

Swetlana Kazakova

MARINA CVETAEVA: HIEROPHANIE DES SCHREIBENS

Ich möchte nicht sterben,
ich möchte nicht existieren.
(Aus dem Tagebuch, 1939)

Vor dem Hintergrund des russischen Postsymbolismus manifestiert sich die Kunst der frühen Marina Cvetaeva als ein eigenartiges lyrisches System, bei dem Theatralisches und Rituelles neben Tatsächlichem und Realem steht. Als Ganzes trägt dieses System in sich die neoromantische Prägung eines Weltmodells, das zwischen Eros und Thanatos oszilliert. Neu und entscheidend bei all dem erweist sich der apophatisch zum Ausdruck gebrachte Vitalismus.

Die Idee der Lebensintensivierung bei Cvetaeva bekundet sich häufig in irdischer Motivik, dargestellt als Empfindung des Endes in seiner hellenistisch-hedonistischen Variante. Wie bei den Hyperboreern der Gruppe „Cech poëtov“ garantiert gerade die bewusste Ankündigung des baldigen Lebensendes eine adäquate Legitimierung und Realisierung der Kunst selbst. Dieses strukturbildende Moment findet allerdings seine entsprechende Gattung im orphischen Geist der Lyrik. Im Gedicht „Orfej“ vereinigt die Dichterin in dramatischer Art lyrische und existentielle Ebenen im emblematischen Bild des leidenden Orpheus: „Ne lira l' istekaet krov'ju?“ Ähnlich B. Pasternak (dem ehemaligen Mitglied der Gruppe „Lirika“) und in Bezug auf ihn erklärt Cvetaeva ihre Zugehörigkeit zum reinen Lyrismus, verstanden als in sich selbst ruhende Natur („samoprebyvanie“) und als Verkörperung des Wesentlichen („voplotit' nasuščnee“).¹ In den Begriffen von G. Deleuze kann eine Kunstansicht so als ‚wirkliche Funktion‘ (Deleuze 1980, 26) gedeutet werden. Puškin war in den Vorstellungen Cvetaevas ein Poet im „ständigen Werden“, während Lermontov sofort vollkommen war (MZ/II, 386). Die Lyrik erklärt, so die Dichterin, das Dunkle und verbirgt das Offensichtliche. Im lyrischen Credo Cvetaevas erkennt man das romantische Muster einer ekstatischen und prophetischen Vorhersagekunst wieder: „Jeder Vers ist Sybilles Rede“, d.h. viel mehr als das, was der Poet gesagt

¹ Vgl. Cvetaeva, M. *Sočinenija v dvuch tomach*. Tom vtoroj, Proza, Minsk, 1988, 397. Im weiteren: MZ/II.

hat (MZ/II, 368).² In der Antike verflochten sich die Mythen der Sybille mit den Mythen von Apoll als Musenführer (Musaget).³ In den Anmerkungen zu ihrem Gedicht „Sivilla“ gibt die Dichterin selbst ihre Treue zu Ovids Interpretation des Sybille-Mythos bekannt, nach der die Sybille vernichtet, ihr jedoch die prophezeiende Stimme überlassen wird.⁴ Spuren einer schamanistischen Deutung der Künstlergestalt, die ihre Lebens- und Todesbereiche, visuelle und spirituelle Phänomene vereinigt, findet man bei Cvetaeva zweifelsohne auch aufgrund der Rezeption des Orpheus-Mythos bei R.M. Rilke. Hoch schätzte sie seine Meisterschaft in der Decodierung der „grenzenlosen, von uns nicht abgegrenzten Welt der Wunder“ (MZ/II, 373). Cvetaevas Orpheus trägt übrigens auch prophetische Eigenschaften: Im Text von „Kak sonnyj, kak p'janyj“ schwimmt sein Kopf „snowidca, vseidca“ am Chebros entlang. Die Tatsache, dass der Kopf des spielenden Gottes als „erfüllt mit silbernem Klang“⁵ dargestellt wird, spricht pars pro toto dafür, dass es sich symbolisch um eine prophezeiende Lyra handelt. Gerade diese zwei Aspekte des inhärent Lyrischen – sich zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem zu bewegen – hebt die Dichterin als Unterschied zwischen Pasternak und sich selbst hervor: er versteckt, sie legt offen. Dank dem lyrischen Ansatz gelingt es Cvetaeva, die für sie typische Intensität des Lebensgefühls ins Extrem zu steigern.

Die Emphatik der Moderne begründet die Beschäftigung der Poeten mit dem Poetischen. Bekanntlich dominiert das Thema der Kunst und der Kultur die Bestrebungen der Akmeisten wie O. Mandel'stam und A. Achmatova, die zu bestimmten Zeiten eine wichtige Rolle im Leben von Cvetaeva spielten. So charakterisiert J. Taubman das Spezifische bei Cvetaeva gerade in ihrer Differenzierung gegenüber Mandel'stam. Während bei Mandel'stam die Kunst Hauptgegenstand seiner frühen Poesie war, ist dies bei Cvetaeva das Leben selbst. Da die Dichterin es liebte, kontinuierlich Tagebuch zu führen, überrascht es nicht, wenn sie ihre Texte selbst als Tagebuch bezeichnet, bzw. die eigene Poesie als „Poesie der wirklichen Namen“ bestimmt (Taubman 1989, 72). Das Besondere bei ihr liegt jedoch in der Art und Weise, wie das reale Leben in der Lyrik eine

² Die Mythen von Sybille, der Prophetin, die in Ekstase die (unheilbringende) Zukunft vorher sagt, verschmelzen mit den Mythen von Apoll und den Musen. Sybille ähnelte den Orakeln und den Pythien, bloß machte sie ihre Prophezeiungen in Hexametern: *Mify narodov mira* 1988, 430ff.

³ Zu den zwei konträren Kunstmythen, dem Apollinischen und Dionysischen und deren Bezug zum Dichter-Tod vgl. Hansen-Löve, A. „Grundzüge der Thanatopoetik“ in diesem Band, 17ff., 59.

⁴ Cvetaeva, M. *Sočinenija v dvuch tomach*, Tom pervyj, *Stichotvorenija. Poëmy. Dramatičeskie proizvedenija*, Minsk, 1988, 484. Im weiteren: MZ/I.

⁵ In der griechischen Mythologie ist Orpheus womöglich der Sohn des Apoll, außerdem wird sein Kopf von Apoll auf der Insel Lesbos aus dem Wasser geborgen (nach Ovid), wo er prophezeit und Wunder vollzieht. In der Geheimlehre der thrakischen Orphiker verschmelzen überhaupt die beiden Kulte zu Apoll und Dionysos (*Mify narodov mira*, II, 262ff).

künstlerische Fassung erhält: „Tsvetaeva's poetry, in contrast to Mandel'stam's, represents the apotheosis of the lyric persona“ – schreibt Taubman (ibid, 23).

Die Teleologie des extremen poetischen Erlebnisses bei M. Cvetaeva setzt eine dem Leben gleichwertige Todespräsenz in ihrem poetischen Modell voraus („Ja stol'ko raz chotela žit' / I stol'ko umeret'!“). Der Tod wird sogar als Maß der Lebensintensität, ja der Lebensempfindung überhaupt eingestuft. Angelegt schon in den ganz frühen Gedichten der Künstlerin, wird dieses Problem zum Schlüsselthema ihrer Poesie der 1910-20er Jahre. Sie ist befreit von solipsistischem Leiden an den Schrecken der Welt und dient der Dynamisierung des Lebensgefühls insgesamt. Eine solche Deutung des Todes löst bei ihr eine spielerische Vorstellung aus: Der Tod wird als Endziel des (Lebens)Textes gesehen, der durch die Steuerung seiner Verbalität beherrscht werden kann. Dies erklärt, warum das Begreifen des Lebens adäquat zu seinem Durchspielen erscheint, wobei der Übergang ins Jenseits als ein bloßes Austreten aus dem Spiel bedeutet („Ustav, kak v detstve – ot loto, / Ja vstanu ot igry“).

In dem bemerkenswerten Kapitel „Der Autor am Werk“ seines gleichnamigen Buches stellt F.-Ph. Ingold das interaktiv funktionierende Spielsystem der Autorschaft im modernen Diskurs dar. Aus einer solchen Perspektive werden Autor, Text und Rezipient als gleichwertige, wechselseitig ineinandergreifende, als sich in beweglichen Ordnungen konstituierende Systeme aufgefasst. Im aktiven Austausch mit dem, was ihm sprachlich, thematisch und gattungspoetisch vorgegeben ist, fühlt sich der Autor wie ein Spielball an einem Spiel teilnehmend, in dem er die Dinge für sich sprechen lässt (Ingold 1992, 419). In Analogie mit Mandel'stam oder P. Valéry entdeckt Ingold die gleichen Vorgaben des poetischen Schreibens auch bei Cvetaeva. Ihre Äußerungen über die literarische Arbeit als Wunsch, die Dinge in der Gewalt zu haben, oder die Empfindung, ein gehorsamer Diener zu sein, bringen ihn zu der Schlussfolgerung: „So erstaunt es denn nicht, dass Marina Cvetaeva das Werk als ein Absolutum versteht (und erfährt), welches den Autor herbeibefiehlt, um ihn – überhaupt erst – hervorzubringen“ (ibid, 418). Hier kann man sich daran erinnern, wie die Autorin den schöpferischen Zustand des Lyrikers beschreibt: „čto-to, kto-to v tebjja vseljaetsja, tvoja ruka ispolnitel' – ne tebjja, a togo. Kto – on? To, čto čerez tebjja chočet byt““. Nach Cvetaevas Empfindung wählen die Dinge ihren Dichter, um sich zu offenbaren.⁶ So fühlte sich, nach eigenen Äußerungen, auch Achmatova beim Schreiben des Poems „Poëma bez gerolja“ – vom Text geführt und gelenkt.

Schon 1913 demonstriert die junge Dichterin eine derart „aufnahmebereite“ Poetizität durch den ‚jenseitigen‘ Modus der lyrischen Position: Die Stimme der Heldin kommt aus der Erde hervor. In „Ideš', na menja pochožij“ überwindet Cvetaeva den realbezogenen, gegenständlichen Sinn der Darstellung und lässt alle Register des Trugbildes spielen. In Folge dessen tritt an der Stelle denkbarer

⁶ Cvetaeva 1991, 93. Im weiteren: MZ/I.

Todesfurcht das Gefühl von Glückseligkeit, oder aber purer Imagination ein. Die Anrede der lyrischen Sprecherin an den Vorbeiziehenden schließt den existentiellen Charakter des Todes aus („Ne dumaj, čto zdes' mogila“), im Gegenteil: paradoxerweise akzentuiert sie das Erotisch-Hedonistische durch das Symbol der Friedhofserdbeere:⁷

Сорви себе стебель дикий
И ягоду ему вслед, –
Кладбищенской земляники
Крупнее и слаще нет.
(MZ/I, 32)

Die Vision eines durchsichtigen Elysiums, in dem sich die Heldin gottähnlich weilt, findet sich in der goldenen Aureole des von ihr Angesprochenen wieder („Kak luč tebja osveščajet / Ty ves' v zolotoj pyli“). Im Gedicht „Milyj drug“ ist der gleiche Topos bereits als paradisischer Hafen bestimmt, mit dem das lyrische Ich in Kontakt steht.

Auch hier erkennt man Cvetaevas Zuneigung zum orphischen Paradigma in den Attributen des Goldes⁸ und der Situierung der Dichterin unter der Erde, von wo aus sie jedoch alles sieht, also eine mimetische Seelenwanderung unternimmt. Später wird sie in ihrem Poem „Novogodnee“, das dem verstorbenen R.M. Rilke gewidmet ist, den gleichen Austausch mit dem toten Dichter vornehmen und das Grab in einen pantheistischen Topos des hellsehenden Poeten verwandeln: „Verno plocho vižu, ibo v jame, / Verno lučše vidiš', ibo svyše“.

Die künstlerische Affinität Cvetaevas zum Tode manifestiert sich in ihrer Poesie immer wieder in den Motiven des Sterbens oder Einschlafens. Neben ihrer Vorliebe für die Thanatopoetik brachte die Dichterin immer wieder eine ‚Hypnotechnik‘ ins Spiel, in dem sich die Abwechslung zwischen *amnesis* und *anamnesis* bemerkbar macht (Eliade 1988, 125): „Zasneš' – prosneš'sja li zdes' opjat'?“; „Ja zavtra utrom mertvoj vstanu“; „I nakonec-to budet razrešen/ Sebjaljubivyj, odinokij son“. Später gestand die Dichterin in ihrem Tagebuch: „Alle halten mich für tapfer und männlich. Ich kenne keinen furchtsameren Menschen als mich. Ich habe Angst vor allem: vor Augen, vor der Dunkelheit, vor Schritten und am allermeisten vor mir selbst“ (Feinstein 1990, 327). Vor allem die Furcht vor Einsamkeit (vor sich selbst) bewegte Cvetaeva zu einer permanenten

⁷ Die Beerenfrucht erscheint in den späteren Erinnerungen der Dichterin mit eindeutiger Identifikation des Lebens (Vgl. Feinstein 1989, 333).

⁸ Nach der orphischen Jenseits- und Seelenwanderungslehre gab man den Toten beim Begräbnis Goldblättchen beschrieben mit Texten bei, bekannt als orphische Totenbücher (Vgl. Metzler Literaturlexikon, 1990, 337).

Suche nach sozialer Ansprache, die zugleich mit einem Streben nach Sich-Vergessen-Wollen einherging.⁹

In den spielerischen Parametern ihres früheren Schreibens aktiviert Cvetaeva den neochristlich-dionysischen Mythos des Opfers, aus dem der Symbolist Vjačeslav Ivanov eine Kunsttheorie entwickelt hatte. Ivanov betrachtet den Poeten als leidenden Gott, der zerstückelt in den Erd- und Volkskörper übergeht, um dann im Kulturgedächtnis wieder auferstehen zu können. Dieses poetische Pilgertum versteht Cvetaeva nur in Verbindung mit Puškins Versen:

Чистая лирика есть чистое состояние переживания – перестрадания, а в промежутке («пока не требует поэта к священной жертве Аполлон») – при отливах вдохновения – состояние безграничной бедности. (MZ/II, 383)

Diesen kultischen Charakter des Todes hebt auch O. Mandel'stam hervor – so in seinem Artikel „Skrjabin i christianstvo“:

Покуда в мире существует смерть, эллинизм будет творческой силой, ибо христианство эллинизирует смерть. (Mandel'stam 1990, 160)

Unter den zahlreichen Texten von Cvetaeva, die dieses Motiv behandeln, baut das Gedicht „Nastanet den', – pečal'nyj“ aus dem Zyklus „Stichi o Moskve“ eine einmalige Vision des rituellen Umgangs mit dem Körper des Poeten auf:

Настанет день, – печальный, говорят! –
 Отцарствуют, отплачут, отгорят, –
 Остужены чужими пятаками, –
 Мои глаза, подвижные, как пламя.
 И – двойника нащупавший двойник –
 Сквозь легкое лицо проступит – лик.
 О, наконец тебя я удостоюсь,
 Благообразия прекрасный пояс!

(MZ/I, 54)

Der ‚wunderbare Gürtel‘, späterhin neu gedeutet als ‚wunderbares Leichentuch‘ sowie die lange Prozession von Pilgernden verbinden die Heldin mit dem Christusleib und seiner Beweinung. Das ganze Ritual vollzieht sich in der ehrfürchtigen Atmosphäre des Heiligtums. Die ständige spirituelle Suche des lyri-

⁹ Vgl. den Bericht M. Cvetaevas über unerträgliche Einsamkeit und die ihrer Tochter Alja am Karsamstag im Jahre 1919: „Alja! Wenn die Menschen von den Menschen so im Stich gelassen werden, wie wir beide, hat es keinen Zweck, Gott zu belästigen – wie Bettler. Wir legen uns beide schlafen – wie zwei Hunde“ (nach Feinstein 1990, 108).

schen Ich hat ihre Endphase erreicht und der göttliche Prototyp kann durch seine menschliche Nachahmung („dvojnika naščupavšij dvojnik“) in Erscheinung treten. Erst dann wird das Gesicht der Dichterin zum Antlitz. Wie W. Kissel schreibt, repräsentiert der „lik“ eine transzendente Sphäre. „Das Antlitz Gottes, des ‚deus absconditus‘, bleibt dem Menschen auf ewig verhüllt, Christi und der Heiligen Gesicht hingegen kann er durch den göttlichen Gnadenakt erahnen“ (Kissel 2004, 69). Das Identifikationsmanöver Cvetaevas im zitierten Gedicht lautet: Der Text soll als Ritus wahrgenommen werden. Dies ermöglicht der Dichterin eine herrische Selbstzelebrierung, deren Gegenstand sich nicht im flüchtigen Moment der Feier, sondern im Moment der Berichterstattung darüber kundtut (von Graevenitz 1989, 526). Cvetaeva kostet vollständig ihre letzte Selbstinszenierung aus, durchlebt prä mortem: „I ničego ne nadobno otnyne / Novoprestavlennoj bojarjnye Marine“.¹⁰ In diesem Sinne ist auch die von dem ihr in den 1910-er Jahren nahe stehenden Mandel'stam formulierte Bestimmung des Poeten als Repräsentant eines typisch russischen kulturellen und sprachlichen Hellenismus auf die Cvetaeva voll anwendbar.

1940 schrieb M. Cvetaeva an Vera Merkurjeva: „Ich habe mit fremden aufgebürdeten Lasten gespielt wie ein Athlet mit Gewichten. Von mir ging Freiheit aus“ (Feinstein 1990, 334). Mit ihrer Leichtigkeit der lyrischen Imagination bis zur Leichtfertigkeit im Umgang mit den Dingen der Realität beweist die Dichterin ein unbeirrbares Beharren auf ihrer eigenen Wirklichkeit. In ihrer poetischen Hierarchie nimmt das kulturelle Paradigma der Stadt einen gewichtigen Platz ein; die Stadt birgt in sich das historische Schicksal des heimatlichen Raumes. Die isomorphe Deutung der Stadt als rituelles Zentrum wird auch durch die Assimilation der Geschichte in der schicksalhaften persönlichen Sakralisierung der Dichterin möglich:

У меня в Москве – купола горят,
У меня в Москве – колокола звонят,
И гробницы, в ряд, у меня стоят, –
В них царицы спят и цари.

(MZ/I, 69)

Cvetaeva berichtete einmal, dass für sie keine äußeren Dinge existierten, sondern nur Herz und Schicksal. Ein solcher Glaube machte sie „verfügungsbereit“ in den Begriffen von Maurice Blanchot, insofern als hier die gefährliche Treue eines Künstlers zur eigenen Berufung erkennbar ist. Diese Einstellung gipfelt im Streben nach einer Idealgestalt des eigenen Dichterbildes. Dabei wirkt diese Überzeugung so gebieterisch, dass der Künstler sich entschieden lossagt „von sich selber und allem übrigen im Hinblick auf diese einzige ‚Wirklichkeit‘“

¹⁰ Unter Cvetaevas Aufzeichnungen aus den 20er Jahren, publiziert von A. Ėfron, findet man: „I k imeni moemu Marina, pribav'te: mučenica“ (Ėfron 1989, 216).

(Blanchot 1962, 342). Vielleicht meinte Cvetaeva gerade die fordernde Kraft dieser Voraussetzung, als sie über die Dämonen in sich sprach, gegen die sie anzukämpfen hatte. Jedenfalls verweist die Analogie zwischen ewiger Heimat und ewigem Traum sowie die Verwandlung der Heldin in einen himmlischen Gast oder eine Gefährtin unterwegs zum Garten Eden auf die Verbindung zwischen dem „nerukotvornyj gorod“ der Heldin und einem zu Lebzeiten errichteten Grabmal und Tempel. Die Haupttendenz in diesem künstlerischen Modell ist die Annäherung an die kulturelle Grabstätte der Zeit, der sich die Dichterin bewusst verpflichtet: „Belyj pamjatnik nadgrobnyj / Na moej grudi živoj“. Die Todespräsenz im Leben soll ein Leben nach dem Tod heraufbeschwören. Feierlich und triumphal verkündet die Dichterin ihren Übergang – im Sinne eines Kulturmemorials – durch das transparente Dasein des Traumes in die „Himmelsstadt“ des Vagan'kov-Friedhofs. Dass das Sterben für Cvetaeva einen durchdachten Sinn hatte, signalisieren ihre 1924 notierten Gedanken: „Umet' umeret', poka ne pozdno“ (Éfron 1989, 216).

* * *

Die Poesie wie die archaische Welt kennt keine profanen Handlungen. Besonders im Zuge einer Revalorisierung von mythologischen Akten kommt es zu einer Art Reaktivierung archaischen Urbilder. Dann wiederholen die „Konstruktionsriten“ auf der menschlichen Ebene den entsprechenden primordialen kosmogonischen Schöpfungsakt (Eliade 1986, 42-43). An dieser Stelle muss man sich Gadammers Bestimmung der literarischen Wahrheit ins Gedächtnis rufen, nach der die Dinge erst im Kunstwerk ihren überzeugenden Sinn erhalten. In der Literatur ist dementsprechend das Wort mehr als Wort, kommt also wahrhafter zur Geltung.¹¹ So wird verständlich, warum die rituelle Aufbahrung und Aufbewahrung des Poeten Tellus bei Cvetaeva so zeremoniell erscheint und sich festlich repräsentiert. Ebenso liegt gerade hierin der Grund dafür, dass die Cvetaeva so gerne kosmologische Codierungen einsetzt, wie etwa im Falle der Namengebung. Die Parallele zwischen Kultur- und Sprachrealität erlaubt die Analogie zwischen archetypischer Stadt-Jungfrau, deren Pforte geöffnet wird, und der Onomatopoesie:

Руки люблю
Целовать, и люблю
Имена раздавать
И еще – раскрывать

¹¹ Vgl.: „Aber das Extrem macht deutlich, was das eigentliche Wunder ist: dass im Gedicht Sprache zu etwas, was sie im Grunde ist, zurückkehrt: zu der magischen Einheit von Denken und Geschehen, die uns aus dem Dämmer der Urzeit ahnungsvoll entgegentönt“ (H.-G. Gadamer 1981, 39).

Двери!
 Настежь – в темную ночь!
 („Bessonica“, MZ/I, 61)

Eine Reihe von Texten, in denen das Sterben/ Einschlafen, der Tod oder der Traum den poetischen Raum konfigurieren, ontologisieren das Sakrale. Cvetaeva ruft religiöse historische Erfahrungen wach und schafft somit eine Atmosphäre des Heiligen. Sicher ist – nach M. Eliade – „dass alles, was der Mensch tut, erlebt oder liebt, zu einer Hierophanie werden konnte“ (Eliade 1998, 35). Für Cvetaeva war ohnehin die Existenz der Kunst ohne Heiligkeit undenkbar (MZI, 5). Die alltäglichen Dinge erhalten bei der Dichterin ihren eigentlichen Sinn in einer Kunst, die einen total unpersönlichen Eros (wie im Christentum) hervorrufen sollte. Der ontologische Wert der Kunst-Hierophanie kommt in der poetischen Selbstopferung für die Leserschaft durch eine Pluralisierung des schaffenden Subjekts zum Vorschein. Diese „Eucharistierung“ der poetischen Praxis der Cvetaeva erkennt man in ihrer Selbsteinschätzung, dass sie wegen ihrer grundsätzlichen Einfachheit in Russland allen gleichermaßen zugänglich sei: „potomu što každyj by našel svoe, potomu što ja – mnoju, množestvennoe. I menja by éta ljubov' nesla“ (Éfron 1989, 159). So lassen sich der Autor und seine Gestik ins Heilige transfigurieren.

Diese künstlerische Neueinschätzung des Sakralen mobilisiert das tiefere Erleben des dichterischen Schaffens. Die Vorstellung Cvetaevas vom kreativen Akt lässt sich in die kategoriale Opposition des Imaginären und des Symbolischen im Sinne von Kristeva fassen, wodurch die Koppelung von Dichtung und Thanatos eine neue Deutung erfährt. Bekanntlich repräsentiert das Imaginäre die Identifikationsstrategien, mobilisiert als Introjektion und Projektion, während das Symbolische eine Ausübung des Diskurses gemäß den Gesprächsregeln darstellt (Kristeva 1994, 119). „Čto takoe ja' poëta? Po vidimosti – éto ja' čelovečeskoe, vyražennoe v stroe reči“ – schreibt die Dichterin. Nach ihrer Auffassung offenbaren Gedichte lediglich das Verborgene, welches der Poet selbst unter der Wirkung geheimer Kräfte im Handlungsakt erfährt. In diesem Sinne wurzelt die Dichtung in der Selbsterkenntnis der Seele (durch die Welt) und verhält sich solchermaßen auch analog zum Traum: „Ja' poëta est' „ja“ snovidca pljus „ja“ rečetvorca“ (MZ/II, 380). Insofern das lyrische Schaffen eine Art seelische Offenbarung darstellt, kann man darin, wie bei der imaginären Todesfeier in „Nastanet den“, die gleiche Hierophanie der Selbstrepräsentation erkennen.

Der Künstler an sich verfügt für Cvetaeva über eine dualistische Natur, er steht zwischen Himmel und Erde („Ja na zemle stoju – liš' odnoj nogoj“). In den Zyklen, die sie den beiden großen Dichtern ihrer Zeit – Blok und Achmatova – widmet, entfaltet sich das dämonische Wesen eines Poeten, der alle Zeichen eines Todesopfers trägt. So wird A. Blok in den Gestalten eines Seraphims ohne

Gefolge, eines toten Engels oder Engels mit gebrochenem Flügel, jedoch in der apotheotischen Aureole des Gottes gesehen („Šli ot nego luči / Solncu-to! Sve-tonosnomu“). Zugleich trägt er auch die Dornenkrone oder erscheint als das Jesuskind, das beigesetzt in der Erde schläft und auf die Posaune der Auferstehung wartet. Achmatova wird „usnuvšij demon“, „Muza plača“ genannt, die über die Macht religiöser Attribute („I vse tvoimi očami gljadjat ikony!“) und des Glaubens verfügt („I tot, kto ranen smertel'noj tvoej sud'boj, / Uže bessmertnym na smertnoe schodit lože“). Das poetische Schaffen erscheint solchermaßen als ein Todeslied, das sich im archaischen Bild des sterbend schreienden Schwanes konzentriert. In beiden Zyklen taucht das markante Symbol des roten Mundes auf (im Text über Blok sogar assoziiert mit der Wunde), das zur mythologisch markierten Ablösung der Seele vom Leib durch Blut und Wunden in das Schattenreich zurückführt.

Die Grenzposition des Dichters erlebt Cvetaeva in ihrer Dichterexistenz als Lyrikerin mit akzentuierter Intensität. Sie verkörpert eine besondere Deutung des Orpheus-Mythos, denn sie definiert sich nicht nur durch die Kunst, sondern auch durch Eurydike und deren lebensspendende Weiblichkeit. Rilke ist derjenige, bei dem die Perfektion der weiblichen Liebe im Vergleich mit der männlichen in den Zeilen zum Vorschein kommt: „Immer übertrifft die Liebende den Geliebten, / weil das Leben größer ist als das Schicksal“. Durch die verstorbene Eurydike erfährt bei Rilke der Tod als eine naturhafte Deutung und wird in den Kategorien des Komplementären, nicht des Konträren im Bezug auf das Leben verstanden. In ihrem Bild vereinigt Rilke Jungfräulichkeit, erwartungsvolle Hoffnung und Tod. So heißt es bei diesem: „Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung“ und zugleich: „Und ihr Gestorbensein erfüllte sie wie Fülle“. In diesem romantischen Individualismus des Poeten sieht Ch. Segal die Integrität einer Persönlichkeit jenseits des Selbst: „it is a self that has found peace in the mystery and privacy of union with its hidden other side in death“ (Vgl. Segal 1989, 122-123). Cvetaeva geht einen Schritt weiter und verwandelt die tote Eurydike in pure Wirklichkeit, indem sie sich mit ihr imaginär identifiziert. Wieder greift sie eine Paradoxie auf, um den unsterblichen Gott als totes Gespenst zu zeigen, während die verstorbene Eurydike zur Gegenwart wird. Im Gedicht „Ėvridika – Orfeju“ rät Eurydike Orpheus, nicht nach ihr zurückzuschauen, sondern sie zu vergessen:

... Ибо в призрачном доме
 Сем – призрак ты, сущий, а явь –
 Я, мертвая... Что же скажу тебе, кроме:
 «Ты это забудь и оставь!»

(MZ/I, 222)

In Cvetaevas *Ornatus* verkörpert die von der Schlange gebissene Eurydike unterwegs in die Unterwelt ihre Unsterblichkeit. Die Tatsache, dass der sie zurückholende Orpheus sich umdreht, wodurch er sie verliert, deutet Cvetaeva als „blinde“ und „unbeherrschte“ Liebe der Eurydike. Sie gehört schon der Ewigkeit an, hatte jedoch einen letzten Versuch gemacht, dem Geliebten zu folgen. In einem Brief an Pasternak aus 1926 schrieb die Dichterin:

Оборот Орфея – дело рук Эвридики [...] Все, что в ней еще любило – последняя память, тень тела, какой-то мысок сердца, еще не тронутый ядом бессмертия [...] шло за ним, она не могла не идти, хотя, может быть, уже не хотела идти [...] Будь я Эвридикой, мне было бы стыдно – назад! (MZ/I, 488)

Der Kommentar demonstriert, wie bedeutsam für Cvetaeva das Mysterium der Verwandlung war, durch welche das poetische Selbst in die Ewigkeit eingeht. Den Sinn des lyrischen Dichtens sieht Cvetaeva also nicht nur im Niederschreiben von Träumen und Empfindungen („Čistaja lirika est liš' zapis' našich snov i oščuščenij“, MZ/II, 435), sondern in deren Durchleben und Durchleiden („pereživanie – perestradanie“). Speziell im Falle von Pasternak bezeichnet Cvetaeva das Einführen in den „betörenden“ Kreis des Traumes sogar als „stolpničestvo“. Die Unzertrennlichkeit von Begeisterung und ethischer Intellektualität bei Cvetaeva, von Freiheitsgefühlen und innerer Verpflichtung lässt an eine andere schreibende Intellektuelle aus der französischen Romantik denken – an Madame de Staël. In ihren Erinnerungen aus dem Exil (1800-1812) charakterisierte die große Kennerin der Sitten und Staatseinrichtungen den russischen Stereotyp als Vereinigung von Natur und Zivilisation, „ohne dass sie eins geworden wären“. [...] Wenn sie [die Russen] jedoch das Mittel gefunden haben werden, ihr wahres Naturell in die Sprache eindringen zu lassen, wie sie das auch in ihren Handlungen bewiesen, so werden sie einst auch Geniales in den Schönen Künsten und besonders in der Literatur leisten“ (Staël-Holstein 1912, 276) Diese Einschätzung erscheint als die Antizipation einer gelungenen Mischung von kultiviertem Europäismus und ungestümem Slaventum (in Staëls Begriffen) im schönen Geist der Kunst Cvetaevas. Da bei beiden das ernsthafte Nachdenken mit Einfühlen einhergeht, kann man vielleicht auch über Cvetaeva jenes Urteil fällen, das J. Kristeva auf die Madame de Staël prägte, dass nämlich bei dieser „das Geschriebene zur Immanenz der Transzendenz wird“ (Kristeva 1994, 193).

Die gesamte Ritualität des Schreibens läuft auf das Unerschöpfliche hinaus; das lyrische Wesen zeigt sich, nach Cvetaeva, überhaupt in der sog. „obrečennost' na neisčerpaemost'“. Die Dichterin verharrt aber nicht in der Idee einer Nachahmung bereits existierender Schemata, deren Manifestation im Kunst-

schaffen gipfeln sollte. Sie erkennt sich als Mitgestalterin der Kunsttradition wieder:

Я вижу надменный и старый
Свой профиль на белой парче.
А где-то – гитаны – гитары –
И юноши в черном плаще.
(„Karmen“, MZ/I, 94)

Die erprobten Bilder und vererbten Gestalten nutzt sie, um letzten Endes einen ekstatischen Ausdruck für die Wirksamkeit von Kunst finden zu können. Im Gegensatz zu Mandel'stam empfindet die Dichterin die Kunst als einen glückseligen Topos: Die poetische Handlung gleicht dem Traum – Sterben und das Erwachen identifiziert sie mit dem Paradies. Das Totenreich, versinnbildlicht durch die Schwalbe (Zyklus „Psicheja“), garantiert die Wiederherstellung einer harmonischen Urzeit des Anfangs. Die Cvetaeva versteht sich als Tochter des Himmels, die wunderbare Flügel besitzt und auch eine „Schwanensee“,¹² und gestaltet so die pantheistische Sphäre eines Schaffens, wo „dunovenie-vdochnovenie“ herrscht. Der Zustand des Traum-Sterbens ist die eigentliche Voraussetzung dafür, dass die Inspiration (die Muse) wirksam wird, wodurch sich erst dem Poeten ein geheimes Wissen eröffnet:

Мы спим – и вот, сквозь каменные плиты,
Небесный гость в четыре лепестка.
О мир, пойми! Певцом – во сне – открыты
Закон звезды и формула цветка
(„Stichi rastut“, MZ/I, 108)

Das imaginative Ich der Dichterin, die sich als Weltfrau („Mirskaja Žena“) empfindet, verpflichtet ihre Liebe der Inspiration, der sie zu dienen hat: „Nežnuju ruku kladu na meč: / Na lebedinuju šuju Liry“. Die poetische Kreuzigung der Dichterin, nach ihrem Bekenntnis – zwischen Liebe und Liebe – verwandelt ihren Eros in eine feierliche Initiation.

Emblematisches Sinnbild der tödlichen Erfahrung der Liebe, mit der die Autorin die lyrische Existenz identifiziert, wird der Gott der Katabasis: Orpheus. Die symbolische Fahrt des Orpheus in den Hades interpretiert als eine chiastische Konfiguration von Leben / Liebe – Tod / Poesie; diese vier Motivkomplexe treten in ihrer Kunst unzertrennlich auf. Zweifelsohne übernimmt sie eine Neudeutung des Orpheus (im Vergleich zur klassischen Deutung des Mythos bei Virgil oder Ovid) unter dem Eindruck des Gedichts von R.M. Rilke „Orpheus.

¹² Die Tatsache einer „Levitation“: „Flügel haben, in die Luft auffahren können, deutet auf das Erreichen der letzten Realität, d.h. der Transzendenz“ (Vgl. Eliade 1998, 142).

Eurydike. Hermes“ (1904). Rilke verkörperte für Cvetaeva prototypisch den Geist der Dichtung: „Das ist Orpheus, der dieses Mal in Deutschland erschienen ist“ (Asadowski 1993, 7). In der Gestalt der Eurydike suggeriert Rilke den Tod als einen Prozess der Verwandlung des Menschen in einen Teil der Natur. Orpheus Tod symbolisiert darüber hinaus die suprapersonale Perspektive des Poeten, seine Metamorphosen, durch die er die versteckten Wurzeln des Seins erkennt (Segal 1989, 122-123). Diese duale Interpretation vom Bild des Orpheus bei Rilke bringt Cvetaeva wahrscheinlich zur männlich-weiblichen Anredeform in ihrem Gedicht „Orfej“: „Brat nežnyj moj! Sestra moja!“ Viele Jahre später, 1922, erscheint Rilkes Zyklus „Die Sonette an Orpheus“. In diesem entfalteten Orpheus-Poem steht der Kunstmythos für das Vergängliche und zugleich Ewige und somit die potentielle Traurigkeit des sich erneuernden Seins. Übertragen auf die Dichtung selbst gilt, dass – nach Rilke – gerade diese Zweideutigkeit des Symbolbildes von Orpheus die literarische Präsenz ausmacht. Die Literatur schafft eine Sprache, die magische Wirkkraft anstrebt und zugleich ihre Transzendenz im Tod sucht, was wiederum die Tragik des Wortschöpfers verursacht.¹³ Einerseits sucht der Poet das Monumentale und Beständige, andererseits ist er fasziniert von der Flüchtigkeit des Schönen, er ist passiv und energisch zugleich, identisch mit sich selbst, aber auch ein anderer, er ist ein Inbegriff der Sprache, jedoch auch des Silentium. „Orpheus both inhabits the transient sense-world and reaches toward the permanence of art. He spans and joins living and dead“ – definiert Segal das Bild des Gottes bei Rilke (Segal 1989, 141).

Einige Jahre später schreibt Cvetaeva zum Tode R.M. Rilkes „Novogodnee“ (1926), in dem sie ihre Vorstellung der Poesie, identisch mit derjenigen von Rilke, als Illokution des Orpheus-Mythos vorführt. Die Korrespondenz dieses Gedichts mit dem philosophischen Konzept Rilkes aus seinen „Sonetten an Orpheus“ steht außer Frage. In einem Brief an Rilke vom 12.5.1926 schrieb Cvetaeva: „Vtoruju noč' včityvajus' v tvoego „Orfeja“ (Tvoj „Orfej“ – strana, potomu: v)“. Nach ihrem Konzept lebt Orpheus in jedem einzelnen Dichter fort, weswegen er immer wieder stirbt, jedoch ewig wiederkehrt (MZI, 397). Nach O. Hasty greift M. Cvetaeva das Orpheus-Motiv auf, um eine Formel für die ständige Neubelebung der künstlerischen Schöpferkraft zu finden. In der Sprache des Mythos steigt der Poet in den Hades hinab, um nach der Vollendung eines Gedichts, sich auf das Nächste vorzubereiten:

From the other world the poet brings back not Eurydice, but a new vantage point on the world to which he returns – and thus also the opening of a new poem. (Hasty 1996, 168)

¹³ Vgl. bei Gadamer: „Denn das ideale Sprachgebilde verlangt von der menschlichen Stimme Unerreichbares – und eben das ist die Seinsweise eines literarischen Textes“ (Gadamer 1981, 29).

Im feierlichen Trinkspruch der Dichterin zum kommenden Neuen Jahr an den bereits toten Rilke zelebriert sie seine künstlerische Idee („S novym zvukom, Écho! / S novym échom, Zvuk!“) und erhebt sie durch ihr eigenes Poem zur Quintessenz der „perpetual presence“ (Hasty, 169) des Poeten überhaupt, der die sichtbaren mit den unsichtbaren Dingen des Seins verbindet. In diesem Sinne ist der Tod, bzw. das Ende eines Textes als Ort von neuen, noch nicht erprobten Möglichkeiten zu deuten:

Если ты, такое око смерклось,
Значит жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть.
Значит – тмится, допойму при встрече! –
Нет ни жизни, нет ни смерти, – третье,
Новое.¹⁴

Wie man sieht, vermeidet Cvetaeva feste Attribute und Funktionen einer bestimmten „göttlichen“ Territorialisierung des Lyrikschaffens. Die Gewalt der an sich eigenartigen lyrischen Imagination vergleicht sie mit der unvorhergesehenen Erneuerung:

Обновление! Вот в чем их власть над нами, могущество, на котором держится все богослужение, все колдовство, все чары, все вызовы, все проклятия, все союзы человеческие и нечеловеческие. Даже мертвые встают из могил. (MZ/II, 388)

Ihr Aufruf „Bud' inym!“ provoziert dazu, unentweg Grenzen zu überschreiten („In einer Fluchtlinie steckt Dämonisches“, so G. Deleuze (1980, 49)). In seiner Metaphysik des Schreibens betrachtet Deleuze den Topos der Fluchtlinie als Lebensexperiment. In einem solchen Akt der puren Selbstrepräsentation, wo weder Vergangenheit noch Zukunft eine Rolle spielen, wirkt – wie im sakralen Raum – nur noch ein plötzlicher, intensiver Strom zwischen Schöpfung und Zerstörung: „Das Schreiben vollzieht die Konjunktion, die Transmutation der Ströme – wodurch das Leben dem Ressentiment der Personen, Gesellschaften und Staaten sich entzieht“ (Ibid, 57). Im Element des Lyrischen kehrt für Cvetaeva der Poet zu seiner Kindheit und somit zu seinen paradisischen Quellen zurück. Mit der Kindheit verknüpft sie ein Gefühl des Allwissens, das keine Erfahrung braucht, und zur unmittelbaren Quelle der Lyrik wird (MZ/II, 386). Diese korrespondiert mit mythologischer Vorstellung vom Ursprung, die „mit dem Geheimnis der Schöpfung verzahnt ist“ (Eliade 1988, 45).

Es sollte demzufolge nicht überraschen, dass die Lyrikerin gleich zweimal sterben will – bei Abend- und bei Tagesanbruch („Ach, esli možno, čtob dvaždy

¹⁴ Im Text „Dein Tod“, geschrieben auch zum Andenken Rilkes, steht: „Wie auf Wogen trägt uns der Tod über die Grabhügel – ins Leben“ (Vgl. Asadowski 1993, 117).

moj fabel potuch! / Čtob na večernej zare i na utrennej srazu“), was ihre Nicht-Existenz in die Richtung von Naturhierophanien rückt. Die Behauptung der Dichterin, dass die Kunst heilig und ein Produkt der Natur sei: geboren, nicht geschaffen („Chudožnik – zemlja roždajuščaja“; MZI, 72), wurzelt in der kosmischen Hierogamie als Basis schöpferischer Kreativität.

Die poetische Textur von Cvetaeva ontologisiert also die Handlung; sie tendiert dazu, das zu sein, was sie bedeutet (Vgl. Gadamer 1981, 31). Die erstrebte Einheit von Lebensgeheimnis und Textdasein bringt sie folgerichtig zum Dialog mit dem Mysterium der sakralen Tradition. Die Modalitäten des Heiligen erweisen sich dort als wichtig, wo sich Cvetaeva ihrer künstlerischen Aufgabe liebevoll („Neljubov' k vešč'i – est' neuznavanie ee“; MZI, 54) bewusst wird. Im folgenden Beispiel erfährt man dieses literarische Verfahren als Hierophanie der Logos-Verkörperung, verstanden als poetisches Durchlesen der Naturgeschichte:

Я – страница твоему перу.
Все приму. Я белая страница.
Я – хранитель твоему добру:
Возрасту и возрасту сторицей.

Я – деревня, черная земля.
Ты мне – луч и дождевая влага.
Ты – Господь и Господин, а я
Чернозем – и белая бумага!
(„Ja – stranica...“, MZ/I, 105)

Wie Deleuze behauptet: „Man schreibt aus Liebe, jedes Schreiben ist ein Liebesbrief: die Literatur als Reales“ (Ibid, 57).

L i t e r a t u r

- Asadowski, K. (Hrsg.) 1993. *Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa. Ein Gespräch in Briefen*, (Vorwort: *Orpheus und Psyche*), Frankfurt am Main.
- Blanchot, M. 1962. *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, München.
- Deleuze, G, Parnet, C. 1980. *Dialoge*, Frankfurt am Main.
- Eliade, M. 1998. *Die Religion und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt am Main/ Leipzig.
- 1986. *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Frankfurt am Main.
- 1988. *Mythos und Wirklichkeit*, Frankfurt am Main.
- Éfron, A. 1989. *O Marine Cvetajevoj (Vospominanija dočeri)*, Moskva.
- Feinstein, E. 1990. *Marina Zwetajewa. Eine Biographie*, Frankfurt am Main.

- Gadamer, H.-G. 1981. „Philosophie und Literatur“, *Phänomenologische Forschungen*, Band 11, Freiburg/ München, 18-45.
- Graevenitz von, G. 1989. „Mythologie des Festes – Bilder des Todes. Bildformeln der Französischen Revolution und ihre literarische Umsetzung (Gustave Flaubert und Gottfried Keller)“, *Poetik und Hermeneutik XIV. Das Fest*, München, 526-559.
- Hasty, O. 1996. *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, Evanston, Illinois.
- Ingold, F. Ph. 1992. *Der Autor am Werk*, München/Wien.
- Kissel, W. 2004. *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin – Blok – Majakovskij*, Köln/ Weimar/Wien.
- Kristeva, J. 1994. *Die neuen Leiden der Seele*, Hamburg.
- Mandel'stam, O. 1990. *Sočinenija v dvuch tomach*, T. II (*Proza. Perevody*), Moskva.
1990. Schweikle, G. und I. (Hrg.), *Metzler Literaturlexikon*, Stuttgart.
1988. Tokarev, S.A. (Hrg.), *Mify narodov mira*, Bd. I-II, Moskva.
- Segal, Ch. 1989. *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore and London.
- Staël-Holstein de, A.-L.-G. 1912. *Memoiren der Frau von Staël*, Berlin.
- Taubman, J. 1989. *A Life Through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyrik Diary*, Columbus, Ohio.
- Cvetaeva, M. 1988. *Sočinenija v dvuch tomach*, Tom I-II, Minsk.
- 1991. *Ob iskusstve* (Sostavlenie L. Minuchina, L. Ozerova), Moskva.