (aaO.). S.747.
- 40 "Èvridika - Orfeju", StP III, S.56.  
(Vgl. dazu Teil III,3 d. vorl. Arbeit.)
- 41 StP I, S.85.
- 42 StP I, S.143.
- 43 StP II, S.21.
- 44 StP II, S.24.
- 45 In einem Gedicht aus dem Zyklus "Snežnaja maska" findet sich die Metapher "igloju sneznogo ognja". (Sobranie sočinenij v šest' tomach. Leningrad 1980. Bd.2, S.31.) Vgl. dazu Peters, Farbe und Licht (aaO.). S.61ff und Teil III,2 Abschn.a) d. vorl. Arbeit.
- 46 StP IV, S.155.
- 47 Karlinsky interpretiert das Poem im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Cvetaeva und Anna Achmatova und versteht es als Antwort Cvetaevas auf zeitgenössische Kritiken, die die beiden Dichterinnen miteinander verglichen: Cvetaeva grenzt mit dem Poem ihren eigenen Genius gegen die "Muse" Achmatovas ab.  
(Karlinsky, Marina Cvetaeva (aaO.). S.210.)
- 48 Forstner, Die Welt der Symbole (aaO.). S.413.
- 49 "Moj Puškin", Izbr. proza II, S.275ff.  
An Anna Tesková schreibt Cvetaeva am 8.6.1926:  
"Okean. Soznaju veličie, no ne ljublju (nikogda ne ljubila morja, tol'ko raz, v pervyj raz - v detstve, pod znakom puškinskogo >Proščaj, svobodnaja sti-chija!<." (Pis'ma k Anne Teskovej. Prag 1969. S.39.)
- 50 Sočinenija II (aaO.). S.434.
- 51 Ibid. S.436.

- 52 StP II, S.286.
- 53 Jerzy Faryno, der das Gedicht in seinem Aufsatz "Iz zametok o poetike Cvetaevoj" ausführlich analysiert, nimmt die Oppositen "ja-drugie" als Ausgangspunkt für seine Interpretation. (AaO.)  
Die hier von mir vorgenommene Interpretation soll in erster Linie der Erfassung des Bedeutungsinhalts des Meeres als Symbol für die Dichtung dienen. Sie wird daher zwar auf Farynos Analyse Bezug nehmen, dabei aber einige Punkte außer acht lassen, andere eingehender untersuchen.
- 54 Faryno interpretiert *izmena* ("Verrat") als Ableitung von dem Verb *izmenjat'sja* ab. (Ibid.S.31.) Diese Interpretation erscheint zwar im Hinblick auf die Gesamtheit des Gedichts schlüssig, die Ableitung *izmena* - *izmenjat'sja* ist jedoch eher assoziativ als lexikalisch begründet. (*izmena* ist lexikalisch von *izmenit'* - "verraten" abzuleiten).
- 55 Zur Problematik des lyrischen Ichs vgl. Faryno (ibid.) S.40ff.
- 56 Faryno weist darauf hin, daß in einigen Mythologien und auch in der russischen Folklore Locken als Gefäße der Seele erscheinen. (Ibid. S.37.)
- 57 Vgl. Izbr. proza I, S.389.
- 58 Faryno versteht die direkte Nennung der Körperteile der "anderen" (*plot' - serdce - kolena*) als Betonung ihrer Körperlichkeit. (Ibid. S.39.)
- 59 Izbr.proza II, S.7.
- 60 Auf formaler Ebene hat *Marina* eine Doppelfunktion als Eigenname und als Bild. (Vgl. dazu auch Faryno (ibid.). S.40ff.)
- 61 StP IV, S.247.
- 62 Vgl. Anmerkungen zum Poem, StP IV, S.377 und Vitins, *Escape from Earth* (aaO.). S.650.
- 63 Ibid. S.651.
- 64 StP I, S.122.
- 65 In diesem Zusammenhang ist auf eine Verwandtschaft mit Mandel'stam hinzuweisen, der ebenfalls das Meer und dessen gleichförmigen Rhythmus als Bild für die Dichtung verwendet. (Clarence Brown, *Mandelstam*. Cambridge 1973. S.171.).

- 66 Vgl. dazu das Goethe-Zitat "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" in "Poët o kritike". Izbr. proza I, S.229.
- 66 Forstner, Die Welt der Symbole (aaO.). S.313f.
- 68 Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik (aaO.). S.75f. u. 131.
- 69 Vgl. "Poët". Polnoe sobranie sočinenij (aaO.). III,1 S.42.  
Zelinsky, Russische Romantik (aaO.). S.42.
- 70 StP I, S.202.
- 71 Bemerkenswert ist an dieser Stelle, daß auch Mandel'-štam Flug und Höhe als Schlüsselsymbole verwendet. Als synthetisierendes Bild erscheint im Gedichtband "Kamen'" die Kathedrale, das in sich die Antithese *tjažest' / nežnost'* vereint. (Johannes Holthusen, Russische Literatur des 20. Jahrhunderts. München 1978. S.89 und Brown, Mandelstam (aaO.), S.176f.).
- 72 Peters, Farbe und Licht (aaO.). S.50ff.
- 73 Peters bezeichnet die Farbe weiß im Symbolsystem Bloks als synthetisierendes Symbol für die auf Kant und Hegel zurückgehende Antithese von Natur und Geist. (Ibid. S.50.)
- 74 StP I, S.227f.
- 75 Peters, Farbe und Licht (aaO.). S.66ff.
- 76 "Ušei - ne em...", StP III, S.211.
- 77 StP I, S.205.
- 78 Peters, Farbe und Licht (aaO.). S.188.
- 79 Zur Antithese *pet' / letet'* vgl. Teil II,2 Abschn.c) d. vorl. Arbeit.
- 80 StP II, S.158.
- 81 StP IV, S.155.
- 82 Vgl. Razumovsky, Marina Zvetajewa (aaO.). S.139ff.
- 83 StP II, S.119ff.  
(Vgl. Anmerkungen zum Gedichtzyklus, StP II, S.371).
- 84 Vgl. dazu die Analyse des Poems "S morja" im vorhergehenden Abschnitt.

- 85 StP III, S.85.
- 86 StP II, S.112.
- 87 StP II, S.47.
- 88 StP III, S.184.
- 89 StP III, S.57  
(Vgl. Anmerkungen zum Gedicht, StP III, S.448).
- 90 Günther Wytrzens, Paronomasie als Aufbauprinzip einer Dichtung. Zum 'Poëma gory' der Marina Cvetaeva. In: Papers in Slavic Philology I. In Honor of James Ferrell. Ann Arbor 1977. S.320f.
- 91 Jane Andelman-Taubman, Marina Tsvetaeva and Boris Pasternak: Toward a History of a Friendship. In: Russian Literature Triquarterly 1/2, 1972. S.303-321. S.310f.
- 93 StP III, S.68.
- 94 Vgl. Anmerkungen zum 5. Teilgedicht (StP III, S.449).
- 95 StP IV, S.247-252.
- 96 Vgl. Teil III,2 Abschn.b) d. vorl. Arbeit
- 97 StP IV, S.278.
- 98 Vgl. dazu Teil II,3 Abschn.b) d. vorl. Arbeit.
- 99 Forstner, Die Welt der Symbole (aa0.).S.575: Die Leiter symbolisiert in der alttestamentarischen Tradition den Austausch zwischen Himmel und Erde.
- 100 "pesennaja set' moja" ("Gde slezinočki ronjala...", StP II, S.291.)
- 101 Brief vom 2.8.1926. Briefwechsel (aa0.). S.232.
- 102 Vgl. Kroth, Toward a New Perspective (aa0.). S.8ff.  
Die Opposition *Liebe/Dichtung* ist zwar in einigen Werken wie etwa in dem von Kroth analysierten Gedicht "Vozle ljubvi..." (StP II, S.171) oder dem Poem "Na krasnom kone" anzutreffen, ist aber durchaus nicht für die gesamte Liebeslyrik Cvetaevas gültig. Auf diese Problematik ist im zweiten Abschnitt des folgenden Kapitels noch näher einzugehen.
- 103 Brief an Rilke vom 2.8.1926. Briefwechsel (aa0.).S.232.
- 104 "Moj Puškin", Izbr.proza II, S.259ff.

- 105 Die These Mathausers, die Liebeslyrik Cvetaevas sei die Stilisierung ihrer Demuthaltung, erscheint angesichts dieser Äußerungen nicht haltbar. (Vgl. Zdeněk Mathauer, Katarzis Mariny Cvetaevoj. In: Pis'ma k Anne Teskovej (aa0.). S.8.)
- 106 Razumovsky, Marina Zwetajewa (aa0.). S.197f.
- 107 Vgl. Peters, Farbe und Licht (aa0.). S.35ff.
- 108 Forstner, Die Welt der Symbole (aa0.). S.100ff.
- 109 Vgl. Mathauer, Katarzis Mariny Cvetaevoj (aa0.). S.8.
- 110 Vgl. Kroth, Toward a New Perspective (aa0.). S.8ff.
- 111 StP III, S.115.
- 112 StP II, S.171.
- 113 Kroth führt als Beleg für die These, das Motiv der Individualitätsverlusts sei - neben vier weiteren Motiven - kennzeichnend für die Darstellung der Liebe in Opposition zur Dichtung, unter anderem diese Gedichtzeile an. (Aa0. S.15.)
- 114 StP III, S.212.
- 115 Zum Berg-Symbol vgl. Teil III,2 Abschn. c) d. vorl. Arbeit.
- 116 Wytrzens, Paronomasie als Aufbauprinzip (aa0.).
- 117 StP IV, S.161.
- 118 Vgl. Kroth, Toward a New Perspective (aa0.). S.16.
- 119 StP IV, S.164.
- 120 Ibid.
- 121 Vgl. Teil III,1 Abschn.c) d. vorl. Arbeit.
- 122 StP I, S.30.
- 123 StP IV, S.172f.
- 124 StP III, S.100 u. 101.
- 125 StP III, S.100, 103 u. 104.
- 126 Bei Blok können beide Symbole, Feuer und Blut, Opfer repräsentieren. Das Symbol des Feuers wird damit zu einer Synthese des Irdischen und des Himmlischen: "Das >Ich< wird, indem es verbrennt, zu >Allem<." (Peters,

- Farbe und Licht (aaO.). S.48).
- 127 Forstner, Die Welt der Symbole (aaO.). S.414.
- 128 Peters, Farbe und Licht.(aaO.). S.24.
- 129 StP II, S.112f.
- 130 StP II, S.114f.
- 131 Forstner, Die Welt der Symbole (aaO.). S.117ff.
- 132 Ibid. S.414.
- 133 Ibid. S.154.
- 134 StP II, S.116.
- 135 Ibid.
- 136 StP II, S.118ff.  
(Vgl. auch Anmerkungen zum Gedichtzyklus, StP II, S.370f.)
- 137 "Moj Puškin", Izbr.proza II, S.261f.
- 138 Razumovsky, Marina Zvetajewa (aaO.). S.160.
- 139 StP II, S.106.
- 140 "[...] / Čto za gory tam? Kakie reki? / Choroši  
landšafty bez turystov? / Ne ošiblas', Rajner- raj  
goristyj, / Grozovoj? [...]." StP IV, S.276.
- 141 StP II, S.110.
- 142 StP II, S.291.
- 143 Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik (aaO.).  
S.75f u. 131.
- 144 Vgl. dazu Teil III,1 Abschn.d).
- 145 StP IV, S.173.
- 146 StP IV, S.170.
- 147 StP I, S.31.
- 148 StP III, S.64.
- 149 Zum Ariadne-Mythos vgl. Der Kleine Pauli (aaO.).Bd.1  
S.543f und  
Gustav Schwab, Sagen des klassischen Altertums. Frank-  
furt 1975. S.212-216.  
In beiden Quellen wird der Aspekt der Unsterblichkeit

Ariadnes durch ihre Verbindung mit Bacchus, der in Cvetaevas Darstellung eine wesentliche Rolle spielt, nicht erwähnt. Die in der ursprünglichen Fassung letzte Strophe des Gedichts, die Cvetaeva in der Endfassung streicht (vgl. Anmerkungen zum Gedichtzyklus, StP III, S.451), zeigt ebenso wie die Tragödie "Ariadna" (Izbrannye proizvedenija (aa0.)). S.626-696), daß Cvetaeva in ihrer Darstellung von der Unsterblichkeit Ariadne ausgeht. (Daß Cvetaeva Schwabs "Sagen des klassischen Altertums" als Quelle dienten, geht aus einem Brief an Teskova hervor, in dem Cvetaeva um eine Ausgabe der "Sagen" bittet. (Brief an Tesková vom 8.6.1926 (aa0.)). S.39.

- 150 Aus einem Brief an Anna Teskova geht hervor, daß die Liebe Cvetaevas Auffassung nach dem Menschen eine ähnliche Passivität abverlangt wie das Meer:  
 "More sliškom pochoze na ljubov'. Ne ljublju ljubvi. (Sidet' i ždat', što ona so mnoj delaet). Ljublju družbu:gory..."  
 (Brief vom 8.6.1926 (aa0.)). S.39.  
 An Pasternak schreibt Cvetaeva am 25.5.1926:  
 "Na beregu ja zapisala v knižku, što tebe skazat': est' vešči, ot kotorych v postojannom sostojanii otrečenija: more, ljubov'. A znaes', Boris, kogda ja sečas chodila po plažu, volna javno podlizyvalas'. Okean, kak monarch, kakalmaz: slysit tol'ko togo, kto ego ne poet: A gory - blagodarny (bozestvenny)." (Neuzdannye pis'ma (aa0.)). S.296).
- 151 StP III, S.58.
- 152 Forstner, Die Welt der Symbole (aa0.)). S.113.
- 153 Ibid. S. 115.
- 154 Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik (aa0.)). S.333ff.
- 155 Vgl. dazu Anmerkungen zu "Poëma gory" in Sočinenija (aa0.)). I, S.533f und Razumovsky, Marina Zvetajeva (aa0.)). S.196f.
- 156 Vgl. Anmerkungen zu "Poëma gory", StP IV, S.371.
- 157 StP IV, S.161.
- 158 Vgl. Wytzens, Paronomasie als Aufbauprinzip einer Dichtung (aa0.)).
- 159 StP IV, S.166.
- 160 Revzina analysiert dieses Strukturprinzip in ihrem Artikel "Iz nabljudenij nad semantičeskoj strukturoj >Poëmy konca<". (Aa0.)).

- 161 Ibid. S.64 u. 69f.
- 162 Revzina leitet den symbolischen Gehalt der Brückenüberquerung vom Märchenmotiv der Ortveränderung her. (Ibid. S.64).
- 163 StP IV, S.163.
- 164 StP IV, S.164.
- 165 Ibid.
- 166 Ibid.
- 167 StP IV, S.163.
- 168 Vgl. dazu Teil III,1.
- 169 Bott sieht in der Erkenntnis der Zeitlichkeit der sichtbaren Welt, die aus dem Erleben des Todes der Mutter hervorgegangen ist, den Ausgangspunkt für Cvetaevas poetologischen Grundsatz des "Anschreibens gegen die Vergänglichkeit" und das daraus resultierende Prinzip ihres Epitaph-Stils. (AaO. S.37).
- 170 Vgl. ibid. S.1ff.
- 171 StP I, S.21.
- 172 StP I, S.25.
- 173 "Osen' v Taruse", StP I, S.93.
- 174 StP I, S.12.
- 175 StP I, S.56.
- 176 Vgl. Bott, Studien zum Werk Marina Cvetaevas (aaO.). S.73ff.
- 177 Vgl. Teil III,3 Abschn.c) d. vorl. Arbeit (zu "Novogodnee").
- 178 StP I, S.80.
- 179 StP II, S.157.
- 180 Neues Testament, Markus 5, 35-42.
- 181 StP IV, S.162.
- 182 StP III, S.56.
- 183 Vgl. "Dva slova o teatre". Izbr. proza I, S.448.



- 184 "Dom", StP III, S.159.
- 185 StP III, S.184.  
Vgl. Teil III,1 Abschn.a) d. vorl. Arbeit.
- 186 Bott interpretiert in ihren "Studien zum Werk Marina Cvetaevas" (aaO.) den Zyklus "Stichi k Bloku II" und "Novogodnee" als Vertreter des Epitaphs und reflektiert dabei die Problematik des Dichter-Todes und die poetische Bewältigung der Vergänglichkeit.
- 187 StP II, S.47.
- 188 Bott weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Cvetaeva mit diesem Bild Baudelaires Gedicht "L'Albatros" zitiert (aaO. S.32).
- 189 StP II, S.47.
- 190 Peters, Farbe und Licht (aaO.). S.36 u. 40.
- 191 Bott weist in diesem Zusammenhang auf die für die Totenklage charakteristischen Motive hin. (Studien zum Werk Marina Cvetaevas (aaO.). S.32.)
- 192 StP II, S.50.
- 193 Nach der eingehenden Untersuchung der Sprecherrolle und Dialoggestaltung in den einzelnen Teilgedichten kommt Bott zu dem Schluß, daß der jeweils angeredete Dialogpartner selbst eine "Ebene des Absoluten" repräsentiert, "deren Anrede dem sich selbst problematischen lyrischen Subjekt in der Klage über den Tod des Dichters Blok eine Aussprache auch über die problematisch gewordene Situation lyrisch-ästhetischer Rede ermöglicht." (Studien zum Werk Marina Cvetaevas (aaO.). S.35f.)
- 194 StP III, S.142.
- 195 Wytrzens, Majakovskij und Marina Cvetaeva (aaO.). S.111.
- 196 StP II, S.127.
- 197 Izbr.proza I, S.251.
- 198 StP IV, S.273.
- 199 StP IV, S.276.
- 200 Zur Interpretation des Poems vgl. auch Josif Brodskij, Ob odnom stichotvorenii (Vmesto predislovija). In StP I, S.39-80.

Brodskij versteht den Einschub in Klammern als Ausdruck der Eifersucht Cvetaevas gegenüber der Zeit, die mehr mit Rilke gemeinsam hat als sie selbst. Aus diesem Satzfragment leitet er auch die These ab, Zeit habe für den Tod wie für die Liebe eine viel größere Bedeutung als für das Leben. Daher seien Liebe und Tod sehr nahe miteinander verwandt. (S.69.)

- 201 In einem Brief an Rilke (datiert mit "Christi Himmelfahrt 1926) unterscheidet Cvetaeva ausdrücklich den "Rilke-Mensch" vom Dichter: "Mit dem Rilke-Mensch meine ich das, wo es für mich keinen Platz gibt." (Briefwechsel (aaO.). S.119.)
- 202 StP IV, S.275.
- 203 StP IV, S.277.
- 204 StP IV, S.276.

### Schluß

- 1 Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1956. S.41f.
- 2 Ibid. S.42.
- 3 Anthony Stephens, Nacht, Mensch und Engel. Rainer Maria Rilkes Gedichte an die Nacht. Frankfurt 1978.
- 4 Brief an Hulewicz, zit. nach Romano Guardini, Zu R.M.Rilkes Deutung des Daseins. Stuttgart 1948.

## LITERATURVERZEICHNIS

### I. Primärwerke (Marina Cvetaeva)

#### 1. Werkausgaben

- Izbrannye proizvedenija. Pod. red. A.Ėfron i A. Saakjanc. Moskva 1965.
- Nesobrannye proizvedenija. Hrg. v. Günther Wytzens. München 1971.
- Sočinenija v dvuch tomach. Pod. red. A.Saakjanc. Moskva 1980.
- Stichotvorenija i poëmy v pjati tomach. Sostavlenie i podgotovka teksta A. Sumerkina. New York 1980ff. Band I-IV. [StP]
- Neizdannoe. Stichi - Teatr - Proza. Paris 1976.
- Izbrannaja proza v dvuch tomach. Sostavlenie i podgotovka teksta A.Sumerkina. New York 1979. [Izbr.proza I,II]
- Fotobiografija. Ed. by E. Proffer. Ann Arbor 1980.
- Bibliographie des oeuvres de Marina Tsvetaeva. Établie par Tatiana Gladkova et Lev Mnukhin. Paris 1982.

#### 2. Briefausgaben

- Neizdannye pis'ma. Pod red. G. i. N. Struve. Paris 1972.
- Pis'ma Mariny Cvetaevoj. In: Novyj Mir 4 (1969), S.185-214.
- 21 Letters to A.Bachrach. Ed. by A. Bachrach. In: Mosty 5 (1960), S.299-318 und 6 (1961), S.319-346.
- Pis'ma k G.P.Fedotovu. In: Novyj Žurnal 63 (1961). S.162-172.
- Pis'ma k R.B.Gul'ju. In: Novyj Žurnal 58 (1959). S.169-189.
- 12 Letters to Ju.P.Ivask. In: Russkij literaturnyj archiv. Ed. by D.Tschizëvskij and M.Karpovič. New York 1956. S.207-237.
- Briefe M.Cvetaevas an O.Kolbasina-Černova. In: Wiener Slavistisches Jahrbuch 22 (1976). S.109-116.
- M.Cvetaeva im Briefwechsel mit R.M.Rilke. Unveröffentlicht-

te Materialien aus dem Berner Rilke-Archiv. Hrg.v.I.Rakuša und F.Ph.Ingold. In: Zeitschrift für Slavische Philologie 41 (1980). S.127-176.

- Rainer Maria Rilke, Marina Zwetajewa, Boris Pasternak. Briefwechsel. Hrg. v. J.Pasternak, J.Pasternak und K.M. Asadovskij. Frankfurt/Main 1983.
- Pis'ma k A.Štejgeru. In: Opyty 5 (1955) S.40-67, 7 (1956). S.8-18 und 8 (1957) S.21-26.
- Pis'ma k A.Teskovej. Praga 1969.

## II. Primärliteratur (andere Dichter)

Belyj, Andrej: Simvolizm. (Andrej Belyj: Der Symbolismus) Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910. München 1969. (Slavische Propyläen, Bd.62).

Blok, Aleksandr A.: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Moskva /Leningrad 1960.

- Sobranie sočinenij v šesti tomach. Leningrad 1980.

Brjusov, Valerij Ja.: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach. Moskva 1955.

Kaverin, Venemir A.: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Moskva 1982.

Pasternak, Boris L.: Sočinenija. Pod red. G.P.Struve i B.A. Fillipova. Ann Arbor 1961. Bd.1-3.

- Doktor Živago. Milano 1957.

Potebnja Aleksandr A.: Ėstetika i poëtika. Moskva 1976.

Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke in 12 Bänden. Frankfurt/Main 1975.

- Brief an einen jungen Dichter. Frankfurt/Main 1967.
- Rilke und Rußland. Briefe. Erinnerungen. Gedichte. Ed. Asadovskij. Frankfurt a M. 1986.

## III. Sekundärliteratur

Allemann, Beda: Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts. Pfullingen 1961.

- Andelman-Taubman, Jane: Marina Cvetaeva and Boris Pasternak. Toward a History of a Friendship. In: Russian Literatur Triquarterly 2 (1972). S.303-321.
- Anisimov, O.: Marina Cvetaeva. In: Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 3. Hrsg. v. A.Hansen-Löve. Wien 1981. S.269-272.
- Aucouturier, Michel: Boris Pasternak in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck bei Hamburg 1965.
- Bachrach, Aleksandr V.: Zvukovoj liven'. In: Russkij zbornik. Paris 1946. S.183-186.
- Baines, Jennifer: Mandelstam. The Later Poetry. Cambridge [u.a.] 1976.
- Barooshian, Vahan D.: Russian Cubo-Futurism 1910-1930. A Study of Avant-Gardism. The Hague/Paris 1974.
- Böhme, Marion: Rilke un die russische Literatur. Neue Beiträge mit besonderer Berücksichtigung der Rezeption Rilkes in Rußland. Diss.Wien 1966.
- Bollnow, Otto Friedrich: Rilke. Stuttgart 1955.
- Borowsky, Kay: Kunst und Leben. Die Ästhetik Boris Pasternaks. Hildesheim/New York 1976.
- Bott, Marie-Luise: Ein weiteres M.Cvetaeva gewidmetes Gedicht R.M.Rilkes. In: Marina Cvetaeva: Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 3. Hrsg. v. A.Hansen-Löve. Wien 1981. S.207-208.
- Studien zum Werk Marina Cvetaevas. Das Epitaph als Prinzip der Dichtung Marina Cvetaevas. Frankfurt a.Main [u.a.] 1984.
- Brodskij, Josif: Ob odnom stichotvorenii. (Vmesto predislovija). In: StP I, S.[39]-[80].
- Predislovie. Poët i proza. In: Izbr. proza I, S.7-17.
- Brown, Clarence: Mandelstam. Cambridge [u.a.] 1973.
- Cvetaeva, Anastasija I.: Vospominanija. Moskva 1974.
- [ deutsche. Ausg.]: Erinnerungen. Leipzig/Weimar 1979.
- Vospominanija. Tom 2. In: Moskva H.3 (1981) S.116-160.
- Iz proščlogo. In: Novyj mir 1961 H.1, S.79-133 und H.2, S.98-128.

- Čyževskij, Dmitrij: Puškin und die Romantik. In: Germanoslavica V (1937). S.1-31.
- Döring, Johanna Renate: Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934. München 1973.
- Ėfron, Ariadna S.: Strannicy vospominanija. Paris 1979.
- El'nickaja, Svetlana J.: O nekotorych čertach poëtičeskogo mira M.Cvetaevoj. In: Wiener Slavistischer Almanach 3(1979), S.57-73, 4(1979), S.19-40, 7(1981), S.95-108 und 11(1983), S.263-324.
- Motiv 'otrešeniija' v poëtičeskom mire M.Cvetaevoj. In: Wiener Slavistischer Almanach 15(1985). S.123-155.
- Ėrenburg, Ilja G.: Poëzija Mariny Cvetaevoj. In: Literaturnaja Moskva II (1956). S.709-713.
- Etkind, Efim: Marina Cvetaeva. Französische Texte. In: Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 3. Hrsg. A.Hansen-Löve. Wien 1981. S.195-206.
- Faryno, Jerzy: Iz zametok o poëtike Cvetaevoj. In: Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 3. Hrsg. A.Hansen-Löve. Wien 1981. S.29-48.
- K voprosu o sootnošenii ritma i semantiki v poëticeskich tekstach. (Puškin-Evtušenko-Cvetaeva). In: Studia Rossica Posnaniensia 2 (1971). S.3-27.
- Mifologism i teologism Cvetaevoj. ("Magdalena", "Car' Devica", "Pereulocki"). Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 18. Hrg. A.Hansen-Löve. Wien 1985
- Filonov Gove, Antonina: Parallelism in the Poetry of Marina Tsvetaeva. In: Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague/Paris 1973. S.171-192.
- Flasková, Alica: Die Rezeption der Folklore in der Dichtung Marina Cvetaevas. Diss. Wien 1975.
- Forsyth, James: Listening to the Wind. An Introduction to Aleksandr Blok. Oxford 1977
- Fülleborn, Ulrich: Das Strukturproblem des späten Rilke. Voruntersuchungen zu einem historischen Rilke-Verständnis. Heidelberg 1960.
- Gasparov, M.L.: "Poëma vozducha" M.Cvetaevoj. Opyt interpretacii. In: Trudy po znakovym sistemam 15. Tartu 1982. S.1922-148.

- Gladkov, Aleksandr: *Vstreči s Pasternakom*. Paris 1973.
- Guardini, Romano: *Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*. Stuttgart 1948.
- Gul', Roman B.: *Cvetaeva i ee proza*. In: *Novyj Žurnal* 37 (1953). S.129-140.
- Hamburger, Käte: *Rilke. Eine Einführung*. Stuttgart 1976.
- Haight, Amanda: *Akhmatova. A Poetic Pilgrimage*. New York 1976.
- Hillmann, Heinz: *Bildlichkeit der deutschen Romantik*. Frankfurt/Main 1971.
- Holthusen, Hans Egon: *Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck bei Hamburg 1958.
- Holthusen, Johannes: *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*. Göttingen 1957.
- Ivask, Jurij P.: *Blagorodnaja Cvetaeva*. In: *Lebedinnyj stan*. München 1957. S.7-15.
- *Cvetaeva - Majakovskij - Pasternak*. In: *Novyj Žurnal* 95(1969). S.161-185.
- Ivinskaja, Ol'ga V.: *V plenu vremeni. Gody s Borisom Pasternakom*. Moskva 1972.
- Jacobson, Gunnar: *Le message d'une femme-poete defunte a ses amis. (Le poème "V ogromnom gorode moem - noč'" de Marina Cvetaeva)*. In: *Colloquium Slavicum Basiliense. Gedenkschrift für Hildegard Schröder. Slavica Helvetica* 16 (1981). S.237-252.
- Karlinsky, Simon: *Marina Cvetaeva. Her life and Art*. Berkeley/Los Angeles 1966.
- *Novoe ob ëmigrantskom periode M.Cvetaevoj. (Po materialam ee perepiski s A.A.Teskovoj.)* In: *Russkaja literatura v ëmigracii*. Pittsburgh 1972. S.102-109.
- *Marina Tsvetaeva. The Woman, her World and her Poetry*. Cambridge [u.a.] 1985.
- Keil, Rolf-Dietrich: *Ergänzungen zu russischen Dichterkommentaren. 5. zvuki = Dichtung, eine Erfindung Puskins?* In: *ZSlPh* 33 (1967). S.258-263.
- Kemball, Robert.: *"Ni s temi, ni s ëtimi" - ternistyj put' Mariny Cvetaevoj*. In: *Odna ili dve russkich literatury? Meždunarodnyj simpozium, sozvanijj fakul'tetom slovesnosti ženevskogo universiteta i švejcarskoj*

akademiej slavistiki. Ženeva 13-14-15 aprelja 1978.  
Lausanne 1981. S.41-51.

Kippenberg, Katharina: Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus. Frankfurt/Main 1946.

Kroth, Anya M.: Toward a New Perspective of Marina Tsvetaeva's Poetic World. In: Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 3. Hrg. v. A. Hansen-Löve. Wien 1981. S.5-28.

Livingston, Angela: Tsvetaeva's 'Art in the Light of Conscience'. In: Russian Literature Triquarterly 11(1975). S.363-378.

Mason, Eudo C.: Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk. Göttingen 1964.

Mathauser, Zdeněk: Katarzís Mariny Cvetaevoj. [Einführung zu:] Pis'ma K A. Teskovoij. Praga 1969. S.5-15.

Metzger, Heidi: Ein Beitrag zur Poetik A.A. Bloks. Diss. Köln 1967.

Orlov, Vladimir: Marina Cvetaeva. Sud'ba, charakter i poèzija. [Vorwort zu:] Izbrannye proizvedenija. S.5-54.

Peters, Johanne: Farbe und Licht. Symbolik bei Aleksandr Blok. München 1981.

Plank, Dale L.: Pasternaks Lyrics. Sound and Imagery. The Hague/Paris 1966.

Rakusa, Ilma: Nad-nacionalnost' poèta: Cvetaeva i Ril'ke. In: Odná ili dve russkich literatury? Meždunarodnyj simpozium, sozvanij fakul'tetom slovesnosti Ženevskogo universiteta i Švejcarskoj akademiej slavistiki. Ženeva 13-14-15 aprelja 1978. Lausanne 1981. S.31-40.

Razumovsky, Maria: Marina Zvetajeva. Mythos und Wahrheit. Wien 1981.

Razumovskaja, Marija: Marina Cvetaeva. Mif i dejstvitel'nost'. Dopolnennyj tekst. Perevod s nemeckogo E. N. Razumovskoj-Sajn-Witgenstejn. London 1983.

Revzina, Ol'ga G.: Tema derev'ev v poèzii M. Cvetaevoj. In: Trudy po znakovym sistemam 15. Tartu 1982. S.141-148.

- Iz nabljudenij nad semantičeskoj strukturoj "Poèmy konca" M. Cvetaevoj". Trudy po znakovym sistemam 9. Tartu 1977. S.62-84.

- Nekotorye osobennosti sintaksisa poètičeskogo jazyka M. Cvetaevoj. In: Semiotika ustnoj reči.



- (Lingvističeskaja semantika i semiotika II). Učenyje zapiski Tartuskogo universiteta, 481 (1979). S.89-106.
- Struktura poëtičeskogo teksta kak dominirujuščij faktor v razkrytii ego semantiki. In: Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 3. Hrsg. A.Hansen-Löve. Wien 1981. S.49-66.
  - Znaki prepinanija v poëtičeskom jazyke: Dvoetočie v poëzii M.Cvetaevoj. In: Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 3. Hrsg. v. A.Hansen-Löve. Wien 1981. S.67-86.
- Schmidt, Alexander: Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. München 1963.
- Slonim, Mark: O Marine Cvetaevoj. In: Novyj Zurnal 100 (1970). S.143-176.
- Smetáček, Vladimír: Ponjatie "žizni" v "Poëme gory" Mariny Cvetaevoj. In: Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 3. Hrsg. v. A.Hansen-Löve. Wien 1981. S.123-129.
- Stahlberger, Lawrence L.: The Symbolik System of Majakovskij. London/The Hague/Paris 1964.
- Steiner, Jacob: Rilkes Duineser Elegien. Bern/München 1962.
- Anschauungsformen. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Heft 7-8, 1980/81. S.92ff.
  - Die Thematik des Worts. In: Neophilologus. Groningen 1962. S.287ff.
- Stephens, Anthony: Nacht, Mensch und Engel. Rilkes Gedichte an die Nacht. Frankfurt/Main 1978.
- Südkamp, Bernd: Der junge Majakovskij und der Futurismus. In: Vladimir V.Majakovskij. Bd.1: Untersuchungen zu einzelnen Aspekten des Werks. Hamburger Beiträge für Russischlehrer (Hrg. v. Irene Nowikowa), Bd.8. Hamburg 1977. S.53-164.
- Die Sprache des jungen Majakovskij. In: Vladimir V.Majakovskij. Bd.2: Studien und Materialien. Hamburger Beiträge für Russischlehrer (Hrg.v.Irene Nowikowa)., Bd.11. Hamburg 1977. S.15-43.
- Vitins, Ieva: Escape from Earth. A Study of Tsvetaeva's Elsewheres. In: Slavic Review 36 (1977) no 4. S.644-657.
- Weidle, Valdimír: Proza Cvetaevoj. In: Opyty 4 (1955). S.73-74.

Wytrzens, Günther: Das Deutsche als Kunstmittel bei Marina Cvetaeva. In: Wiener Slavistisches Jahrbuch 15 (1969). S.59-70.

- In Vergessenheit geratene Cvetaeva-Texte. In: Wiener Slavistisches Jahrbuch 20 (1974). S.180-183.

- Majakovskij und Marina Cvetaeva. In: Vladimir V.Majakovskij. Bd.1: Untersuchungen zu einzelnen Aspekten des Werks. Hamburger Beiträge für Russischlehrer (Hrg.v.Irene Nowikowa)., Bd.8. Hamburg 1977. S.105-125.

- Paronomasie als Aufbauprinzip einer Dichtung. Zum 'Poëma gory' der Marina Cvetaeva. In: Papers in Slavic Philology I. In Honor of James Ferrell. Ann Arbor 1977. S.320-326.

Zelinsky, Bodo: Definitionen der Poesie bei Pasternak. In: ZSlPh 37 (1974). S.275-290.

- Russische Romantik. Köln 1975.

#### IV. Theoretische Literatur und Nachschlagewerke

Austerlitz, Robert: Parallelismus. In: Poetics. 1st international Conference of Work-in-Progress Devoted to Problems of Poetics. Warsaw 1960. S.439-443.

Bachelard, Gaston: Poetik des Raums. München 1960.

Brooke-Rose, Christine: A Grammar of Metaphor. London 1958.

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. 3 Bde. Darmstadt 1977.

Eichenbaum, Boris: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt a.M. 1965.

Forstner, Dorothea: Die Welt der Symbole. Innsbruck/München/Wien 1966.

Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart 1978.

Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1956.

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1958.

Haverkamp, Anselm [Hrsg.]: Theorie der Metapher. Darmstadt

1983.

Hester, Marcus: The Meaning of Poetic Metaphor. The Hague  
1967

Holthusen, Johannes: Russische Literatur des 20. Jahrhunderts. München 1978.

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1972.

Ingendahl, Werner: Der metaphorische Prozeß. Methodologie zur Erforschung der Metaphorik. Düsseldorf 1971.

Jacobson, Roman: Grammatical Parallelism and Its Russian Facet. In: Language 42 (1966). S.399-429.

Killy, Walter: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen 1964.

Lieb, Hans-Heinrich: Was bezeichnet der herkömmliche Begriff 'Metapher'? In: Anselm Haverkamp, Theorie der Metapher. Darmstadt 1983. S.340-355.

Lotman, Jurij M.: Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Karl Eimermacher, übers. von Waltraud Jachnow. Theorie u. Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Bd.14. München 1972.

Maren-Grisebach, Manon: Methoden der Literaturwissenschaft. München 1970.

Medvedev, Pavel: Die formale Methode in der Literaturwissenschaft. Stuttgart 1976.

Die Metapher (Bochumer Diskussion. In: Poetica 2 (1968). S.100-130.

Mirskij, Dmitrij S.: Geschichte der russischen Literatur. München 1964.

Der kleine Pauli. Lexikon der Antike. Bearb. und hrsg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer. Stuttgart/München 1964-1975.

Pelc, Jerzy: Semantic Functions as applied of the Analysis of the Concept of Metaphor. In: Poetics. Poetyka. POETYKA. Warschau 1961. S.305-339.

Plett, Heinrich: Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik. Heidelberg 1979.

/ Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927ff (rpt.).

- Potebnja Aleksandr A.: Ėstetika i Poëtika. Moskva 1976.
- Polnyj pravoslavnyj bogoslavskij ènciklopedičeskij slovar'. London 1971.
- Ricoeur, Paul: Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik. In: Anselm Haverkamp, Theorie der Metapher. Darmstadt 1983. S.356-378.
- Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zürich/Freiburg i.Br. 1963.
- Die Kunst der Interpretation. Zürich 1955.
- Stender-Petersen, Adolf: Geschichte der russischen Literatur. Bd. 1,2. München 1957.
- Strich, Fritz: Das Symbol in der Dichtung. In: Der Dichter und die Zeit. Bern 1947.
- Tindall, William York: The Literary Symbol. Bloomington/Ill. 1955.
- Weinrich, Harald: Semantik der Metapher. In: Folia Linguistica 1 (1967). S.3-17.
- Wellek, Rene / Warren, Austin: Theorie der Literatur. Bad Homburg vor der Höhe 1959.
- Wilpert, Gero v.: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1961.

