

„U vsjakogo – svoj, èto – moj.“

Die Transformation Puškins vom Kult-Gegen-stand zum individuellen Entwurf in Marina Cvetaevas ‚Moj Puškin‘

Valentin Peschanskyi

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
2. ‚Puškin‘ – Der Autornamenname, seine Vereinnahmungen und Cvetaevas Gegenentwurf.....	5
2.1 Der Autornamenname ‚Puškin‘.....	6
2.2 Ideologisches Einverleiben – Stationen des Puškin-Kults von 1837-1937.....	6
2.3 Poetisches Entreißen – Cvetaevas Gegenentwurf.....	9
3. Imagination, Appropriation, Verfremdung und Identifikation in ‚Moj Puškin‘.....	12
3.1 Naumovs ‚Duell‘-Bild – Der Ausgangspunkt der Imagination.....	12
3.2 Autobiographisches Schreiben – Subjektiver Raum des Selbstentwurfs.....	14
3.3 Das schwarze Denkmal – Dekonstruktion von Nation und Rasse.....	18
3.4 Der Schrank – Die Heterotopie der Subjektwerdung.....	25
3.5 Puppe, Puškin(a) und poëtessa – Gender-Konfiguration.....	30
3.6 ‚K morju‘ – Emanzipation des Dichtersubjekts.....	35
4. Schluss.....	39
5. Literatur.....	41
5.1 Quellen.....	41
5.2 Sekundärliteratur.....	42

1. Einleitung

„Пушкин был негр“ (58)¹ – so beginnt die zweite Passage von Marina Cvetaevas autobiographischem Essay *Moj Puškin* (1937). Diese in Anbetracht des Entstehungsjahrs und der angesprochenen Rezipientengruppe – die russischen Emigranten in Paris, die sich ihre ‚Galionsfigur‘ etwas anders vorgestellt haben – frappierende Aussage wird um eine Fußnote ergänzt: „Пушкин был светловолос и светлоглаз“ (ebd.). *Moj Puškin* ist maßgeblich von der Gegenüberstellung der Isotopien von ‚Schwarz‘ und ‚Weiß‘ geprägt, weshalb sich die Struktur des Texts, so Alexandra Smith, mit der Metapher des Schachspiels fassen lässt (1998, 128)². In seiner *Schachnovelle* beschreibt Stefan Zweig das Schachspiel als eine „einmalige Abbeviatur der Welt“ (2012, 19), als einen „abstrakten Raum der Phantasie“ (ebd., 80), den Spielprozess des sich in Einzelhaft befindenden Protagonisten als ein „imaginäres Phantasieren im Denkraum“ (93). *Moj Puškin* lässt sich dem folgend als ein imaginäres ‚Schachspiel‘ der Ich-Erzählerin mit ihrem Lieblingspoeten beschreiben, d.h. als ein Entwurf eines privaten (Text)Raums, der nur ihr zugänglich ist und der sich außerhalb der unendlichen Reihe von Vereinnahmungen des Dichters durch Ideologien und Künstlergruppen befindet.

Obschon Cvetaeva sich gegen Idole gewandt hat und sich auch in größeren Künstlergruppen ihrer Zeit eher an der Peripherie bewegte, bildete Puškin eine Konstante in ihrem Leben und Werk: „Während ihre Vorliebe für einige Bücher und Autoren der Weltliteratur wechselte, blieb ihre Beziehung zu Puschkin [...] von einer erstaunlichen Beständigkeit“ (Thun 1984, 192), was daran erkennbar ist, dass ihr Gesamtwerk sowohl mit offenen als auch versteckten intertextuellen Verweisen auf Puškin und sein Œuvre durchzogen ist³. Es gibt aber auch zahlreiche Texte, welche sich explizit mit Puškin beschäftigen, beginnend mit dem frühen Gedicht *Vstreča s Puškinym* (1913). Cvetaeva selbst fasst ihre Beschäftigung mit Puškin in einem Brief an Anna Teskova wie folgt zusammen:

У меня три Пушкина: стихи к Пушкину, которые совершенно не представляю себе, чтобы кто-нибудь осмелился читать, кроме меня [...]. *Опасные* стихи [...]. Это месь поэта – за поэта [...]. Но не только такие стихи, а мятежные и помимо событий пушкинской жизни, внутренне – мятежные, с вызовом каждой строки [...]. Есть у меня проза – «Мой Пушкин» – но это мое раннее детство: Пушкин в детской – с поправкой: в *моей*. И есть, наконец, французские переводы вещей: Песня из Пира во время Чумы,

1 Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert: Marina Cvetaeva: *Moj Puškin*. In: Dies: *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Bd. 5. *Avtobiografičeskaja proza, Stat'i, Ėssè*. Hg. v. Anna Saakjanc/Lev Mnuchin. Moskau 1994. S. 57-91. Die Seitenzahlen werden den Zitaten in Klammern nachgestellt. Andere Texte Cvetaevas werden ebenfalls nach der siebenbändigen akademischen Ausgabe und folgendem Muster zitiert: (Band, Seitenzahl).

2 Hierzu ein besonders herausragendes Beispiel: „Черная с белым, без единого цветного пятна, материнская спальня, черное с белым окно: снег и прутья тех деревьев, черная и белая картина «Дуэль», где на белизне снега совершается черное дело: вечное черное дело убийства поэта – чернью.“ (58)

3 Vgl. hierzu die Untersuchung von Smit (1998).

Пророк, К няне, Для берегов отчизны дальней, К морю, Заклинание, Приметы – и еще целый ряд, которых никак и никуда не могу пристроить [...]. (VI, 449f.)

Neben dem Zyklus *Stichi k Puškinu* (1931), welcher insgesamt sieben Gedichte umfasst, und dem Essay *Puškin i Pugačev* (1937), schrieb sie den Essay *Natal'ja Gončarova* (1937), worin es unter anderem um Puškins Ehefrau geht. Hinzu kommt der Text *Iskusstvo pri svete sovesti* (1932), der sich mit Puškins *Pir vo vremja čumy* beschäftigt. *Moj Puškin* lässt sich daher einerseits diesem Textkorpus zuordnen, der in Ermangelung eines besseren Begriffs als ‚Auseinandersetzung mit Puškin‘ bezeichnet werden kann, andererseits ist er aber auch ein Teil eines Tryptichons von autobiographischen Cvetaeva-Texten, zu welchem *Mat' i muzyka* (1934) und *Čert* (1935) gehören und das sich mit der Genese des Dichter-Subjekts befasst (vgl. Ševelenko 2002, 360f.)⁴. Damit sind die Koordinaten, die *Moj Puškin* innerhalb von Cvetaevas Werk einnimmt, bestimmt, sodass sich diese Arbeit nun dem Text selbst widmen kann.

Zunächst einige Worte zum Entstehungskontext und dem Inhalt des Essays: Cvetaeva schrieb ihn während ihres Aufenthalts in Paris, wo sie die Arbeit an ihm im Jahr 1936 beendet hat (vgl. Ševelenko 2002, 371 Fn.1). Nach anfänglicher Ablehnung, die mit Sicherheit auf seinen kontroversen Inhalt zurückzuführen ist, ging *Moj Puškin* in der französischen Exilzeitschrift *Sovremennye zapiski* (Paris, 1937, Nr. 64) in Druck. Der Text selbst lässt sich als eine Abfolge von mehreren motivisch verknüpfter Sequenzen auffassen, welche jeweils eine eindringliche Begegnung der jungen Cvetaeva mit Puškin beschreiben. Von Cvetaevas Betrachtung des berühmten Bilds von Naumov, auf dem Puškin bei seinem letzten Duell abgebildet ist, ausgehend, geht der Text zu ihrer Begegnung mit dem Puškin-Denkmal von Opekušin über. Diesen Episoden folgen Cvetaevas erste Puškin-Lektüren⁵ und der Besuch einer Schulaufführung von *Evgenij Onegin*. Der Text schließt mit ihrer ersten Reise ans Meer, deren Eindrücke mit Puškins Gedicht *K morju* (1824) kontrastiert werden. Die vorliegende Untersuchung will sich, soweit es geht, an dieser Abfolge entlang arbeiten.

Die These, die in dieser Arbeit aufgestellt werden soll, ist *in nuce* in zwei Briefen Cvetaevas enthalten: In einem Brief vom Oktober 1936 an Balakšin deutet sie ihr Vorhaben an, einen Text über ihre private Auseinandersetzung mit Puškin zu schreiben: „Мне, например, страшно хочется написать о Пушкине – Мой Пушкин – дошкольный, хрестоматийный, тайком читанный, а дальше – юношеский – и т. д. – мой Пушкин – через всю жизнь“ (VII, 637). Dieser Privatheit des Texts wird in einem Brief an Vera Bunina, den Cvetaeva am 2. Januar 1937 nach der Beendigung der Arbeit an *Moj Puškin* abfasste, nochmals hervorgehoben: „Милая Вера, мне необходимо устроить свой вечер – прозу: чтение о Пушкине, называется «Мой Пушкин» (с

4 Diese Linie kann auch um die Essays *Chlystovki* (1934) und *Skazka materi* (1935) ergänzt werden.

5 Die frühen Lektüren können hier leider nur peripher behandelt werden.

ударением на мой).“ (VII, 295). Die Betonung des Possessivpronomens ‚*moj*‘ weist auf ein zentrales Verfahren des Texts hin – die imaginative Aneignung zum Zwecke der Verfremdung (im Sinne des Formalismus), ein Prozess der für Cvetaevas Werk konstitutiv ist. Selbstverständlich ist die Aneignung ein Vorgang, der jedem Schreibvorgang inhärent ist. Wie Makin in seiner Studie, die den Titel *Poetics of Appropriation* (1993) trägt und Cvetaevas Gedichte zum Untersuchungsgegenstand hat, zeigt, geht bei Cvetaeva die Aneignung über das ‚übliche‘ Ins-Syntagma-Einreihen hinaus und zwar insofern als sie jeden Stoff stets in ihr poetisches System ‚übersetzt‘. Auch Thun spricht davon, dass sich Cvetaevas Lektüren fremder Texte stets als eine Form der ‚Koautorschaft‘ (1984, 205) entfalten. Die grobe Form der These dieser Arbeit lautet daher, dass *Moj Puškin* ein Text ist, der den Versuch unternimmt, mittels unterschiedlicher Aneignungs- und Verfremdungsverfahren einen kanonisierten und daher auch monologisierten Dichter nebst seines Werkes wieder lesbar und lebendig zu machen.

An die allgemeinen Gedanken zur Aneignung und Imagination in Abschnitt 3.1 und weiteren Ausführungen zum autobiographischen Schreiben (3.2) schließt eine Analyse von Cvetaevas erster Begegnung mit dem Puškin-Denkmal an, welches in *Moj Puškin* dazu dient, die Kategorien Rasse und Nation zu verhandeln (3.3). Darauf folgt ein Kapitel über die Aneignung des Raums – das ‚geheime Lesen‘ vollzieht sich in einem heterotopen Raum, dem geheimen Schrank (*tajnyj škaf*) –, welche unmittelbar mit der Subjektgenese der Dichterin und ihrem spezifischen negativen Liebesbegriff verknüpft ist (3.4). Der Abschnitt 3.5 der Arbeit widmet sich vermittelt über Cvetaevas Lektüre der Figur Tat’jana aus *Evgenij Onegin* der Genealogiekonstruktion und der Gender-Konfiguration in *Moj Puškin*. Das letzte Kapitel beschäftigt sich ausgehend von der Kontrastierung von Puškins Gedicht *K morju* und des empirischen Meers, welche den Schlussteil von *Moj Puškin* einnimmt, mit der Emanzipation des Dichtersubjekts und der Signatur (3.6). Aus dieser Auflistung wird ersichtlich – so die Ergänzung zu der Ausgangsthese –, dass sich Cvetaevas Appropriation Puškins gerade über die Verhandlung der zentralen Kategorien, die spätestens seit der Aufklärung das europäische Denken strukturieren, vollzieht: Zeit, Raum, Rasse, Gender sowie Subjekt(bildung) und Autorschaft. „Tsvetaeva’s poetic language is a language in which binary oppositions often play a role“ (Knapp 2006, 296). Wie in der anfangs zitierten Passage, in der ‚Schwarz‘ und ‚Weiß‘ gegenübergestellt werden, gezeigt wurde, geschieht dies nicht zum Zweck der Ausgestaltung einer Ideologie, sondern dient vielmehr dazu, um in bester dekonstruktivistischer Manier diese Dichotomien zu hinterfragen und aufzulösen, was in letzter Instanz wiederum zur Zersetzung der eben benannten ‚großen‘ Kategorien führt. Diesen Prozess bestimmt

Cvetaeva in *Poët i vremja* (1932) als einen Teil des *rite de passage* eines Dichters, denn hier will sie zeigen, dass ein Mensch nur zum Poeten werden kann, indem er sich von externen Zuschreibungen befreit.

Nun kann das bisher Gesagte zu einer endgültigen These zusammengeführt werden: *Moj Puškin* ist ein Text, der über die Verfahren der Imagination, der kreativen Aneignung, der Verfremdung, die sich gegen die Automatisierung stellt (vgl. Šklovskij 1969, 13ff.), sowie der Dekonstruktion von primären Ordnungskategorien des europäischen Denkens den zu einem Objekt (*Gegenstand*) des Massenkultus gewordenen ‚weißen‘, ‚männlichen‘ Dichter Puškin aus einer genau 100 Jahre dauernden Tradition des Festschreibens herauszulösen versucht, um sich ihm aus einer rein subjektiven Perspektive heraus, welche keinerlei Universalitätsansprüche stellt, zu nähern und ihn wieder lesbar zu machen. Dieser Aufwand, so kann ferner behauptet werden, wird von Cvetaeva auch dazu betrieben, um sich mit Puškin näher zu identifizieren – eine Identifikation, die ihr aufgrund ihres Geschlechts und ihrer Poetik versagt wurde. Die Denkfigur des rein subjektiven Denk- und Textraums, die mit der Schachmetapher bereits angedeutet wurde, lässt sich mit dem folgenden Dialog zwischen Zemfira und Aleko, zweier Figuren aus Puškins *Cyгани*, welche in *Moj Puškin* mehrfach referentialisiert werden, ergänzen:

Земфира: Скажи, мой друг: ты не жалеешь/О том, что бросил на всегда?

Алеко: Что ж бросил я?

Земфира: Ты разумеешь:/Людей отчизны, города.

Алеко: О чем жалеть? Когда б ты знала,/Когда бы ты воображала/Неволю душевных городов!/Там люди, в кучах за оградой,/Не дышат утренней прохладой,/Ни вешним запахом лугов; (Puškin III, 146)⁶

Es geht in dem Wortwechsel darum, dass Aleko die Stadt verlassen hat, um mit den ‚Zigeunern‘ durch das Land zu ziehen – eine räumliche Transgression, die auch in *Moj Puškin*, wenngleich auch zwischen einem realen und einem imaginären (Text)Raum, stattfindet. Diese Denkfigur im Hinterkopf bewahrend, kann man nun zum Entstehungskontext des Texts übergehen.

2. ‚Puškin‘ – Der Autornamenname, seine Vereinnahmungen und Cvetaevas Gegenentwurf

Bevor sich diese Arbeit ihrem eigentlichen Untersuchungsgegenstand nähern kann, gilt es zunächst noch einige Grundlagen seines Entstehungskontexts näher zu beleuchten. Primär ist es vonnöten zu klären, worauf eigentlich das Wort ‚Puškin‘ (aus literaturwissenschaftlicher Sicht)

⁶ Beim Zitierten von Puškin wird hier auf die im Quellenverzeichnis angeführte Gesamtausgabe seiner Werke zurückgegriffen. Zitiert wird dabei nach dem folgenden Muster: (Puškin Band, Seitenzahl). Bei Zitaten aus *Evgenij Onegin* wird dieses Muster zusätzlich um die Angabe des Kapitels und der Strophe ergänzt.

überhaupt verweist. Aus diesen Überlegungen heraus wird es ferner notwendig sein, zumindest einen rudimentären Überblick über die Geschichte der ideologischen Aneignung(en) dieses Namens zu geben und dieser dann Cvetaevas Text gegenüberzustellen.

2.1 Der Autorname ‚Puškin‘

‚Puškin‘ – ein Name, der zumindest im russischsprachigem Raum allein durch seine bloße Nennung eine unendliche Anzahl von Assoziationen auszulösen vermag. Was wird aus theoretischer Sicht mit diesem Namen referentialisiert? Zunächst einmal natürlich eine Person, die von 1799 bis 1837 in Russland gelebt hat. In der neueren Theoriebildung ist spätestens seit Barthes' berühmten Aufsatz *Der Tod des Autors* (Barthes 2000[1967]) diese Bedeutung nicht von Interesse. Der Autor, so Barthes, ist tot – und zwar nicht nur im physischen Sinne –, es lebe der Leser, welcher fortan derjenige ist, der den Sinn einer literarischen Struktur erschließt, wobei die Struktur ihrerseits permanent Sinn generiert. Der Autor – bis zu dieser Zeit als Genie oder zumindest als eine besonders gelehrte Person (*poeta doctus*) bekannt – wird hingegen zu einem *scripteur* degradiert, einem, wohlgerneht namenlosen, Schreiber. Zwar hat dieser Entwurf – man kann auch von einer Verwerfung sprechen – von Autorschaft viele Vorzüge und lässt sich mit unzähligen Argumenten stützen, jedoch übersieht er einen nicht unwesentlichen Sachverhalt – den Autornamen, der jeden Buchdeckel ziert und der kaum überlesen werden kann. Diese Problematik war für Foucault der Anlass, sich die simpel klingende Frage *Was ist ein Autor?* (Foucault 2000) zu stellen, die er wie folgt beantwortet: „Der Autorname hat seinen Ort nicht im Personenstand der Menschen, nicht in der Werkfiktion, sondern in dem Bruch, der eine bestimmte Gruppe von Diskursen und ihre einmalige Seinsweise hervorbringt“ (ebd., 211). In ähnlicher Weise wird die Frage auch von Genette beantwortet, der den Autornamen dem Paratext eines Werks zuordnet (vgl. Genette 2001, 9ff.; 41ff.). Zusammengefasst bedeutet dies, dass der Autorname als Metonymie eine bestimmte Menge von Texten in einen engen intertextuellen Zusammenhang bringt, historisch und kulturell verorten und Beziehungen zu werkexternen Sachverhalten herstellen lässt; kurz: Der Autorname ist eine Funktion, ein Punkt, der an sich keine Bedeutung hat. Diese Positionsbestimmung, von der aus diese Arbeit operiert, ist nicht etwa nur auf Puškin zu beziehen; auch in Bezug auf Cvetaeva folgt diese Arbeit dem aufgezeigten Verständnis von Autorschaft.

2.2 Ideologisches Einverleiben – Stationen des Puškin-Kults von 1837-1937

‚Puškin‘ ist seit jeher *Gegen-stand* ideologischer Vereinnahmung gewesen. Diese heideggersche Schreibweise des Wortes ‚Gegenstand‘, welche auch in den Titel dieser Arbeit Einlass fand, ist hier keineswegs reiner Kunstgriff. In allen Phasen seines philosophischen Schaffens befasste sich

Heidegger – man könnte hier durchaus von einer Zeitdiagnose sprechen – mit der alles durchwaltenden Verdinglichung, die er auf die Philosophie der Aufklärung, z.B. Descartes *cogito* und die Philosophie Leibniz', und diese Entwicklung wiederum auf die Philosophie der Antike zurückführt (vgl. Heidegger 2000; 2006). Eine ähnliche Beobachtung machten auch die Philosophen der Frankfurter Schule – ganz prominent bspw. Horkheimer und Adorno, wenngleich aus der marxistischen Perspektive, in ihrer *Dialektik der Aufklärung* (2008). Beide Ansätze wollen zeigen, dass für das moderne europäische Denken der Prozess der Verdinglichung konstitutiv ist und zwar insofern, als der Mensch (Subjekt) alle Phänomene seiner Umgebung sich gegenüber und damit in Distanz zu sich stellt, diese dadurch zu Objekten oder eben zu *Gegen-Ständen* macht. Oder in den Worten von François Jullien und gleichsam von einer anderen Seite betrachtet: „In diesem Panorama der Wahrheit wird jede Vibration der Undefiniertheit von Anfang an erstickt“ (2009, 88). Dieser Vorgang, der vor allem dem technisch-naturwissenschaftlichen Diskurs eigen ist, findet sich in ähnlicher Weise in allen kulturellen Formationen, insbesondere Ideologien, wieder. ‚Ideologie‘ bezeichnet hier keineswegs nur den üblichen, alltagsdiskursiven Signifikat im Sinne einer ‚großen Ideologie‘, wie z.B. derjenigen des Dritten Reichs, sondern allgemeiner die Weltauffassung einer beliebig gearteten Gruppe. Mit diesen Ausführungen im Hintergrund sollen im Folgenden ein kurzer Überblick über signifikante Vereinnahmungen oder eben Verdinglichungen Puškins dargestellt werden.

Die Erhebung Puškins zum ideologischen Kultobjekt – unter Kult wird hier in Anlehnung an Benjamin eine Religion ohne Dogma verstanden (vgl. 1985, 100f.) – begann bereits zu seinen Lebzeiten und wurde schließlich mit seinem Tod im Jahre 1837 und den daraufhin veranstalteten Gedächtniszeremonien, die sogar die Zarenbegräbnisse in den Schatten stellten, vollendet (vgl. Kissel 2004, 23-41). Das Begräbnis des Dichters legte das Fundament für die weiteren Höhepunkte des Kultes, so bspw. die Reden, die im Rahmen der Feierlichkeiten zur Einweihung des Puškin-Denkmals in Moskau im Jahre 1880 gehalten wurden. Besonders prominent ist hier Dostoevskijs *Reč o Puškine*⁷, worin Puškin die Rolle des Propheten zugewiesen wird, der in der Lage ist, Frieden zu stiften und dies sowohl im Landesinneren, durch die Beendigung des Streits zwischen Slavophilen und Westlern, als auch darüber vermittelt auf der globalen Ebene (vgl. Dostoevskij 1984); eine Funktion, welche Dostoevskij nach seinem Tod wiederum von Solov'ev zugeschrieben wurde (vgl. Solov'ev 1912) und so zu einem Topos innerhalb anderer Dichterkulte wurde. Der Mythologisierungprozess Puškins fand seine weiteren Höhepunkte in den Feiern zum hundertsten Geburtstag im Jahre 1899 (vgl. Levitt 1992) sowie den Reden zum 48. Todestag Puškins im Jahre 1921. Trotz des sich wandelnden Kontexts sind die Inhalte der Reden stets die

7 Im Original trägt die Rede den minimalistischen Titel *Puškin*.

gleichen: Puškin wird zu einer „primary Russian cultural institution“ (Hughes 1992, 210), einem nationalen Symbol erhoben, das insbesondere in Zeiten des Umbruchs als Orientierungshilfe dient und wie die ‚Idee des Guten‘ innerhalb von Platons Ideenlehre alle Gegensätze umfasst, z.B. Leben und Tod bei Kuzmin, „*ravnovesie i mnogoplannovost*“ (vgl. ebd., 208) bei Chodasevič oder (konservative) Klassik und Revolution bei Eĵchenbaum, die er aber als absolute Einheit in sich vereinigt; solchermaßen kann er auch als Ursprung und Primat der russischen Kultur figurieren und zudem die Weltauffassung des jeweiligen Redners (und nebenbei auch der Gruppe, welcher er angehört) über die Herstellung einer Genealogie legitimieren.

Nicht anders verhält es sich auch mit den Feierlichkeiten zum 100. Todestag des Dichters im Jahr 1937. ‚All Moscow was Pushkin-mad today‘ schreibt die *New York Times* am 11. Februar (vgl. Schlögel 2008, 99). Diese *madness*, die von der Sowjetregierung initiiert und gelenkt wurde, begann bereits Monate vor dem eigentlichen Tag des Jubiläums. Karl Schlögel liefert in seiner Untersuchung des Ereignisses einen durchaus imposanten Überblick über die Geschehnisse:

Das Puschkin-Jubiläum war Staatsangelegenheit [...]. Auf höchster Ebene waren Beschlüsse über die Umbenennung von Städten, Plätzen, Straßen, von Theatern, Bibliotheken gefällt worden [...]. Wettbewerbe für neue Denkmäler wurden ausgelobt und entschieden. Gedächtnisausstellungen [sic!] und die Einrichtung von Gedenkstätten im ganzen Land wurden organisiert. [...] In den vier Monaten vor dem eigentlichen Jubiläum hatte es allein in Leningrad bereits 1495 Vorträge und 1737 Aufführungen von und mit Künstlern gegeben, die von rund 700 000 Besuchern gehört und gesehen wurden. [...] Neue Genres entstanden: Führer durch das Moskau Puschkins, eine Neukartierung der kulturellen Topographie, in deren Zentrum nun der Dichter stand. Neuausgaben der gesammelten Werke kamen heraus. Allein im Jahr 1936 erreichte die Auflage von Puschkin-Werken an die 18,6 Millionen Exemplare [...]. (ebd., 199ff.)

Und dies ist nur ein Teil der Vorkehrungen, die die Sowjetregierung getroffen hat, um Puškin zu einem Gegenstand der Massenkultur umzuformen, ihn in das ideologische System einzugliedern und seine Texte nebenbei all ihrer ästhetischen Subversivität zu berauben⁸. Diese ‚Zähmung‘ ging mit dem Entwurf eines neuen Russlandbildes einher und war durchweg mit Progressivität konnotiert, während der Gegenentwurf der russischen Emigranten einen diametral gegenüberstehenden, rückwärtsgewandten Charakter hatte.

Auch in Berlin und Paris, den Zentren der russischen Emigration, nahm Puškin einen besonderen Platz im kulturellen Gedächtnis ein. Sowohl bei den Berliner als auch den Pariser Emigranten erfüllte Puškin trotz aller Streitigkeiten zwischen den einzelnen Gruppen eine unifizierende Funktion (vgl. Raeff 1995, 21f.; Benčič 2002, 351ff.; Scotto 1987, 9ff.) und wurde im Allgemeinen als ‚Lehrer‘ betrachtet (vgl. G. Struve 1984, 194). In Paris und Berlin wurden daher bereits vor dem

⁸ Als ein weiterer Überblick über die hier geschilderten Geschehnisse eignet sich die Arbeit von Molok (2000).

Jubiläumsjahr 1937 Feiern zu Ehren Puškins abgehalten, Komitees eingerichtet, die sich seinem Gedenken widmen sollten, und unzählige Projekte, die sich mit Puškins Werk und Leben beschäftigt haben, ins Leben gerufen.

Die Position der Emigranten in Paris, denen auch Cvetaeva angehörte, findet sich in einer Aussage Merežkovskijs prägnant zusammengefasst: „Если он есть, есть и она [Россия, V.P.]“ (1998, 203). Da die Emigranten die Inhalte der russischen Kultur, insbesondere die Reformen der Petrinischen Kulturrevolution, die russische Sprache und damit auch Puškin bedroht sahen, erstellten sie zur Bewahrung dieser Werte einen strengen Normenkatalog; Karlinskij spricht in diesem Zusammenhang von einem „self-imposed literary conservatism of the Russian literary community in Paris“ (1984, 78). Puškin wurden daher Merkmale, die sich semantisch mit dem Begriff des Idyllischen fassen lassen und auf christlich-mönchische Tugenden⁹ verweisen, zugewiesen: Harmonie (*garmonija*), Maß (*mera, mernost'*), Selbstbegrenzung (*samoograničenie*) und Selbstbeherrschung (*samoobuzdanie*) (vgl. P. Struve 1990, 317ff.).

Die Geschichte der Puškin-Rezeption ist, wie man ungeachtet der Inhalte der jeweiligen Diskurse behaupten kann, eine Geschichte des Puškin-Kults (oder von Puškin-Kulten) und der jeweiligen Appropriationen, die ihresgleichen sucht. Kulturelle Formationen dieser Art trachten danach den Autor festzuschreiben, sprich seinem Werk einen eindeutigen Sinn und damit auch einen eindeutigen Ort im eigenen Sinngefüge zuzuweisen¹⁰. Der ‚große Name‘ wird in einem Transformationsprozess, der sich in zwei Schritten vollzieht, nämlich der De- und der Rekontextualisierung, zu einem Symbol entleert, welches in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext die Vorstellungen von essenziellen Eigenschaften Russlands oder eben der Sowjetunion bündeln soll. ‚Puškin‘ wird hierbei ideologisch gerahmt und mortifiziert, womit der jeweiligen Ideologie doppelt gedient wird: Erstens wird sein Werk ‚entschärft‘, sodass es das System nicht unterwandern kann, und zweitens zu einem funktionalen Element desselben Systems gemacht. Vor diesem Hintergrund ist Cvetaevas Essay, der genau diesem Festschreiben durch die Sowjetregierung und die Pariser Emigranten opponiert, zu betrachten.

2.3 Poetisches Entreißen – Cvetaevas Gegenentwurf

Cvetaevas *Moj Puškin* entstand im Jubiläumsjahr 1937 und weicht kategorisch von den beschriebenen Mythologisierungprozessen ab. Cvetaeva, die die Stellung des Poeten jenseits der Öffentlichkeit sah und ihn aus dieser Perspektive als einen von der Gesellschaft Verstoßenen (*izgoj*) bestimmte, hat die Stereotypen, die sowohl in der Sowjetunion als auch unter den Emigranten üb-

9 Zumindest in diesem Kontext, denn dieser Tugendkatalog findet sich bereits in den philosophischen Systemen der Antike.

10 Als ausführliche Überblicke zum Puškin-Kult eignen sich Kissel (1999, 23-96) und die Anthologie von Gasparov, Hughes und Paperno (1992).

lich waren, nicht übernommen. Ihre Abseitigkeit, die sich bereits zu den Zeiten äußerte, als sie noch in Russland gelebt hat, fand sich in Kreisen der russischen Emigranten in Paris, die sich über die Festlegung von verbindlichen Normen, vor allem in Hinsicht auf die Puškin-Auslegung, in der ‚Fremde‘ als Einheit wissen wollten, in besonderem Maße gesteigert (vgl. Benčič 2002, 355ff.). So ist *Moj Puškin* nicht zuletzt auch als ein Text zu verstehen, der sich gegen die Autorität der Emigrantengemeinschaft, die sich die Auslegungshoheit über Puškins Werk zuschrieb und diesen als Säulenheiligen bestimmt hat, wehrt (vgl. Forrester 2008, 49; Scotto 1987, 7ff.). In diesem Text will sie Puškin, den sie stets als einen Verbündeten gegen die Bedrohungen in der Welt sah (vgl. Sandler 1990, 140), aus den Fängen der monologischen Auslegung befreien, indem sie sich ihm und seinem Werk innerhalb eines subjektiven Entwurfs, der sich jenseits der öffentlichen Zuschreibungen bewegt, widmet.

Neben den Appropriations-, Verfremdungs- und Identifikationsprozessen, mit welchen sich diese Arbeit beschäftigt, lassen sich in Anlehnung an Benčič (2002, 357ff.) fünf Merkmale bestimmen, welche die Grundlage dieser individuellen Auseinandersetzung mit Puškin bilden: Erstens ist die Gattung der Autobiographie hervorzuheben, die *per se* eine Gattung des individuellen Lebensentwurfs ist. Zweitens lässt sich hier die Traumartigkeit des Texts nennen, wobei der Traum und die Imagination – so Benčič im Anschluss an Halbwachs – diejenige Sphäre definieren, in der die Unabhängigkeit von der Gesellschaft am größten ist. Auch in *Moj Puškin* findet sich dieser Gedanke, und zwar an der Stelle, wo die Erzählerin den Traum mit der Einsamkeit gleichsetzt: „Ибо прежде, чем поймешь, что мечта и один – одно, что мечта – уже вещественное доказательство одиночества [...]“ (86).

Merkmale drei und vier lassen sich aus Cvetaevas Poetik ableiten: Im Essay *Natal'ja Gončarova* (1937) schreibt sie „Детство – пора слепой правды“ (IV, 79) und schließt damit an den klassischen Topos von der Reinheit der kindlichen und somit von der Öffentlichkeit noch nicht ‚verdorbenen‘ Wahrnehmung an. Auch in *Poët o kritike* (1926) wird dieses romantische Motiv aufgegriffen. Die Kindheit figuriert hier als Zeit des besonderen Wissens und Quelle der poetischen Weisheit, die natürlich bei denjenigen Kindern besonders gesteigert ist, die dazu auserkoren sind, Dichter zu werden: „К кому еще прислушаюсь? [...] Прислушаюсь [...] к семилетнему ребенку, – ко всему, что мудрость и природа. Их [детей, V.P.] подход космический, и если в моих стихах космос есть, они его прослышат и на него отзовутся.“ (V, 283). Aus dem Gedanken heraus, dass Kinder im Gegensatz zu den Massen und ihren Ideologien einen reinen, unvoreingenommenen Blick haben, lässt sich auch Cvetaevas Entscheidung erklären, ‚ihren‘ Puškin unmittelbar in die Kindheit zu verlagern.

Eine andere Eigenheit von Cvetaevas Poetik ist die Auffassung, dass der einzelne Dichter und nicht etwa die Masse oder der akademische Diskurs die Auslegungshoheit über den anderen Dichter hat. In dem eingangs zitierten Brief an Teskova schrieb sie über ihre *Stichi k Puškinu*: „Страшно-резкие, страшно-вольные, ничего общего с канонизированным Пушкиным не имеющие, и всё имеющие – обратное канону. *Опасные стихи*.“ (VI, 449f.). Dieser Betrachtungsweise des Dichters, der außerhalb der Gesellschaft und damit auch des Kanons ist – damit Bedrohung und Bedrohter zugleich –, leitet unmittelbar zum letzten Aspekt über: der Verwendung einer spezifischen poetischen Sprache. Man braucht nicht eigens linguistische Literatur heranzuziehen – es gibt tatsächlich auch eine Reihe linguistischer Analysen von *Moj Puškin*, so z.B. von Zubova (1989), Odincova (2009) und Sedikjan (2009) –, um festzustellen, dass es sich bei Cvetaevas Text nicht um Prosa im ‚herkömmlichen‘ Sinne handelt; es ist ein durch und durch poetischer Text, der sich durch eine komplexe, ambivalente, überdeterminierte und von den Normen abweichende Sprache auszeichnet.

Cvetaeva war ohnehin „alienated from both the Soviet regime in Russia and the Russian émigré establishment in Paris“ (Knapp 2006, 284), sicherlich nicht zuletzt dadurch, dass ihr Ehemann Sergej Ėfron ein Agent des NKVD war, aber vor allem „because of her nonconformist writings“ (Boym 1991, 201). Dieser Umstand sowie die Sprache, die Form und die Inhalte, die Cvetaeva ihrem Puškin-(Gegen)Entwurf zugrunde legte, waren auch der Grund, weshalb der Text auf Unverständnis innerhalb der Emigranten-Kreise, die den anti-kanonischen ‚Puškin‘ Cvetaevas als einen Affront gegenüber ihrem Normenkatalog empfunden haben (vgl. Scotto 1987, 9f.), stoßen musste¹¹. Im Brief vom 11. Februar 1937 schreibt Cvetaeva an Vera Bunina: „Никто не понял, почему Мой Пушкин, все, даже самые сочувствующие, поняли как присвоение, а я хотела только: у всякого – свой, это – мой.“ (VII, 298). Besonders herauszuheben ist hier Chodasevič, der Cvetaevas Prosa als einen ‚unausgeglichenen‘ „этуд по детской психологии“ (zit. nach ebd., 190)¹² bezeichnete, der gegen die von Puškin für ‚gute‘ Literatur ‚vorgegebenen‘ Normen der *mera* und *garmoničnost* (vgl. Scotto 1987, 24) verstößt.

Die nicht normative, kindliche Lesart Puškins durch Cvetaeva, ihr Auffüllen Puškins mit eigenen Inhalten und die daraus resultierende Aufhebung des Denkens in Differenz und Identität, zielen darauf ab, Puškin von dem Festschreiben durch Ideologien mehrerer Gruppierungen zu retten. *Moj Puškin* lässt sich auf diese Weise betrachtet mit Pasternaks *Ochrannaja Gramota* (1931) für Majakovskij vergleichen: Es ist ein Geleitschutz für den Dichter, der sich nicht mehr wehren kann und dessen Mehrdeutigkeit, die seinem Werk inhäriert, bedroht wird (vgl. Benčić 2002, 363). Diese Rücktransformation des Dichters vom petrifizierten Objekt (*Gegen-stand*) zum pro-

11 Freilich erhielt ihr Text nicht nur negative Kritik, vgl. VII, 312.

12 Das Zitat stammt aus der Zeitung *Vozroždenie* vom 15. Oktober 1937 (Nr. 4101).

duktiven Subjekt ist auch für Cvetaevas andere Texte über Puškin konstitutiv. Im ersten Gedicht des Zyklus *Stichi k Puškinu* heißt es: „Бич жандармов, бог студентов,/Желчь мужей, услада жён“ (V, 281). Diese Verse besagen nichts anderes, als dass Puškin als ‚Genie‘ und damit als „metaphysical wholeness“ (Dinega 2001, 178) für jeden etwas anderes bedeuten kann. Oder wie es Eagleton in Anlehnung an Lotman formuliert: „Ein Wort oder Bild, das wiederholt wird, bedeutet schon auf Grund der einfachen Tatsache, dass es sich um eine Wiederholung handelt, nicht dasselbe wie beim ersten Mal“ (1997, 98). Genau diese Polyphonie, diese Mehrdeutigkeit des literarischen Werks will Cvetaeva in ihrem Essay erhalten und schützen. Den Techniken, die sie hierzu verwendet, ist das nächste Kapitel gewidmet.

3. Imagination, Appropriation, Verfremdung und Identifikation in ‚Moj Puškin‘

Im vorigen Abschnitt wurden die Kontexte, die den Hintergrund für die Entstehung von *Moj Puškin* bilden, skizziert. Dies ermöglicht nun zum Kern dieser Untersuchung vorzudringen – nämlich den Prozessen der Imagination, Appropriation, Verfremdung und Identifikation, die sich über die Gattung der Autobiographie, die Aneignung des Raumes, die Dekonstruktion von Rasse und Gender und schließlich die Signatur vollziehen – und sich damit der eigentlichen Textanalyse zu nähern. Abschnitt 3.1, der hauptsächlich dem ersten Abschnitt von *Moj Puškin* und dem Prozess der Imagination gewidmet ist, soll hierbei als Einstieg in den Text dienen und seine grundlegenden Funktionsweisen und Motive herausarbeiten.

3.1 Naumovs ‚Duell‘-Bild – Der Ausgangspunkt der Imagination

Beginnen wir die Untersuchung beim Titel des Texts – *Moj Puškin* –, welcher alle genannten Verfahren impliziert. Das Possessivpronomen ‚*moj*‘ bezeichnet zweierlei: Zunächst einmal eine Imagination Puškins, die sich in etwa so beschreiben lässt, dass das Werk und die werkexternen Informationen, die sich unter diesem Namen (bzw. dieser Funktion) subsumieren lassen, durch das erzählende Ich hindurchgehen und zu einem Text gebündelt werden (Imagination). Die andere Bedeutung von ‚*moj*‘, welche unmittelbar aus der ersten Bedeutung hervorgeht, ist die Aneignung¹³. Das erzählende Ich eignet sich für den autobiographischen Entwurf den Namen ‚Puškin‘ an, welcher daraufhin als eine Fläche für einen Puškin-Entwurf – Verfremdung – und in einem

13 Auch Brjusov verfasste einen Text mit dem identischen Titel. Hierbei handelt es sich jedoch tendenziell um eine „populärwissenschaftliche Darstellung“ (Thun 1984, 209) oder, wie Paperno es formuliert, um „пушкинистика, которая, в отдельных случаях, наполняется автобиографическим материалом“ (1992, 33); es ist damit gewissermaßen ein Negativ des Texts von Cvetaeva. Zu einem ausführlichen Kommentar zu Brjusovs Text siehe auch Grossmann (1992).

weiteren Schritt für einen Entwurf des vergangenen Ichs verwendet wird (Identifikation). Dieser zugegebenermaßen noch abstrakte Vorgang soll am folgenden Zitat vom Anfang des Texts exemplarisch nachvollzogen werden:

Но до тайного шкафа было другое, была картина в спальне матери – «Дуэль». Снег, черные прутья дерева, двое черных людей проводят третьего, под мышки, к саням – а еще один, другой, спиной отходит. Уводимый – Пушкин, отходящий – Дантес. Дантес вызвал Пушкина на дуэль, то есть заманил его на снег и там, между черных безлистных деревьев, убил. Первое, что я узнала о Пушкине, это – что его убили. Потом я узнала, что Пушкин – поэт, а Дантес – француз. Дантес возненавидел Пушкина, потому что сам не мог писать стихи, и вызвал его на дуэль, то есть заманил на снег и там убил его из пистолета в живот. Так я трех лет твердо узнала, что у поэта есть живот, и – вспоминаю всех поэтов, с которыми когда-либо встречалась, – об этом животе поэта, который так часто не-сыт и в который Пушкин был убит, пеклась не меньше, чем о его душе. С пушкинской дуэли во мне началась *сестра*. Больше скажу – в слове *живот* для меня что-то священное, – даже простое «болит живот» меня заливают волной содрогającego сочувствия, исключающего всякий юмор. Нас этим выстрелом всех в живот ранили. (57)¹⁴

Das erzählende Ich berichtet hier von seiner ersten Begegnung mit ‚Puškin‘ auf dem Gemälde *Duell* von Aleksej Naumov, welches im Schlafzimmer der Mutter – dem ‚Ursprungsraum‘ – hängt. Nach einer kurzen neutralen Beschreibung der darauf abgebildeten Landschaft und der dargestellten Personen setzt das Spiel der Imagination ein, die ‚objektive‘ Deskription weicht der (subjektiven) Assoziation: Aus der ‚neutralen‘ Herausforderung zum Duell durch d’Anthès (*vyzval*) wird ein hinterhältiges Hinlocken (*zamanil*) und schließlich ein Mord (*ubil*). Das erzählende Ich ergreift also Partei für den ‚ermordeten‘ Dichter und schreibt aus dieser Perspektive eine eigene Biographie Puškins. Auf der Folie dieser Biographie vollzieht sich alsdann die Genese des erzählten Ichs: Es entwirft ein Bild des Poeten, worin dieser als einer separaten Nation angehörend dargestellt wird – „Пушкин – поэт, а Дантес – француз“ (ebd.). Das Wort Bauch (*život*) wird aus dem Bereich der Biologie herausgelöst und zu einem heiligen (*svjatoj*) Symbol des Poetentums erhoben. Seine nicht-Sattheit (*ne-syt*) steht sowohl für die soziale Unterprivilegiertheit und Randständigkeit des (subversiven) Poeten als auch seinen weltaneignenden Hunger, d.h. die klassischen Topoi der künstlerischen Produktivität; die Kugel, die in ihn eindringt, wird zum Motiv der Zerstörung, des Verlusts, der Entzweiung und des Todes, welches sich durch die gesamte Erzählung und, wie man an späterer Stelle erfährt, auch durch das gesamte Leben des erzählten Ichs zieht. Diese orphische Motivik des Verlusts wird insbesondere am Schluss des Texts hervorgehoben: „[Я] все вещи своей жизни полюбила и пролюбила прощанием, а не встречей, разрывом, а не слиянием, не на жизнь – а на смерть.“ (91).

14 Hervorhebungen durch Unterstreichung fortan durch den Verfasser dieser Arbeit, Kursivierung durch den/die VerfasserIn des jeweiligen Texts.

„Три таких картины были в нашем трехпрудном доме“ (58). Neben dem *Duell* gehören hiezu die Bilder *Javlenie Christa narodu* von A. Ivanov und ein unbekanntes Bild, welches mit *Tatary* betitelt ist. Die beiden Bilder symbolisieren die Sphären der religiös-geistlichen und der weltlichen Herrschaft – Puškin wird so implizit als Herrscher einer dritten Sphäre, nämlich derjenigen der Poesie bestimmt, welche über den ersten beiden steht, diese in sich vereinigt und darüberhinaus einen eigenen Mehrwert besitzt. Dieses Tryptichon symbolisiert zum anderen auch die Differenz zwischen dem Osten (*Tatary*) und dem Westen (*Javlenie Christa narodu*), die durch das Bild *Puškina*, das als *Tertium Comparationis* zwischen diesen beiden Sphären fungiert, aufgehoben wird: Indem derjenige, der in der jeweiligen Sphäre für die Wahrheit (*istinnoŝt'*) steht, von der Masse, die das Unwahre (*neistinnoŝt'*) repräsentiert – die Dichotomie von *istinnoŝt'*-*neistinnoŝt'* ist eine Invariante in Cvetaevas Poetik (vgl. El'nickaja 1990, 11f.) –, ermordet wird, werden die geltenden geographischen Zuschreibungen aufgehoben und durch eine neue Gegenüberstellung – Masse und Poet oder „любой и один“ (57) – substituiert (vgl. Smit 1998, 137). Nicht zuletzt fungiert diese Verknüpfung der Bilder dazu, Puškin mit der Figur des Jesus Christus zu analogisieren, ihn also als messianische Märtyrerfigur zu bestimmen (vgl. ebd., 140). „Killed for his insistence on being himself (that is, a poet), Pushkin is a sacrificial figure, and his passion and posthumous growth into a national treasure resonate with sainthood, modelled on Christ's crucifixion and resurrection.“ (Forrester 2008, 49).

Diese kurze Analyse des Textanfangs zeigt, dass Puškin innerhalb der Imagination des erzählenden Ichs durch die unterschiedlichsten Kontextualisierungen zur Figur einer individuellen Imagination modelliert und alsdann mit der Genese des Subjekts des Ichs verknüpft wird. Neben der Imagination werden bereits hier auch die anderen Themenkomplexe, die für die vorliegende Untersuchung von Interesse sind, in der Beschäftigung mit dem Bild von Naumov präfiguriert: die Verhandlung von Nation und damit implizit auch der ‚Rasse‘ des Dichters – „Пушкин – поэт, а Дантес – француз“ (57) –, der negative, von Verlust und Abschied geprägte Liebesbegriff und schließlich das Thema ‚Gender‘, welches durch den ‚penetrierten‘ Bauch des Dichters symbolisiert wird. Hierzu an späterer Stelle mehr; zunächst soll in einem theoretisch fundierteren Gedankengang der Bedeutung der Gattung Autobiographie nachgegangen werden.

3.2 Autobiographisches Schreiben – Subjektiver Raum des Selbstentwurfs

Weshalb stellt die Gattung der Autobiographie einen Modus der Aneignung dar? Um diese Frage beantworten zu können, muss man zunächst einen Blick auf die aktuellen Theorien der Autobiographieforschung werfen. Die klassische – man könnte auch von *common sense* sprechen – Definition findet sich in Philippe Lejeunes autobiographischen Pakt formuliert: Demnach sei die Auto-

biographie ein „[r]ückblickender Bericht in Prosa, den eine wirkliche Person über ihr eigenes Dasein erstellt, wenn sie das Hauptgewicht auf ihr individuelles Leben, besonders auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.“ (Lejeune 1998, 215). Die aktuelle Erinnerungs- und Autobiographieforschung kommt hingegen zu Ergebnissen, die diese Sichtweise bröckeln lassen. Diese geht davon aus, dass nicht der Lebensweg eines Subjekts vertextet wird, sondern beide gleichsam im und als Text entstehen. Kennzeichnend für einen autobiographischen Text ist, wie auch bei Lejeune, die Verknüpfung von „Erinnerung, Erzählung und Identität“ (Nünning 2007, 39). Erinnerung ist weiter eine „activity occurring in the present, in which the past is continuously modified and re-described even as it continues to shape the future“ (Bal/Crewe/Spitzer 1999, vii). Die individuelle Erinnerungskonstruktion hängt zunächst von äußeren Faktoren des Entstehungskontexts ab, d.h. von Interessen, Bedürfnissen, Erwartungshorizonten soziokultureller Rahmen und nicht zuletzt von „konventionalisierten Erwartungssystemen“ (Nünning 2007, 56) an die literarische Gattung und ihre formalen Merkmale. Erinnerung und Gedächtnis werden daher durch diese Faktoren bestimmt und auf ihrer Matrix konstruiert. Neben diesen äußeren Faktoren lässt sich eine Reihe von inneren Faktoren, die die Texterstellung bedingen, aufzählen. Naheliegender ist, dass Erinnerung von der Situation des Erinnernden und vom zeitlichen Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Erinnerns und dem erinnerten Sachverhalt abhängt. Ferner hängt sie von der „narrativen Strukturierung und Glättung sowie einer weitgehenden Prägung durch Erzählschemata und kohärenzstiftende Konzepte“ (Nünning 2007, 51) ab, d.h. Elementen des kulturellen Gedächtnisses, wie konventionalisierten Topoi, Plots, Skripten und Gattungskonventionen, welche der Reduktion der Komplexität dienen¹⁵ und die an sich diffusen Elemente zu einer chronologischen und kausalen Abfolge bündeln. Die Autobiographie als Gedächtnisgattung rekurriert damit nicht zuvorderst auf das Gedächtnis des Verfassers, sondern auch – oder insbesondere – auf das innerliterarische Gedächtnis und stellt somit „eine vertextete retrospektive Konstruktion dar, die einen bedeutenden Teil ihres Sinns aus ihrer narrativen Formung (z.B. Plotstruktur und weiteren gattungskonstitutiven Merkmalen) bezieht“ (Nünning 2007, 57). In der Narrativierung wird die kognitive Funktion ‚Erinnerung‘, die sich aus diffusen und ungeformten Versatzstücken, d.h. Erfahrungen, Geschehnissen der neurophysiologischen Funktion ‚Gedächtnis‘ speist, symbolisiert, angeordnet und gedeutet, sodass sich erst hier, im Bereich der Sprache und des Texts, Sinnstrukturen entwickeln können. Hierbei ist aber zu beachten, dass die so entstehenden Texte keineswegs mimetischen Charakter haben, was auch von der Seite der konstruktivistischen Gedächtnis- und Erinnerungstheorien bestätigt wird (vgl. ebd., 49). Es gilt festzuhalten

15 „[T]he longer the amount of time between presentation and recall, the fewer memorial fragments are available and the more the subject must rely on generic knowledge of similar situations – that is, the subject’s schemata. The less consistent the original information is from the typical, the more room (and need) there is for distortion“ (Rumelhart 1980, 50).

ten: Erinnerung ist ein Text, in welchem unzählige individuelle, soziale, kulturelle Versatzstücke in Abhängigkeit von einer Vielzahl von Faktoren zu einem Ganzen amalgamiert werden. Autobiographien, welche eine komplexe Verschriftlichung dieses Textkonstrukts darstellen, sind daher keine Dokumente, die wie ein Archiv das Leben eines Subjekts sichern, sondern vielmehr Konstrukte, „die aus einer gegenwärtigen Situation heraus von bestimmten Rahmen geleitet, entstehen“ (Nünning 2007, 47)¹⁶. Damit wird die Autobiographie zu einem „Problem der Schrift (,graphie‘), deren Selbstrückbezüglichkeit (,auto‘) ein Eigenleben (,bios‘) hervorbringt“ (Wagner-Egelhaaf, 80) und folglich zu einem genuin literarischen Phänomen.

Die primäre Funktion autobiographischer Texte ist die Subjektsicherung und -vergewisserung. „Identität ist nur möglich, weil es Erinnerung oder Gedächtnis gibt.“ (Wieviorka 2003, 196). Da das Konzept ‚Ich‘ temporal bedingt ist, d.h. über die Zeit existieren muss, die Temporalität in der Gegenwart aber nur durch das Erinnern des Subjekts selbst oder eines Dritten an selbiges gesichert ist, kann das cartesianische Motto zu ‚memoro, ergo sum‘¹⁷ umgedeutet werden. Das Ich ist damit in der gleichen Weise wie die Erinnerung „dynamic, changing and plural“ (Eakin 1999, 98), denn es konstruiert unter den bereits besprochenen Bedingungen einen Text, in welchem es sich seiner selbst versichert, weshalb auch einige Theoretiker mittlerweile von ‚Autofiktion‘ sprechen. Diese Befunde zusammenfassend, kann man das lejeunische Diktum von der ‚Authentizität‘ verwerfen. Als Text, der sich als „Mosaik von Zitaten“ (Kristeva 1972, 348) zusammensetzt, ist die Autobiographie in der gleichen Weise wie jeder literarische Text ein polyphones Erinnerungskonstrukt:

Die Autobiographie verschwindet in der generischen Indifferenz, es kann sie, folgt man der epistemologischen Verunsicherung durch die postmoderne Theoriebildung¹⁸, nicht mehr geben – genauso wenig aber einen Text, der nicht autobiographisch wäre. Wenn nämlich das autobiographische Ich nirgends anders ist als in den Geschichten, die es erfindet, dann handelt letztlich jede seiner Geschichten von ihm. Die Autobiographie ist unmöglich und gleichzeitig

16 Diese These erfährt auch aus der psychologischen Erinnerungsforschung ihre Bestätigung. Die autobiographische Erinnerung, „[a] coherent account that we create for ourselves“ (Baddeley 2010, 143), erfülle demnach vornehmlich eine soziale Funktion, nämlich diejenige der Repräsentation des Ich gegenüber der Gesellschaft und sich selbst. Der einfache Umstand, dass nach dem Verstreichen eines Jahres seit einem bestimmten Ereignis 25% der einfachsten Tatsachen – Wer? Was? Wo? Wann? – in Vergessenheit geraten, weist darauf hin, dass das Gedächtnis ein Narrativ herstellt (vgl. ebd., 138ff.). „[W]e tend to construct our memories rather than simply calling them like a book being chosen from a library.“ (ebd., 148). Dabei sind die Vorstellungen davon, wie dieses Narrativ beschaffen sein muss, von verschiedenen Faktoren, insbesondere dem Alter, abhängig. Natürlich gibt es viele Ausnahmen und Spezialfälle, aber das hier Zusammengefasste stellt eine allgemeine Tendenz des Forschungsfelds dar.

17 Die fehlende Temporalität stellt im Übrigen eine Lücke des zentralen Mottos der carteschen Meditationen, des ‚cogito ergo sum‘ (vgl. Carnap 1931, 233ff.), dar.

18 Ein Beispiel aus Kristevas berühmten Intertextualitäts-Aufsatz: „Der Roman wird also zu einem Bündel von Fragen über den Schreibenden. Er zeigt auch die Bewußtwerdung der dialogischen Struktur des Buches durch den Schriftsteller. Gleichzeitig macht sich der Text zur Lektüre (Zitat und Kommentar) eines äußeren literarischen Korpus und baut sich somit als eine Ambivalenz auf.“ (Kristeva 1972, 372). In ähnlicher Weise argumentieren auch Barthes, de Man u.v.m.

unvermeidbar. (Finck 1999, 32)

Zur selben Erkenntnis kommt auch Svetlana Boym im Bezug auf Cvetaevas Texte, wenn sie schreibt, dass ihre „prose goes beyond all acceptable boundaries of genre and does not allow us to draw comfortable distinctions between criticism and autobiography, prose and poetry, fact and fiction, author and narrator, person and persona“ (1991, 203). Dem folgend soll in dieser Arbeit von rein biographi(sti)schen Zugangsweisen, wie bspw. von Heldt (1987) und Švejcer (1988), Abstand genommen werden. Vielmehr wird hier davon ausgegangen, dass Cvetaeva in *Moj Puškin* ihr vergangenes Ich – der Einfachheit halber im Folgenden: Musja –, dessen unmittelbare Erlebnisse aus der internen Fokalisierung¹⁹ heraus geschildert werden, und damit auch sich als Subjekt, welches aus der Nullfokalisierung heraus Musjas Erlebnisse kommentiert, konstruiert und dieser Konstruktion ein subjektives Puškin-Bild zugrunde legt, um sich, entgegen allen Verneinungen aus den Emigrantenkreisen, näher mit dem Poeten identifizieren zu können (vgl. Scotto 1987, 214), ihn zugleich vor ideologisch motivierten Vereinnahmungen zu schützen und gleichsam für die Nachwelt zu präservieren²⁰. Ferner wird in dieser autobiographischen Imagination, die sich gegen die Aneignung durch die Massen stellt, ein poetisches Modell des Dichterschicksals mitentworfen, welches den Charakter einer *self-fulfilling prophecy* annimmt: Mit den Worten „Это я сейчас говорю, но знала уже тогда, тогда знала, а сейчас научилась говорить.“ (71) verweist Cvetaeva darauf, dass das Dichterschicksal bereits in ihrer Kindheit angelegt war und in maieutischer Tradition nur hervorgeholt werden musste.

Zuletzt gilt es noch eine Besonderheit von Cvetaevas Ich-Konstruktion hervorzuheben: In *Moj Puškin* vollzieht sich ein doppelter Überschreibungsprozess, welcher im Wesentlichen an drei Schritten nachvollzogen werden kann: Der Primat der Erzählung ist die Autorfunktion ‚Puškin‘. Diese wird – wie bereits dargestellt – vom erzählenden Ich entfunktionalisiert und in der Aneignung durch das Pronomen ‚*moj*‘ zu einer Projektionsfläche umgestaltet. Durch die Begegnung mit Elementen aus Puškins Werk sowie auch textexternen Gegebenheiten, wie z.B. dem Bild oder später auch dem Denkmal, welche als Ausgangspunkte für die Imagination und Assoziation dienen, wird diese zunächst leere Fläche nach und nach gefüllt – es entsteht ein Puškin-Entwurf. Mit der Genese dieses Entwurfs vollzieht sich zeitgleich die Genese eines Subjekts, welches, der (Schein)Logik von assoziativen Verkettungen folgend, unmittelbar mit dem Puškin-Entwurf verknüpft wird. Aus theoretischer Sicht lässt sich dieser Prozess mit der genetischen Hypertextualität fassen. Diese ist eine mögliche Form der Transtextualität – Genettes Terminus für dasjenige,

19 Die Begriffe zur Erzähltextanalyse sind der Zusammenstellung von Martinez und Scheffel (2007) entlehnt.

20 Die poetische ‚Präservierung‘ von Dichtern ist ein Verfahren, dessen sich Cvetaeva häufiger bedient, so bspw. für Vološin in *Živoe v živom* (1932), für Belyj in *Plennyj Duch* (1934) und für Kuzmin in *Nezdešnij Večer* (1936).

was heute gemeinhin als Intertextualität bezeichnet wird – und wird wie folgt definiert: „Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als Hypertext bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als Hypotext bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist [und zwar auch dann] wenn B zwar nicht von A spricht, aber in dieser Form ohne A gar nicht existieren könnte“ (Genette 1993, 15). In Cvetaevas Text findet eine zweifache Überschreibung statt: Ausgangspunkt ist die leere Projektionsfläche – man kann auch den Schreibvorgang mitreflektieren und vom leeren Blatt sprechen –, auf welcher ein Puškin-Entwurf entsteht, welcher wiederum von einem Subjekt-Entwurf überlagert wird. Das Palimpsest ist hier im Gegensatz zu demjenigen in Genettes Theorie nicht bereits vorhanden, es wird vielmehr in der Entstehung des Texts gestaltet. Auf der Folie des Autornamens wird ein zweifaches Palimpsest geschaffen und gleichsam der Entwurf zweier Biografien, die zu einem organischen Ganzen amalgamiert werden. Und gerade durch diese Palimpsestartigkeit des retrospektiven Ich-Entwurfs zeigen sich Cvetaevas Aneignung und Verfremdung Puškins sowie ihre Identifikation mit ihm in besonderer Weise gesteigert.

3.3 Das schwarze Denkmal – Dekonstruktion von Nation und Rasse

Пушкин не воспоминание, а состояние, Пушкин – всегда и отвсегда, – до «Дуэли» Наумова была заря, и, из нее вырастая, в нее уходя, ее плечами рассекая, как пловец – реку, – черный человек выше всех и чернее всех – с наклоненной головой и шляпой в руке.

Памятник Пушкина был не памятник Пушкина (родительный падеж), а просто Памятник-Пушкина, в одно слово, с одинаково непонятными и порознь не существующими понятиями памятника и Пушкина. То, что вечно, под дождем и под снегом, – о, как я вижу эти нагруженные снегом плечи, всеми российскими снегами нагруженные и осиленные африканские плечи! – плечами в зарю или в метель, прихожу я или ухожу, убегаю или добегаю, стоит с вечной шляпой в руке, называется «Памятник-Пушкина».

Памятник Пушкина был цель и предел прогулки: от памятника Пушкина–до памятника Пушкина. (59)

Dieses Zitat führt die Arbeit von der Gattung des Texts hin zur Betrachtung der Passagen über das Puškin-Denkmal. Hier sind zwei Aspekte von besonderem Interesse – die Statue als Raumkoordinate einerseits und der Umgang mit Puškins afrikanischer Herkunft andererseits.

Wie in Abschnitt 2.2 dieser Arbeit bereits festgestellt wurde, trachtet jeder Kult, jede Ideologie danach, den ihr gegebenen Raum auszugestalten und so jedem Element in diesem Gefüge einen Ort zuzuweisen. Wie die Ergebnisse von philosophischen und philologischen Untersuchungen von Kant bis zu den Arbeiten, die sich dem *spatial turn* zuordnen lassen, zeigen, kommt dem Raum bei der Ausgestaltung eines jedweden Weltbildes insofern eine primäre Bedeutung zu, als sich ein solches nur zwischen den ihm jeweils gesetzten Koordinaten entfalten kann²¹. Das Denk-

²¹ Einen guten Überblick bietet die Anthologie von Dünne und Günzel (2006).

mal bietet dabei derjenigen autoritären Instanz, die es errichtet, die Möglichkeit eine Koordinate sowohl im metaphysischen als auch im empirischen Raum für diejenigen zu setzen, die ihr untergeordnet sind. Zugleich erfüllt es auch die Funktion des Festschreibens – man versetzt denjenigen, dem das Denkmal gesetzt wird, in den Zustand der Immobilität und Statik. Im Falle eines Dichters schlägt man damit die sprichwörtlichen zwei Fliegen, weil man ihn einerseits bündigt und ihn andererseits als Objekt für den jeweiligen Zweck gebrauchen kann. Das Bemerkenswerte an Cvetaevas Essay ist, dass er ob dieses Umstandes nicht auf eine Alternative ausweicht, um ihrem Dichter ein Denkmal in Form eines Texts zu schaffen, sondern genau diese Form der staatlichen Repräsentation für seine eigenen Zwecke appropriiert und das Denkmal zur Nullkoordinate seines alternativen, subjektiven Raums macht: „Памятник Пушкина был и моя первая пространственная мера“ (59). Daraus leitet Cvetaeva dann eine Reihe von weiteren primären Erkenntnissen ab: „Памятник Пушкина был и моей первой встречей с числом [...]. Памятник-Пушкина был и моей первой встречей с материалом [...]. Памятник Пушкина со мной под ним и фигуркой подо мной был и моим первым наглядным уроком иерархии“ (60). Schließlich wird die Statue sogar ‚lebendig‘ – „А вот как памятник Пушкина однажды пришел к нам в гости.“ (63). Dieser *kamennyj gost'* entpuppt sich zwar als Puškins Sohn, jedoch zeigt es sich hier, dass sich in Musjas kindlicher Wahrnehmung alle Phänomene der Nullkoordinate des Denkmals unterordnen. So heißt es an einer weiteren Stelle:

Но скоро и неопределенная принадлежность сына стерлась: сын Памятник-Пушкина превратился в сам Памятник-Пушкина. К нам в гости приходил сам Памятник-Пушкина.

И чем старше я становилась, тем более это во мне, сознанием, укреплялось: сын Пушкина – тем, что был сын Пушкина, был уже памятник. Двойной памятник его славы и его крови. Живой памятник. (64)

Diese obsessive Auseinandersetzung mit der Statue lässt sich auch in den Texten Puškins verorten. Die lebendige Statue ist ein beliebtes romantisches Motiv, nicht zuletzt dadurch, weil sie als etwas Monumentales, Geordnetes, zum Teil auch Offizielles von der Imagination aufgesogen und, so wie es eben in dem hier referentialisierten *Kamennyj gost'* (1830) – „Так и у меня был свой Командор“ (65) – der Fall ist, in die Welt des Imaginären, Undefinierbaren überführt wird. Doch nicht nur hier sondern auch in vielen anderen Texten Puškins, wie bspw. *Skazka o zolotom petuške* (1834), *Mednyj vsadnik* (1837) sowie dem berühmten Gedicht *Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj* (1841) wird das Motiv der lebendigen Statue aufgegriffen²². Während die ersteren Texte den „*myth of the destructive statue*“ (Jakobson 1975, 22) aufbauen, beschäftigt sich das zuletzt genannte Gedicht mit der Statue als einem Symbol der Macht. Die erste Strophe des Gedichts lautet:

²² Für eine vollständige Auflistung von Statuen in Puškins Werk siehe Jakobson (1975, 43f.).

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не заростет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа. (Puškin II, 295)

Hier versucht sich der bald nach dem Verfassen des Gedichts verstorbene Dichter zu verewigen und zwar indem er sein nicht von Menschenhand geschaffenes, bewegliches Wortdenkmal dem materiellen Denkmal des Zaren gegenüber- und dieses dadurch in den Schatten stellt. „Thus *logós* (the word) overcomes *eidōlon* (the idol) and idolatry.“ (Jakobson 1975, 29)²³. Damit werden aber auch die eigenen materiellen Denkmäler des Dichters, deren Aufstellung Puškin bereits vor seinem Ableben erwartet hat, im Voraus einverleibt und für die staatliche Repräsentation untauglich gemacht – eine Geste, die sich im Nachhinein als fruchtlos entpuppte. Dass Puškin gegenüber den Statuen, die man bereits zu seinen Lebzeiten aufstellen wollte, negativ eingestellt war, verrät seine Reaktion darauf, dass man in Moskau eine Büste von ihm anfertigen will. Im Brief vom 14. Mai 1836 an seine Frau heißt es: „Здесь хотят лепить мой бюст. Но я не хочу. Тут арапское мое безобразие предано будет бессмертию во всей своей мертвой неподвижности; я говорю: У меня дома есть красавица, которую когда-нибудь мы вылепим.“ (Puškin X, 206). Denn die Statue, so argumentiert Puškin zurecht, ist eine „form of *forced immobility*“ (Jakobson 1975, 39), die als etwas für die Ewigkeit Gemachtes den vergänglichen Menschen einen zweiten, nämlich metaphysischen, Tod sterben lässt. Gerade dieser Vorstellung opponiert das puškinsche Wortdenkmal, welches größer als das der weltlichen Mächte sein und die Mobilität des Poeten gewährleisten will²⁴.

Wenn Cvetaeva die Statue für ihren Text appropriiert, kommt sie dem Wunsch ‚ihres‘ Poeten entgegen und hält das Text-Denkmal, wenngleich in subjektiver Ausgestaltung, mobil. Dieses Mobil-Halten äußert sich auch an der Stelle, an welcher Cvetaeva die das Denkmal umgebenden Ketten als Symbole der weltlichen Macht liest:

Мрачная мысль – гиганта поставить среди цепей. Ибо стоит Пушкин среди цепей, окружен («огражден») его пьедестал камнями и цепями: камень – цепь, камень – цепь, камень – цепь, все вместе – круг. Круг николаевских рук, никогда не обнявших поэта, никогда и не выпустивших. Круг, начавшийся словом: «Ты теперь не прежний Пушкин, ты – мой Пушкин» и разомкнувшийся только Дантесовым выстрелом. (62)

Diesem in Ketten gelegten Dichter – ein Bild, das auf den Prometheus-Mythos zurückgeht – stellt Cvetaeva eine Elementargewalt entgegen: „Пушкин свободной стихии.“ (62). In Cvetaevas poetischer Sprache wird das Wort *stichija*, welches für Ur-, Natur- oder Elementargewalt steht, unmittelbar mit dem Wort *stich* – Vers, Gedicht – verknüpft, der Dichter damit selbst zum

23 Eine ausführliche Analyse des Gedichts findet sich bei Lachmann (1995, 303-351).

24 Zugleich opponiert diese lebendige Statue auch der Macht der orthodoxen Kirche und ihrer Tradition, die die Statue als ein paganes Element betrachtet (vgl. Jakobson 1975, 40f.).

Ursprung dieser Gewalt gemacht. Das Denkmal verkörpert dahingehend zwei Aspekte – die Freiheit auf der einen und die staatliche Gewalt auf der anderen Seite: „Памятник свободе – неволе – стихии – судьбе – и конечной победе гения: Пушкину, восставшему из цепей.“ (62f.). Die *stichija* bezwingt schlussendlich die staatliche Zensur, wobei Cvetaeva diesen Sieg in der Berichtigung der ‚Korrekturen‘ des puškischen *Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj* durch Žukovskij sieht, welcher den Vers „Что в мой жестокий век восславил я свободу“ durch „Что прелестью живой стихов я был полезен“ (63) und damit die ‚Freiheit‘ des Dichters durch dessen ‚Nutzen‘ ersetzte²⁵.

Genau gegen diesen ‚nützlichen‘ Puškin des Zaren und in dieser Linie auch der Emigrantenkreise und der Sowjetmacht will Cvetaeva auch im Jahre 1937 anschreiben. Sie übernimmt von ihrer Mutter den bekannten Mythos vom leidenschaftlichen Puškin, der verwundet im Schnee liegend seinem Opponenten d’Anthès nicht verzeiht, sondern noch seine letzte Gelegenheit zum Schuss nutzt:

Смертельно раненный, в снегу, а не отказался от выстрела! Прицелился, попал и еще сам себе сказал: браво! – тоном такого восхищения, каким ей, христианке, естественно бы: «Смертельно раненный, в крови, а простил врагу!» Отшвырнул пистолет, протянул руку, – этим, со всеми нами, явно возвращая Пушкина в его родную Африку мести и страсти и не подозревая, какой урок – если не мести, так страсти – на всю жизнь дает четырехлетней, еле грамотной мне. (57f.)

Auf der Grundlage der Erzählungen der Mutter wird Puškin als passionierter Kämpfer imaginiert, eine Sichtweise, die den Allgemeinplatz der Emigrantenliteratur, dass Puškin ruhig und aufgeklärt war und als Christ und Patriot gestorben sei (vgl. Benčić 2002, 365), verfremdet und negiert. Diese Betonung von Puškings anti-russischen, anti-christlichen Qualitäten, seines unbändigen Strebens nach Freiheit, die der ihm durch Struve, Chodasevič und anderen unterstellten christlichen Mäßigung zuwiderlaufen, ist auch den anderen Puškin-Texten Cvetaevas eigen (vgl. Smit 1998, 129) und wird mit seiner afrikanischen Herkunft verknüpft; damit kehrt diese Arbeit zu dem Satz, mit welchem sie begonnen wurde, zurück:

Пушкин был негр. У Пушкина были бакенбарды (NJ! только у негров и у старых генералов), у Пушкина были волосы вверх и губы наружу, и черные, с синими белками, как у щенка, глаза, – черные вопреки явной светлоглазости его многочисленных портретов. (Раз негр – черные). (58)

Cvetaeva bestimmt die afrikanische Herkunft und ‚Schwärze‘ als primäre Eigenschaften ihres Puškin, die signifikant für ihn als Mensch, Poet und politischer Agent waren (vgl. Knapp 2006, 279). Für sie sind „Pushkin’s poetic genius and his African blood [...] inextricably and mystically linked“ (ebd., 293). Bereits in ihrer frühesten Auseinandersetzung mit Puškin, dem Gedicht *Vstreča s Puškinym* (1913), wird die afrikanische Herkunft Puškings betont: „Я вспоминаю

25 Ausführlicher hierzu Lachmann (1990).

курчавого мага/[...]/Вижу его на дороге и в гроте.../Смутную руку у лба...“ (I, 187f.). Die Wurzeln dieses Motivs lassen sich abermals bei Puškin selbst finden. So wird in *Evgenij Onegin* Afrika mit ‚Freiheit‘ assoziiert: „Придет ли час моей свободы?[...]/Под небом Африки моей“ (Puškin IV, 24, 1.L.)²⁶. Auch im Gedicht *Moja rodoslovnaja* (1830) findet sich ein Hinweis auf seine Herkunft, genauer die Verteidigung seines Vorfahren Ibragim Gannibal:

Решил Фиглярин, сидя дома,
Что черный дед мой Ганнибал
Был куплен за бутылку рома
И в руки шкиперу попал.
[...]
Сей шкипер деду был доступен.
И сходно купленный арап
Возрос, усерден, неподкупен,
Царю наперсник, а не раб. (Puškin II, 198)

Insbesondere ist hier der Reim ‚арап [...] не раб‘ zu beachten, welcher das konventionelle Bild vom ‚schwarzen Sklaven‘ dekonstruiert und die in der Dichotomie ‚Schwarz-Weiß‘ vorherrschende Hierarchie umkehrt. Gerade weil Gannibal ein *arap* ist, ist er im Gegensatz zu allen anderen Bewohnern Russlands als exzentrisches Element frei von Autoritäten. Dieser Logik folgend „for Tsvetaeva a ‘negro’ is someone who lives in passionate defiance of authority“ (Knapp 2006, 282). Zugleich ist er aber auch eine transgressive Figur, welche die Grenzen, die eine Gesellschaft strukturieren, aufbricht. So lässt es sich erklären, weshalb für Cvetaeva das schwarze Puškin-Denkmal, dessen Schwärze mit Afrika zusammengedacht wird, ein Denkmal gegen den zum Entstehungszeitpunkt des Essays sehr aktuellen Rassismus ist, der hier durch die ‚Als-ob‘-Markierung (*kak budto*) als ein fragiles Konstrukt entlarvt wird:

Памятник Пушкина, опережая события, – памятник против расизма, за равенство для всех рас, за первенство каждой – лишь бы давала гения. Памятник Пушкина есть памятник черной крови, влившейся в белую, памятник слияния кровей, как бывает – слиянию рек, живой памятник слияния кровей, смешения народных душ – самых далеких и как будто бы – самых неслиянных. Памятник Пушкина есть живое доказательство низости и мертвости расистской теории, живое доказательство – ее обратного. Пушкин есть факт, опрокидывающий теорию. Расизм до своего зарождения Пушкиным опрокинут в самую минуту его рождения. (62)

Freilich ist diese Beschreibung Puškins als internationalisierendes Phänomen nicht neu, sie findet sich bspw. in der bereits zitierten Puškin-Rede Dostoevskijs, wobei hier natürlich das Paradox besteht, dass sich der Universalismus aus dem ‚russischen Nationalgeist‘ ableitet. Bei Cvetaeva hingegen wird Puškin, der bei Dostoevskij und auch seinen späteren Lesern als das Symbol der russischen Kultur figurierte, von seiner Zugehörigkeit zur russischen Kultur entbunden und in den afrikanischen Kontext transponiert, womit die ersteren, nationalistisch konnotierten Positionen *ad absurdum* geführt werden.

26 Bei Cvetaeva findet sich ein expliziter Verweis auf diese Stelle, vgl. S. 62.

Die Farbe Schwarz an sich, d.h. losgelöst von Personen und Gegenständen, nimmt innerhalb von Cvetaevas Farbensymbolik einen zentralen Platz ein und „can be found throughout much of Cvetaevas writings about Puškin“ (Sandler 1990, 144), so bspw. im Gedicht *Poëty* (1923):

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший – сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?! (II, 186)

Der Hypersuperlativ *naičerneršij*, welcher für die poetische Maßlosigkeit steht, wird mit dem indifferenten Grau der Welt kontrastiert. In diesem Farbenspiel kommt der Farbe Weiß, die in Opposition zu dem positiv konnotierten Schwarz gesetzt wird, eine negative Stellung zu. Im ersten Gedicht an Puškin wird das besonders deutlich: „Черного [Пушкина, V.P.] не перекрасить/В белого – неисправим!“ (II, 281). Im zweiten Gedicht heißt es, dass das ‚weiße‘ Russland von einem Schwarzen – dem Urgroßvater Puškins – seine Erleuchtung bekommt:

И большего было бы мало
(Бог дал, человек не обузь!) –
Когда б не привез Ганнибала-
Арапа на белую Русь.

Сего афричонка в науку
Взяв, всем россиянам носы
Утер и наставил, – от внука-
то негрского – свет на Руси! (II, 284f.)

Die Farbe Schwarz symbolisiert bei Cvetaeva Reinheit und ist unmittelbar mit der ‚rauen Kraft‘ der Dichtung verknüpft (vgl. Hasty 1996, 128). Weiterhin steht Schwarz für Afrika, Leidenschaft (*strast’*), Leiden (*stradanie*), Verwüstung (*opustošenie*) sowie für das Ergebnis eines dynamischen Lebens (*itog dinamičnoj žizni*) und das Erreichen des Absoluten (*dostiženie absoljuta*), was unmittelbar mit einer Katharsis einhergeht. Weiß hingegen steht für Russland, Leidenschaftslosigkeit (*besstrast’e*), Gleichgültigkeit (*bezrazličie*), Leere (*pustota*), birgt aber neben diesen ‚negativen‘ Eigenschaften²⁷ entsprechend dem sprichwörtlichen unbeschriebenen weißen Blatt ein Potential – die Bereitschaft zum Anfang des Lebens (vgl. Smit 1998, 139)²⁸. Wenn man sich nun die Eigenschaften von Schwarz anschaut, so wird schnell ersichtlich, dass sie im diametralen Gegensatz zu den – weißen – Merkmalen stehen, die Puškin in den Emigrantenzirkeln zugewiesen wurden²⁹.

27 In den früheren Gedichten Cvetaevas ist die Farbe ‚Weiß‘ noch positiv besetzt, wie bspw. im Gedicht *Belizna – ugroza Černote* (1918), welches der Weißen Armee gewidmet ist.

28 Eine erschöpfende Analyse zur Farbensymbolik in Cvetaevas Texten findet sich bei Zubova (1989, 109-189).

29 Paperno weist darauf hin, dass auch Kuzmin in Cvetaevas *Nezdešnij Večer* mit der Farbe Schwarz verknüpft wird (vgl. Paperno 1992, 34).

Von dieser Warte aus kann man nun die Gegenüberstellung von Schwarz und Weiß in *Moj Puškin* genauer betrachten. Der Träger der Farbe ist hier, wie bereits gesagt, das Denkmal und darüber vermittelt Puškin selbst. Zunächst werden die Farben ohne Bewertung gegenübergestellt: „Памятник Пушкина я любила за черноту – обратную белизне наших домашних богов.“ (61). Doch kurz darauf wird die Favorisierung der Farbe Schwarz offensichtlich: „Мое белое убожество бок о бок с черным божеством.“ (61). Genau aus dieser ‚weißen Armseligkeit‘ versucht sich Musja zu befreien; der Übergang von schwarz zu weiß findet sich explizit in der Episode reflektiert, in der sie zum Denkmal rennt: „[М]не нравилось, раскрывая и даже разрывая на бегу мою белую дедушкину карлсбадскую удавочную «кофточку», к нему бежать и, добежав, обходить, а потом, подняв голову, смотреть на чернолицего и чернорукого великана“ (60). Das weiße, erstickende Jackett, welches sowohl die Familien- als auch die nationale Genealogie repräsentiert, wird zugunsten des schwarzen Riesen zerrissen. Dieser volitionale Transformationsakt gelangt an einer weiteren Stelle zu seinem Abschluss:

Памятник Пушкина был и моей первой встречей с черным и белым: такой черный! такая белая! – и так как черный был явлен гигантом, а белый – комической фигуркой, и так как непременно нужно выбрать, я тогда же и навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную думу, черную долю, черную жизнь. (60)

Neben der genannten ‚positiven‘ Eigenschaften der Farbe Schwarz ist ihr bzw. den Objekten, die sie bedeckt, stets das Bedroht-Sein inhärent. Die Bedrohung des romantischen leidenden Dichters geht von der *čern’* aus, ein Begriff den Puškin in seinen Gedichten – bspw. *Poët i tolpa* (1828) – für die den Dichter bedrohende Masse geprägt hat. Bei Cvetaeva wird die Masse mit der Farbe Weiß besetzt, so z.B. bei der Betrachtung des Bildes *Ubijstvo Cezarja*, welches mit dem Mord an Puškin parallelisiert wird: „[Т]атары в белых балахонах, в каменном доме без окон, между белых столбов убивающие главного татарина («Убийство Цезаря») и – в спальне матери – «Дуэль». Два убийства и одно явление.“ (58). Dieses Bild des Märtyrerdichters, der von den Machthabern ermordet wird, überträgt die Ich-Erzählerin in Form einer *ex post*-Prophezeiung auf den Zustand im Jahre 1937: „Боже, как сбылось! Какой поэт из бывших и сущих не негр, и какого поэта – не убили?“ (59) und parallelisiert das ‚Dichtersterben‘ des Silbernen – Blok, Majakovskij, Esenin und anderen – mit demjenigen des Goldenen Zeitalters, wobei Puškin zum Primat dieses Dichtersterbens gemacht wird³⁰. Dieses Phänomen wird in einer knappen, universellen Formel verbalisiert: „русский поэт – негр, поэт – негр, и поэта – убили.“ (58).

³⁰ In ähnlicher Weise verfährt Jakobson in seinem Aufsatz *O pokolenii rastrativšem svoich poëtov* von 1930 (1979).

Dem bedrohten Poeten wird bei Cvetaeva gemeinhin die Farbe Schwarz oder eine außerhalb der Norm stehenden Rasse – „Пушкин – поэт, а Дантес – француз“ (57) –, wie eben ‚negr‘ oder bspw. in *Poëma Konca* (1924) ‚žid‘ zugeordnet, wobei hier auf die Verwendung des negativ gefärbten Wortes *žid* statt des neutralen Wortes *evrej* hinzuweisen ist.

Гетто избранничеств! Вал и ров.
По-щады не жди!
В сем христианнейшем из миров
Поэты – жидаы! (III, 48)

Aus diesem Gedankengang heraus beschließt Cvetaeva den schwarzen Poeten zu schützen, eine Aufgabe also, die der Text *Moj Puškin* performativ umsetzt, indem er auf verschiedenen Wegen den Dichter den Massen und ihren Ideologien entreißt:

С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах на картине Наумова – убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали всё мое младенчество, детство, юность, – я поделила мир на поэта – и всех и выбрала – поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать – поэта – от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались. (58)

3.4 Der Schrank – Die Heterotopie der Subjektwerdung

„Начинается как глава настольного романа всех наших бабушек и матерей «Jane Eyre» – Тайна красной комнаты. В красной комнате был тайный шкаф.“ (57). Dieses Geheimnis, mit dem *Moj Puškin* einsetzt, wird einige Seiten später aufgelöst.

Но что же тайна красной комнаты? Ах, весь дом был тайный, весь дом был – тайна! Запретный шкаф. Запретный плод. Этот плод – том, огромный сине-лиловый том с золотой надписью вкось – Собрание сочинений А. С. Пушкина.

В шкафу у старшей сестры Валерии живет Пушкин, тот самый негр с кудрями и сверкающими белками. Но до белков – другое сверкание: собственных зеленых глаз в зеркале, потому что шкаф – обманный, зеркальный, в две створки, в каждой – я, а если удачно поместиться – носом против зеркального водораздела, то получается не то два носа, не то один – неузнаваемый.

Толстого Пушкина я читаю в шкафу, носом в книгу и в полку, почти в темноте и почти вплоть и немножко даже удушенная его весом, приходящимся прямо в горло, и почти ослепленная близостью мелких букв. Пушкина читаю прямо в грудь и прямо в мозг. (65)

Das Geheimnis, welches der Schrank birgt, ist die Gesamtausgabe der Werke Puškins, deren Lektüre sich im Geheimen, im Dunklen – in die Farbe Schwarz gehüllt – vollzieht. Im Gegensatz zum öffentlichen Raum, der allen zugänglich ist und in dessen Zentrum Cvetaeva in ihrer subjektiven Wahrnehmung das Denkmal stellt, ist der Raum des Schranks ein genuin intimer Raum. Wie Cixous (1990, 16) zeigt, ist dieser Raum eine Variante des *hortus conclusus*, ein Uterus, in dem sich Musja von der Autorität der Mutter, die als eine diktatorische (*diktatorskaja*, 86) Person dargestellt wird und dieses Lesen nicht gutheißt, loslöst, damit sie eine alternative Genese durchlaufen kann. Das Geheimnis ist hierbei ein Merkmal des Privaten, dass nur dem Träger des Geheimnisses zugänglich ist, und damit auch ein Merkmal der Autonomie: „а главное – потому что тайна: моя – с красной комнатой, моя – с синим томом, моя – с грудной ямкой.“ (66).

Im Zuge dieser kindlichen Lektüren, die rein subjektiv sind und jenseits der öffentlichen und akademischen Auslegungsnormen verlaufen³¹, erweitert sich Musjas Wortschatz, „обогащался [...] словарь“ (69), wodurch sie schließlich in die Sprache eintreten kann – ein Prozess, der ebenfalls die wachsende Autonomie bezeichnet. Ein weiterer Hinweis auf die sich hier im Vollzug befindende Subjektwerdung ist der Blick in den am Schrank befestigten Spiegel. Nach Lacan kann man „das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“ (1991, 64). In *Moj Puškin* findet daher ein doppelter Identifikationsprozess statt, zum einen des Kindes mit sich selbst, zum anderen des Kindes mit Puškin und seinem Werk – eine Verbindung, die Cvetaeva von den russischen Emigrantenkreisen abgesprochen wurde.

Der Schrank kann damit als ein heterotoper Raum der Subjektgenese, in dem sich Cvetaeva Puškin für ihren privaten Lebensentwurf aneignet, bezeichnet werden. Der Begriff Heterotopie orientiert sich an der Definition von Foucault, der darunter

tatsächlich realisierte Utopien [versteht], in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*. (Foucault 1993, 39)

Dabei ist die materielle Zugänglichkeit nicht das Wesentliche einer Heterotopie, es ist vielmehr ihre symbolische Ordnung, an welcher nur bestimmte Subjekte partizipieren können. Ferner haben sie die Eigenschaft, „sich auf alle anderen Platzierungen [sic!] zu beziehen, aber so, daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren und umkehren“ (Foucault 1993, 38). Man kann in Anschluss an diese Definition davon sprechen, dass sich Musja einen privaten Identifikationsraum ausgestaltet, so wie die ‚erwachsene‘ Erzählerin Cvetaeva sich auf narratologischer Ebene einen privaten Textraum schafft, in welchem sie ihren Puškin schützen und sich zugleich mit ihm identifizieren kann.

In der Einleitung war die Rede davon, dass *Moj Puškin* sich einem Triptychon zuordnen lässt, zu dem auch die Texte *Čert* und *Mat' i muzyka* gehören. Diese Zuordnung gründet nicht nur im gemeinsamen Thema der Texte, nämlich der Genese des Dichter-Subjekts, sondern auch in der Tatsache, dass zwischen den Texten ein zyklisches Referenzsystem vorhanden ist, d.h., dass sie eine hohe Dichte an intertextuellen Verweisen aufeinander enthalten und damit gleichsam die Leerstellen des jeweils anderen Texts schließen. So heißt es zum Beispiel in *Čert* (1935): „Черт жил в комнате у сестры Валерии, – наверху, прямо с лестницы – красной, атласно-муарово-

31 Vgl. hierzu die zahlreichen ‚Leseversuche‘ Musjas auf den Seiten 69-86.

штофной“ (V, 32). Hier taucht das Motiv des roten Zimmers der Schwester Valerija wieder auf, jedoch wird es um die Metapher des ‚Teufels‘ ergänzt. Wer der ‚Teufel‘ ist, wird einige Seiten später erklärt³²:

А теперь – знаю: Черт жил в комнате Валерии, потому что в комнате Валерии, обернувшись книжным шкафом, стояло древо познания добра и зла, плоды которого – «Девочки» Лухмановой, «Вокруг света на Коршуне» Станкоковича, «Катакомбы» Евгении Тур, «Семейство Бор-Раменских» и целые годы журнала «Родник» я так жадно и торопливо, виновато и неудержимо пожирала, оглядываясь на дверь, как те на Бога, но никогда не предав своего змея. («Это тебе Лёра дала?» – «Нет, сама взяла».) Черт в Валериину комнату пришел на готовое место: моего преступления – материнского запрета.

Но было еще – другое. В Валериинной комнате мною, до семи лет, тайком, рывком, с оглядкой и ослышкой на мать, были прочитаны «Евгений Онегин», «Мазепа», «Русалка», «Барышня-Крестьянка», «Цыганы» – и первый роман моей жизни – «Anais». (V, 36)

Hier wird die mit dem Schrank assoziierte Bibelmotivik, die im *Moj Puškin* lediglich angedeutet wird – „Запретный шкаф. Запретный плод.“ (65) – ausgebaut, die geheime Lektüre wird als Sündenfall und Abfall vom Christentum³³ verstanden. Das ‚Gesetz‘ der Mutter, die hier als göttliche Instanz im Sinne des Alten Testaments figuriert und das Kind durch die Mechanismen des Gebots und Verbots an der Erkenntnis hindert – „Когда мать не спрашивала – я отлично понимала“ (81) –, wird überschritten, die ‚weißen Hausgötter‘ (*domašnie bogi* (61)) zugunsten der ‚teuflischen‘ Dunkelheit, ergo des puškinschen Einflusses, abgeschafft, womit ein weiterer *rite de passage*, der dem Zerreißen der weißen Jacke des Urgroßvaters ähnelt, in den Text eingeführt wird: „Бог был – чужой, Черт – родной. Бог был – холод. Черт – жар.“ (V, 48).

Im Zuge der Beschreibung des Hauses in *Čert* werden die Aufenthaltsorte der einzelnen Personen genannt, „мама на рояльном табурете, Валерия в Екатерининском институте, а Черт – в комнате Валерии.“ (V, 36). Der Pianostuhl ist hierbei eine Referenz auf den dritten Text des Triptychons – *Mat’ i muzyka*. Auch in *Moj Puškin* wird an mehreren Stellen auf das schwarze Piano, ein Gegenstand, dem eine ähnliche Bedeutung zukommt wie dem schwarzen Puškin-Denkmal, verwiesen: „Памятник Пушкина был – обиход, такое же действующее лицо детской жизни, как рояль“ (59) und „Памятник Пушкина был черный, как рояль.“ (60). In *Mat’ i muzyka* wird wiederum ausgehend vom Piano auf das Denkmal verwiesen, denn Cvetaeva beschreibt auch hier ihre Spaziergänge „от памятника Пушкина – до памятника Пушкина.“ (V, 16). Von Interesse ist im Kontext der Untersuchung die folgende längere Passage des Texts, in der Cvetaeva schildert, wie sie die glatte Oberfläche des Pianos als Spiegel nutzt:

Глядишь и, глядя, глядишься, постепенно сводя сначала кончик носа, потом рот, потом

32 Diese beredte Leerstelle verknüpft den Text auch auf struktureller Ebene mit *Moj Puškin*, wo sich am Anfang des Texts ebenfalls eine solche findet.

33 Beim Vergleich mit dem großen Puškin erscheint Musja Jesus Christus unzugänglich und klein (*neponjatno malen’kij Christos* (vgl. 58)).

лоб с его черным и твердым холодом. (Почему он такой глубокий и такой твердый? Такая вода и такой лед? Такой да и такой нет?) Но, кроме попытки войти в рояль лицом, была еще простая детская шалость: надыхать, как на оконное стекло, и на матовом, уже сбегавшем серебряном овале дыхания успеть отпечатать нос и рот которые: нос – выходит пятачком, а рот – совершенно распухшим, точно пчела всюду укусила! [...] И вот, с самого темного дна, идет на меня круглое пятилетнее пытлиное лицо, без всякой улыбки, розовое даже сквозь черноту – вроде негра, окунутого в зарю, или розы – в чернильный пруд. Рояль был моим первым зеркалом, и первое мое, своего лица, осознание было сквозь черноту, переводением его на черноту, как на язык темный, но внятный. Так мне всю жизнь, чтобы понять самую простую вещь, нужно окунуть ее в стихи, *оттуда* увидеть. (V, 28)

Das Schauen auf die spiegelartige Oberfläche des Pianos gleicht sogar in kleineren Details demjenigen in *Moj Puškin*, wo es heißt: „носом против зеркального водораздела, то получается не то два носа, не то один – неузнаваемый“ (65). Wie im Falle des am Schrank befestigten Spiegels dient auch hier der (provisorische) Spiegel als Medium zur Formierung der Identität. Das Moment des Bewusstwerdens des Selbst (*osoznanie*) wird aber zugleich auch mit dem Puškin-Denkmal in intertextuellen Zusammenhang gebracht: Zum einen weil diese Selbsterkenntnis die erste (*pervoe moe*) ist – das Denkmal wurde ebenfalls mit einer Reihe von ‚ersten Malen‘ in Zusammenhang gebracht, z.B. „первый урок иерархии, первый урок мысли“ (61) usw. –, zum anderen weil hier wiederum die Isotopie der Dunkelheit und Schwärze, welche zugleich auch mit der Rasse (*vrode negra*) verknüpft wird, auftaucht³⁴. Über das zyklische Referenzsystem zwischen *Čert, Mat' i muzyka* und *Moj Puškin* werden die einzelnen ‚Stationen‘ der Subjektwerdung miteinander verknüpft und es kristallisiert sich heraus, dass „both Pushkin and the music were forces in Tsvetaeva’s childhood that prepared her to become a poet“ (Knapp 2006, 294). In *Mat' i muzyka* wird dieser Zusammenhang direkt ausgestellt: „Читая, перевожу на смысл, играя, перевожу на звук“ (V, 15) oder auch „Из этой Музыки, обернувшейся Лирикой, мы уже никогда не выплыли – на свет дня!“ (V, 20). Musik, Literatur, Puškin und die Schwärze werden auf diese Weise zu einem Identifikationskomplex amalgamiert. Eine letzte Spiegel-Passage aus Cvetaevas Œuvre, die hier zitiert werden soll und diesen Komplex ergänzt, stammt aus dem frühen Text *To, čto bylo* (1911) und leitet zum nächsten Thema über.

А когда Онегин потом пришел к Татьяне, она была уже замужем и не могла его любить. «Но я другому отдана и буду век ему верна...» А раньше его она любила, а он ее нет.

Я подхожу к зеркалу. Лицо круглое и какое-то глупое. Нет, совсем не похожа на

34 Paperno (vgl. 1992, 35) weist in ihrem Aufsatz darauf hin, dass die hier genannte dunkle Sprache (*jazyk temnyj*) ein Verweis auf Puškins *Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy* ist. Diese Beobachtung macht sie an dem darin vorkommenden Vers „Темный твой язык учу.“ fest, womit die Sprache der Poesie als ‚schwarze Sprache‘ bestimmt wird. Tatsächlich handelt es sich aber, wie schon bei *Exegi monumentum* um eine Hinzufügung Žukovskijs; die Verse Puškins lauten in ihrer Originalfassung „Смысла я в тебе ищу...“ (Puškin II, 190) (vgl. Lotman 1998, 18f.). Ob es sich um einen intertextuellen Verweis handelt, ist daher nicht rekonstruierbar, da man nicht weiß, welche der Varianten Cvetaeva zugänglich war.

Татьяну, скорей на Ольгу. Но Ольга скучная [...].
Но ведь Татьяна тоже была сначала маленькой. Может быть... может быть, она тоже сначала была такая? Она любила книги, я тоже люблю книги. Она не любила играть, я тоже не люблю играть. Совсем я не похожа на Ольгу! Очень нужно брать Ольгу, пусть Ася ее берет! Я решительно не хочу ее. (V, 99f.)

Wie auch in den anderen Spiegel-Szenen wird hier die Subjektformierung behandelt: Hier stehen jedoch Puškins Tat'jana und ihre (unerfüllte) Liebe zu Onegin im Vordergrund. Der Spiegelschrank in *Moj Puškin* ist nämlich neben seiner heterotopen Funktion nicht zuletzt auch eine Spielart des *locus amoenus*. Aus *Cygany*, dem ersten Text von Puškin, den Musja rezipiert, liest sie ein Wort heraus: „Но вот совсем новое слово – любовь.“ (65). Gerade die Liebe ist, wenngleich es nicht explizit gesagt wird, das Geheimnis des Schranks³⁵.

Wie zu erwarten hat der Begriff ‚Liebe‘, der durch die geheimen Lektüren geprägt wird, eine unkonventionelle Bedeutung. In *Cygany* endet die Liebesbeziehung zwischen Aleko und Zemfira in einem Mord, d.h. im Verlust, im Abschied – es ist ein negativer Liebesbegriff:

Пушкин меня заразил любовью. Словом – любовь. Ведь разное: вещь, которую никак не зовут, – и вещь, которую *так* зовут. Когда горничная походя сняла с чужой форточки рыжего кота, который сидел и зевал, и он потом три дня жил у нас в зале под пальмами, а потом ушел и никогда не вернулся – это любовь. Когда Августа Ивановна говорит, что она от нас уедет в Ригу и никогда не вернется – это любовь. Когда барабанщик уходил на войну и потом никогда не вернулся – это любовь. Когда розово-газовых нафталиновых парижских кукол весной после перетряски опять убирают в сундук, а я стою и смотрю и знаю, что я их больше никогда не увижу – это любовь. (68)

Der gesamte Text ist von dieser Auffassung von Liebe, die mit Entfremdung und Verlust gleichgesetzt wird, gerahmt: „Пушкин был мой первый поэт, и моего первого поэта – убили.“ (58) und „[Я] все вещи своей жизни полюбила и пролюбила прощанием, а не встречей, разрывом, а не слиянием, не на жизнь – а на смерть.“ (91). Dieser negative Liebesbegriff opponiert dem offiziellen, ‚entschärften‘ Puškin der Chrestomathie:

После тайного сине-лилового Пушкина у меня появился другой Пушкин – уже не краденый, а дарёный, не тайный, а явный, не толсто-синий, а тонко-синий, – обезвреженный, приручённый Пушкин издания для городских училищ с негрским мальчиком, подпирающим кулачком скулу. В этом Пушкине я любила только негрского мальчика [...].

Чтобы кончить о синем, городских училищ, Пушкине: он для любви был слишком худ, – ни с трудом поднять, ни тяжело вздохнув, обнять, прижать к неизменно-швейцарскому и неизменно-темному фартуку, – ни в руках ничего, ни для глаз ничего, точно уже прочел. (73f.)

35 Auch in *Čert* wird der Schrank bzw. das Zimmer der älteren Schwester Valerija zu einem *locus amoenus*: „В ее комнате *была* любовь, жила – любовь, – и не только ее и к ней, семнадцатилетней“ (V, 36).

Zu seiner vollen Entfaltung gelangt dieser Begriff von Liebe aber erst in der Episode, in der sich Musja eine Schulaufführung der berühmten Bank-Szene aus *Evgenij Onegin* anschaut: „И тут я понимаю, что рыжий кот, Августа Ивановна, куклы не любовь, что это – любовь: когда скамейка, на скамейке – она, потом приходит он и все время говорит, а она не говорит ни слова.“ (70). Diese Episode, in welcher sich Evgenij und Tat’jana zum ersten Mal verabschieden, liefert für Musja die endgültige Definition ihres Liebes-Begriffs: „Я ни тогда, ни потом, никогда не любила, когда целовались, всегда – когда расставались. Никогда – когда садились, всегда – расходились.“ (71).

3.5 Puppe, Puškin(a) und *poëtessa* – Gender-Konfiguration

Musjas Beschäftigung mit *Evgenij Onegin* bildet die Scharnierstelle zwischen dem Schrank als Ort der Subjektgenese und dem Thema ‚Gender‘, welches vermittelt über die Figur der Tat’jana – eine Figur, die seit jeher als Folie für ‚starke‘ Frauenfiguren in der russischen Literatur dient (vgl. Nasty 1999, 3ff.) – in *Moj Puškin* eingeführt wird. Was zunächst auffällt, ist, dass in dem Text „[a] world almost entirely populated by women like Cvetaeva’s nanny, teacher, and nearly all the family visitors“ (Sandler 1990, 142) gezeichnet wird. Die einflussreichste Figur ist dabei die Mutter, die einerseits als Hypothese der Autorität die negativste Figur, andererseits aber auch eine Identifikationsfigur für Musja darstellt, was unter anderem auf ihre metonymische Verknüpfung mit Tat’jana zurückzuführen ist:

Ибо Татьяна до меня повлияла еще на мою мать. Когда мой дед, А. Д. Мейн, поставил ее между любимым и собой, она выбрала отца, а не любимого, и замуж потом вышла лучше, чем по-татьянински, ибо «для бедной все были жребии равны» – а моя мать выбрала самый тяжелый жребий – вдвое старшего вдовца с двумя детьми, влюбленного в покойницу, – на детей и на чужую беду вышла замуж, любя и продолжая любить *того*, с которым потом никогда не искала встречи [...]. Так, Татьяна не только на всю мою жизнь повлияла, но на самый факт моей жизни: не было бы пушкинской Татьяны – не было бы меня. (72)

Tat’jana ermöglicht Musja durch die Evokation des negativen Liebes-Begriffs die Unabhängigkeit von der Mutter und erlaubt ihr zugleich die Mutter in den Mythos von sich selbst zu implementieren. Über Tat’jana als *connecting link* kann Cvetaeva eine Genealogie, welche bei Puškin beginnt und bei ihrer Mutter endet, aufstellen, womit sie das Faktum der eigenen Existenz Puškin zuschreiben und gleichsam als seine Inkarnation figurieren kann. Diese Verknüpfung mit Puškin über Tat’jana wird auf mehreren Ebenen verfolgt. So heißt es bspw. an der Stelle, an der die Schulaufführung von *Evgenij Onegin* endet: „Татьяна застыла статуей. Урок смелости. Урок гордости. Урок верности. Урок судьбы. Урок одиночества.“ (71). Auf diese Weise wird die zur Statue erstarrte Tat’jana mit dem Puškin-Denkmal parallelisiert und erteilt Musja – wie auch das Denkmal – ihre ersten Lehrstunden (*uroki*). Eine dritte Schnittstelle bilden die gehei-

men Lektüren im Schrank: „Through the reading Tatiana“, Tat’jana liest Werke der Romantik, „Tsvetaeva aligns herself with the writing Pushkin“ (Hasty 1999, 233). Durch dieses Spiel mit der Genealogiekonstruktion wird Puškins Geschlechtszugehörigkeit allmählich destabilisiert: Puškin und seine Tat’jana fallen ineins oder wie es in Cvetaevas Gedicht *Bič žandarmov* heißt – „Сей, глядевший во все страны – В роли собственной Татьяны?“ (II, 283). Die Verknüpfung von Puškin und Tat’jana wird nicht zuletzt auch von Puškins eigener Einstellung zu seiner Figur forciert: „Меня стесняет сожаленье;/Простите мне: я так люблю/Татьяну милую мою!“ (Puškin IV, 73, 4.XXXIV).

Dieses Verfahren erlaubt der weiblichen Dichterin Cvetaeva sich in den männlich dominierten Poesie-Diskurs einzuschreiben. Cvetaeva musste ihr ganzes Leben lang gegen das Image der *poëtessa* ankämpfen (vgl. Boym 1991, 192ff.), einer kulturell zweitrangigen, lächerlichen Kunstfigur oder kurz: der „literary *nouveau riche*“ (Boym 1991, 195), die in Ermangelung des ‚richtigen‘ Geschlechts und einer Historizität eigentlich nicht zum Poetentum gehört. Cvetaeva selbst war oft die Zielscheibe der Polemik gegen weibliche Literatur – und das sogar durch Achmatova –, versuchte sich daher vom Begriff *poëtessa* zu distanzieren und gegen ihn anzuschreiben. Umso beharrlicher musste sie für die Legitimation des Einflusses von Puškin auf ihr Werk einstehen, gerade weil ihr als *poëtessa* dieser Bezug abgesprochen wurde (vgl. Forrester 2008, 51f.). Die männliche Linie der russischen Poesie sah Cvetaeva durch Aleksandr Puškin und Aleksandr Blok repräsentiert. Diese Genealogie – „Пушкин – Блок – прямая“ (IV, 56) – gründet nach Cvetaeva nicht in der Homogenität der Texte, sondern im gemeinsamen negativen Liebes-Begriff – „роднящей их одинаковости нашей любви“ (IV, 56) – dem der unendliche Abschied, das unendliche Sterben inhärent ist:

Смерть любого поэта, пусть самая естественная, противоестественна, т. е. *убийство*, поэтому нескончаема, непрерывна, вечно – ежемгновенно – длящаяся. Пушкин, Блок и – чтобы назвать всех разом – ОРФЕЙ – никогда не может умереть, поскольку он умирает именно теперь (вечно!) (VII, 59).

Auch in *Geroj truda* (1925) wird eine über diese Liebe hergestellte Genealogie thematisiert: „Тебя как первую любовь/России сердце не забудет... Это – после Пушкина – вся Россия могла сказать только Блоку.“ (IV, 56). In *Moj Puškin* wird diese ‚Aleksandr-Genealogie‘ nur an einer unscheinbaren, aber dennoch bedeutsamen Stelle benannt: „Так я [как на Пушкина, V.P.], восемнадцать лет спустя, во все глаза впервые глядела на Блока.“ (89). Aber aufgrund ihrer Weiblichkeit kann sich Cvetaeva (zunächst) nicht in diese Genealogie einschreiben, ein Umstand der in *Mat’ i muzyka* begründet wird: „Когда вместо желанного, предрешенного, почти приказанного сына Александра родилась только всего я, мать, самолюбиво проглотив вздох, сказала: «По крайней мере, будет музыкантша»“ (V, 10). Diese Stelle ist komplemen-

tär zum folgenden Zitat aus *Moj Puškin* zu lesen: „Боже мой! Как человек теряет с обретением пола, когда вотще, туда, то, там начинает называться именем, из всей синевы тоски и реки становится лицом, с носом, с глазами“ (85). Weil sie als Mädchen nicht Aleksandr genannt werden kann, wird sie automatisch aus der Poesie ausgeschlossen und muss, zumindest dem Urteil der Mutter nach, Musikerin (*muzykantša*) werden, wobei der russische Suffix *-ša-*, welcher die Bezeichnungen der sog. ‚Frauen-Berufe‘ negativ färbt, diese Herabsetzung zusätzlich exponiert. Daher bietet die über Tat’jana vermittelte Feminisierung Puškins in *Moj Puškin* Cvetaeva die Möglichkeit, sich doch in die patriarchal geprägte Genealogie einzuschreiben – die alternative Lektüre Tat’janas wird so zu einer Legitimationsstrategie. Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen kann daher der Schuss in Puškins Bauch, mit welchem der Text einsetzt, neu gelesen werden: Indem in dieser Episode, die als Initiationsszene von Musjas Entwicklung zur Dichterin betrachtet werden kann, Puškins Bauch (*život*) von der Pistolenkugel ‚penetriert‘ wird, bringt er die Dichterin in ihr zur Welt bzw. gibt ihr Leben (*žizn’*) und ermöglicht ihr auf diese Weise sich als seine Nachfolgerin einzureihen (vgl. Cixous 1990, 16f.).

Während die auf die Kategorie ‚Gender‘ fokussierte Lesart zeigt, wie Cvetaeva eine Genealogie zwischen sich und Puškin herstellt, offenbart ein *queer*-Lesen in Anlehnung an die Ausführungen von Diana Burgin (2000), auf welche Weise Cvetaeva mit Puškins eigener Genealogie verfährt. Hierzu folgendes Zitat:

Пушкин есть *факт*, опрокидывающий теорию. Расизм до своего зарождения Пушкиным опрокинут в самую минуту его рождения. Но нет – раньше: в день бракосочетания сына арапа Петра Великого, Осипа Абрамовича Ганнибала с Марьей Алексеевной Пушкиной. Но нет, еще раньше: в неизвестный нам день и час, когда Петр впервые остановил на абиссинском мальчике Ибрагиме черный, светлый, веселый и страшный взгляд. Этот взгляд был приказ Пушкину *быть* (62).

Auf der Oberfläche erscheint Puškin als ein Resultat einer heteronormativen Beziehung seines Urgroßvaters mit Maria Puškina, jedoch liegt der Ursprung dieser Beziehung in dem begehrenden Blick eines weißen Zaren auf den kleinen schwarzen Jungen – ergo: der doppelten Transgression einer platonischen Liebe zu einem Vertreter einer anderen Rasse. Dies wird an späterer Stelle nochmals (über)betont: „Такого мальчика вторично избрал бы Петр, такого мальчика тогда и избрал.“ (73). Die Wiederholung sowie die Tatsache, dass das Zitat an der Stelle mit den Ausführungen zum Liebes-Begriff auftaucht, bestätigen die These. Auch Cvetaevas Begegnung mit der (Bühnen)Tat’jana enthält einen homosexuellen Subtext. Weil die heterosexuelle Beziehung mit Onegin Tat’jana zum Verlust der Sprache, dem Verstummen zwingt – „Это – любовь: когда скамейка, на скамейке – она, потом приходит он и все время говорит, а она не говорит ни слова“ (70) – erweckt sie bei Musja „страсть... несчастной, невзаимной, невозможной любви [она] не захотела быть счастливой и этим себя на нелюбовь –

обрекла“ (71). *Nevozmogućaja ljubov’* und *neljubov’* sind in der russischen Literatur des *fin de siècle* euphemistische Chiffren für eine lesbische Liebe (vgl. Burgin 2000, 192f.). Schließlich ist an dieser Stelle noch hinzuzufügen, dass Musja Tat’jana mit einem männlichen Auge wahrnimmt, eine aus vielerlei Gründen ‚unmögliche‘ Liebe, denn „her timing, her gender, and her physical appearance are all ‘wrong’“ (Dinega 2001, 44)³⁶. Die *queere* Lektüre zeigt, dass im Subtext von *Moj Puškin* Musjas eigene Sexualentwicklung mit der antiheteronormativen Genealogiekonstruktion Puškins verknüpft wird.

Die bei Cvetaeva folglich negativ besetzte ‚reine‘ Weiblichkeit wird durch die kleine, weiße Puppe symbolisiert, welche sie mit der großen, schwarzen und ‚männlichen‘ Statue kontrastiert:

С памятником Пушкина была и отдельная игра, моя игра, а именно: приставлять к его подножию мизинную, с детский мизинец, белую фарфоровую куколку [и] сравнивать [...]. [Я] перед фигуркой великан, но я перед Пушкиным – я. То есть маленькая девочка. Но которая вырастет. Я для фигурки – то, что Памятник-Пушкина – для меня. Но что же тогда для фигурки – Памятник-Пушкина? И после мучительного думанья – внезапное озарение: а он для нее такой большой, что она его просто не видит. Она думает – дом. Или – гром. А она для него – такая уж маленькая, что он ее тоже – просто не видит. Он думает – просто блоха. А меня – видит. Потому что я большая и толстая. И скоро еще подрасту [...]. [И]з тысячи фигурок, даже одна на другую поставленных, не сделаешь Пушкина. (60f.)

Musja nimmt eine Zwischenstellung zwischen dem riesigen Denkmal und der winzigen Puppe ein und ist damit vor eine Entscheidung gestellt: Sie kann an das riesige Denkmal, welches metonymisch für Puškin steht, heranwachsen – eine Möglichkeit, die ihr offen steht, insofern als sie noch wachsen kann (*ešče podrastu*) – oder zur Puppe werden, welche metonymisch mit der ‚reinen‘ Weiblichkeit verbunden wird und die Größe Puškins gar nicht erst wahrnehmen kann, ihrerseits aber auch von ihm übersehen wird. Die Entscheidung fällt einige Seiten weiter, denn als die Mutter sie danach fragt, wie ihr die Puppe gefällt, unterläuft ihr ein Versprecher: statt ‚schrecklichen Augen‘ (*strašnye*) sagt sie ‚leidenschaftliche Augen‘ (*strastnye*) – ein Versprecher, der zur folgenden Reflexion führt:

Не глаза – страстные, а я чувство страсти, вызываемое во мне этими глазами (и розовым газом, и нафталином, и словом Париж, и делом сундук, и недоступностью для меня куклы), приписала – глазам. Не я одна. Все поэты. (А потом стреляются – что кукла не страстная!) Все поэты, и Пушкин первый. (69)

Hier erkennt Musja, dass es nicht die Puppe ist, von der das leidenschaftliche Begehren (*strast’*) ausgeht; sie ist lediglich ein Objekt, welches das Begehren des Poeten weckt und auf welches dieser dann selbiges richtet – es ist die Liebe zur Leidenschaft, nicht zum Objekt bzw. der Per-

³⁶ Cvetaeva, die zwischenzeitlich auch eine längere Beziehung mit der Dichterin Sofija Parnok führte, äußert sich hierzu in folgender Weise: „Любить только женщин (женщине) или только мужчин (мужчине), заведомо исключая обычное обратное – какая жуть! А только женщин (мужчине) или только мужчин (женщине), заведомо исключая необычное родное – какая скука!“ (Cvetaeva 1997, 36).

son, die die ‚Puppe‘ evoziert. Dieser Befund korrespondiert auch mit der Bedeutung, die der Puppe in Cvetaevas poetischem System zukommt, denn hier repräsentiert sie „female limitation, unrequited (misguided) love, delusional passion and creative bankruptcy“ (Dinega 2001, 81). Die Puppe ist ein Symbol für die traditionelle Muse³⁷ und als solches ein „empty vessel, pure object“ (ebd.). Cvetaevas Abneigung gegen die ‚Puppe‘, zu welcher sie den Konventionen entsprechend geformt werden soll, findet ihren Höhepunkt in ihrem Gedicht *Na krasnom kone* (1921), worin die Puppe zerstört wird.

Dieses negative Verhältnis zu Puppen gründet aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls in *Evgenij Onegin* und zwar in der Passage, in welcher Tat’jana beschrieben wird:

Но куклы даже в эти годы
Татьяна в руки не брала;
Про вести города, про моды
Беседы с нею не вела. (Puškin IV, 39, 2.XXVII)

Das ‚unweibliche‘ Verhalten Tat’janas wird hier insbesondere dadurch hervorgehoben, dass sie bereits im Kindesalter nicht mit Puppen gespielt hat. Während Cvetaeva von Tat’jana, die ihr als Vorbild dient, dieses Verhalten übernimmt, projiziert sie die Eigenschaften der Puppe auf die aus ihrer Sicht negativste Frauenfigur: Puškins Ehefrau Natal’ja Gončarova, welcher sie einen Teil des gleichnamigen Essays widmet:

Наталья Гончарова *просто* роковая женщина, то пустое место, к которому стягиваются, вокруг которого сталкиваются все силы и страсти. Смертоносное место. (Пушкинский гроб под розами!) Как Елена Троянская повод, а не причина Троянской войны (которая сама не что иное, как повод к смерти Ахиллеса), так и Гончарова не причина, а повод смерти Пушкина, с колыбели предначертанной. Судьба выбрала самое простое, самое пустое, самое невинное орудие: красавицу [...]. Так и останется: невинная, бессловесная – Елена – кукла, орудие судьбы. (IV, 84f.)

Wie die Puppe ist die ‚schöne Frau‘, der die schöne Helena als Modell dient, keine Aktantin – als stummes, mortifiziertes Objekt bzw. als leere Stelle ist sie lediglich ein Anlass und kein Subjekt und folglich auch beliebig ersetzbar: „Гончарова [...] – всегда найдется“ (57). Ironischerweise schreibt auch Puškin selbst – wenn auch nicht ganz so offensichtlich – seiner Ehefrau diese Eigenschaft zu; hierzu nochmals die bereits zitierte Stelle aus dem Brief an Natal’ja Gončarova: „Здесь хотят лепить мой бюст. Но я не хочу. Тут арапское мое безобразие предано будет бессмертию во всей своей мертвой неподвижности; я говорю: У меня дома есть красавица, которую когда-нибудь мы вылепим.“ (Puškin X, 206). Während er selbst nicht der ‚toten Unbeweglichkeit‘, die eine Büste darstellt, anheimfallen will, ist er gerne bereit diese ‚Ehre‘ an seine Ehefrau zu delegieren.

37 Der Dekonstruktion der klassischen Muse ist Cvetaevas *Povest’ o Sonečke* (1937) gewidmet. Zu einer ausführlichen Analyse vgl. Boym (1991, 192-240).

Dies alles erklärt auch, weshalb Cvetaeva ihr Verhältnis zu Puškin nicht als ‚Liebesbeziehung‘ verstanden haben wollte. In einem Brief an Pasternak schreibt sie:

Я с Пушкиным, мысленно, с 16-ти лет – всегда гуляю, никогда не целуюсь, ни разу, – ни малейшего соблазна. Пушкин никогда мне не писал «Для берегов отчизны дальней», но зато последнее его письмо, последняя строка его руки – мне, Борис, – «так нужно писать историю». (Cvetaeva 1997, 443).

Anstatt der körperlichen Vereinigung der (imaginären) Ehe wählt sie die geistige Verbindung in Form der Freundschaft: „Слово подруга – самое любовное из всех“ (80) schreibt sie in *Moj Puškin*, wobei sie das Wort *podruga* von Puškin entlehnt, der damit die einzige Frau – so Cvetaeva –, die er in seinem Leben ernst genommen hat, apostrophiert: seine berühmte *njanja*. Damit wird Cvetaeva auch zur Inkarnation seiner *njanja*, die in ihrem Text den schutzlosen, weil toten Dichter vor der Aneignung durch die Öffentlichkeit bewahrt.

3.6 ‚K morju‘ – Emanzipation des Dichtersubjekts

Der letzte Abschnitt dieser Untersuchung soll der letzten Episode von *Moj Puškin* gewidmet werden: Musjas erster Reise ans Meer – eine Episode, in der die gesamte Handlung des Texts kulminiert. Der Abschnitt beginnt damit, dass er den Blick auf das Phänomen lenkt, welches Derrida (1976) in seinem Kunstwort *différance* mit thematisiert: Die Insuffizienz der gesprochenen Sprache angesichts der Schrift. Die erkrankte Mutter kündigt Musja an, dass sie bald eine Reise ans Meer – „мать, войдя в нашу детскую, сказала: к морю“ (86) – unternehmen werden, jedoch hört Musja den Titel von Puškins Gedicht *K morju* heraus: „она не подозревала, что произносит магическое слово, что произносит *K Морю*, то есть дает обещание, которое не может сдержать.“ (86). Die Mutter kann das Versprechen nicht halten, denn für Musja ist ‚*K morju*‘ ein Teil eines Symbols, genauer eines sprachlichen Zeichens (*signe linguistique*), welches eben aus dem Gedicht (*signifiant*) und der Abbildung auf einer Postkarte aus Nervi (*signifié*) besteht, welche Musja in ihrer Schulbank – im Geheimen und damit abermals gegen das ‚Gesetz‘ verstoßend – aufbewahrt:

На дне черного гроба и грота парты у меня лежало сокровище. На дне черного гроба и грота парты у меня лежало – море. Мое море, совсем черное от черноты парты – и дела. Ибо украла я его – чтобы не видели другие, чтобы другие, видевшие – забыли. Чтобы я одна. Чтобы – мое. (87f)

Ausgehend von diesem privaten Symbol entwickelt Musja ein Paradigma, welches die gesamten Motive, die *Moj Puškin* prägen, bündelt. Sie wird hier nicht mehr von Puškin und Tat’jana gelehrt, denn es ist ihr erster Text, die erste Skizze ihres poetischen Universums und – über die etymologisch motivierte paronomastische Logik gebildete Metonymie: *more*-Marina (vgl. Ingold 2004, 359f.) – die erste Nennung ihres Autornamens. Das ‚reale‘ Meer – „вод[а], а не [...]“

море“ (89) –, an welches ihre Mutter sie bringt, stellt sie in Gegensatz zu ihrem Meer-Symbol: „не узнаю: свободная стихия так не пахла, и синяя открытка так не пахла.“ (89). Denn gerade im puškinschen *K morju* taucht die „свободная стихия“ (Puškin II, 12), die mit dem Dichten (*stich*) verbundene Naturgewalt, auf. Deshalb füllt sie ihr Paradigma mit den folgenden Eigenschaften auf: „мое *K Морю* было – пушкинская грудь“ (90) und weiter

K Морю было: море + любовь к нему Пушкина, море + поэт, нет! – поэт + море, две стихии, о которых так незабвенно – Борис Пастернак:

Стихия свободной стихии

С свободной стихией стиха, –

опустив или подразумевая третью и единственную: лирическую. Но *K Морю* было еще и любовь *моря* к Пушкину: море – друг, море – зовущее и ждущее, море, которое боится, что Пушкин – забудет, и которому, как живому, Пушкин обещает, и вновь обещает. Море – взаимное, тот единственный случай взаимности – до краев и через морской край наполненной, а не пустой, как счастливая любовь.

Такое море – мое море – море моего и пушкинского *K Морю* могло быть только на листке бумаги – и внутри.

И еще одно: пушкинское море было – море прощания.

Мое море – пушкинской свободной стихии – было море последнего раза, последнего глаза. (90f.)³⁸

Um das Symbol formieren sich die bisher erarbeiteten Motive: Die Identifikation Musjas mit Puškin, das freie Element, das für das Dichten steht und eine wichtige Konstituente von Cvetaevas Poetik darstellt (vgl. Vikulina et al. 2005), sowie die Ablehnung der glücklichen heteronormativen Liebesbeziehung, die durch eine Liebe, welche durch den Abschied gekennzeichnet ist, ersetzt wird. Ferner formiert sich gerade in der Auseinandersetzung mit dem Gedicht ihre bereits zitierte Einstellung zum ‚natürlichen‘ Geschlecht: „Боже мой! Как человек теряет с обретением пола“ (85).

Die Erschaffung dieses ersten poetischen Systems aus dem Symbol *K morju*, in welchem Musja alles bis dahin Erlebte und Gedachte bündelt, findet ihren Abschluss in der Episode, in welcher sie mit einem schwarzen Granitstück Puškins Verse auf einer schwarzen Felswand – die mit dem Denkmal korrespondiert – niederzuschreiben versucht:

И, внезапно повернувшись к нему спиной, пишу обломком скалы на скале:

Прощай, свободная стихия!

Стихи длинные, и начала я высоко, сколько руки достало, но стихи, по опыту знаю, такие длинные, что никакой скалы не хватит, а другой, такой же гладкой, рядом – нет, и все же мельчу и мельчу буквы, тесню и тесню строки, и последние уже бисер, и я знаю, что сейчас придет волна и не даст дописать, и тогда желание не сбудется – какое желание? – ах, *K Морю!* – но, значит, уже никакого желания нет? но все равно – даже без желания! я должна дописать до волны, все дописать до волны, а волна уже идет, и я как раз еще успеваю подписаться:

Александр Сергеевич Пушкин –

и все смыто, как языком слизано, и опять вся мокрая, и опять гладкий шифер, сейчас уже черный, как тот гранит... (90)

38 Die hier zitierten Verse stammen aus Pasternaks Gedicht an Puškin *Tema s variacijami. Variacija 1. Originalnaja* (1918).

Dieser *erste* Akt des Schreibens – oder genauer: das erste Einschreiben in das literarische Feld – ist kein volitionaler Akt, es ist ein Schreibzwang, die Poesie oder eben das freie Element das Musja plötzlich (*vnezapno*) überkommt. Wie Orpheus, der für Cvetaeva ein Hyperonym aller Poeten ist, ‚belebt‘ sie den Fels³⁹, der hier als Platzhalter der Statue und diese wiederum als Metonymie für Puškin selbst, zu lesen ist; es ist ein Wiederbeleben des mortifizierten Puškin mit seiner lebendigen, weil stets Sinn produzierenden Schrift⁴⁰.

Statt also ins empirische Meer (*voda*) einzutauchen, taucht sie im Besetzen der Rolle des lyrischen Ich (vgl. Smit 1998, 167), welches im Gedicht *K morju* dichtend das symbolische Meer apostrophiert, in das freie Element, ergo das Schreiben, ein. „So that’s the first poem by Tsvetaeva, signed Alexander Pushkin on a rock washed away by the sea – a metaphor of writing“ (Cixous 1990,18). Das Schreiben wird in zweifacher Weise durch die beschränkte Zeit, welche hier durch die herannahende Flut, die das Geschriebene wegwischt, repräsentiert wird, befördert und gefährdet: einerseits weil die Inspiration(swelle), die Musja überfällt, zeitlich limitiert ist, zum anderen auch weil ihr eigenes Leben der Endlichkeit anheimfällt. Sie lernt so gewissermaßen das Schreiben auf einem Fels, der immer wieder vom Meer gereinigt wird und stets Platz für einen neuen Schreibprozess bietet – es ist ein infinites Palimpsest (vgl. Ševelenko 2002, 271). Dadurch, dass Puškins Verse von der Welle unkenntlich gemacht werden, kann sie sich erst in dieses Korpus einschreiben, wobei Puškins Schrift – und nicht nur seine – in einer darunterliegenden Schicht konserviert wird.

Ein besonders interessanter Aspekt in diesem Abschnitt ist die Signatur, die Musja unter das Gedicht setzt: „*Александр Сергеевич Пушкин*“. Weil sie aus dem puškinschen Text geboren wird, erbt sie das Anrecht auf ihn und seinen Namen, welchen sie insgesamt 146 Mal in ihren Text einschreibt. Nach Derrida erfüllt die Signatur – in Handschrift oder als Name auf dem Buchdeckel – mehrerlei Funktionen: Zunächst verknüpft sie eine Äußerung mit ihrem Ursprung, womit der Jetzt-Zustand, in dem das Signieren stattfindet, transzendiert wird; die Signatur löst sich im Moment ihrer Entstehung von der Gegenwart, in der sie entsteht (vgl. Derrida 1991, 106f.). Ferner wird durch sie eine Kohärenz zwischen zwei Entitäten hergestellt, zwischen denen, zumindest aus der Perspektive der (Post)Moderne, Differenz herrscht bzw. die *ent-zweit* sind: dem Autor

39 Analog hierzu lässt sich die biblische Geschichte vom Haderwasser im vierten Buch Mose lesen: Um den verdurstenden Israeliten Wasser zu beschaffen, wendet sich Mose an Gott, der ihn anweist, zum Fels zu sprechen, der daraufhin Wasser spenden soll. Anstatt mit dem Fels zu sprechen schlägt Mose zweifach mit dem Stab auf den Fels – eine identische Szene findet sich auch im zweiten Buch Mose –, woraufhin dieser zwar tatsächlich Wasser spendet, Mose aber wegen der Zuwiderhandlung nicht ins Gelobte Land einziehen darf. Die (künstlerische) Selbstinszenierung führt auch hier zum Konflikt mit der (göttlichen) Autorität.

40 Das ist auch im Wesentlichen der Inhalt, der den folgenden Versen aus den *Stichi k Puškinu* innewohnt: „«Где же пушкинское (взрыд)/Чувство меры?» Чувство – моря/Позабыли – о гранит“ (II, 281).

und (s)einem Text, weil dieser zwar aus der Hand des allseits infrage gestellten, dezentrierten, fragmentarisch gewordenen Subjekts fließt, zugleich aber unzählige (fremde) Subtexte enthält, die nicht zum Einzugsbereich des Individuums gehören (vgl. Ingold 2004, 332ff.); durch das Fremde verliert der Autor die Kontrolle über seinen Text, zwischen beiden entsteht eine Kluft. Während diese Kluft zwischen Urheber und sprachlichem Erzeugnis im gesprochenen Text allein durch die Präsenz des Urhebers der Rede geschlossen wird – die Sprache fließt im Hier und Jetzt aus ihm –, muss diese Funktion im geschriebenen Text durch die Signatur erfüllt werden. Zugleich erhält sie aber erst dann ihre Gültigkeit, wenn sie von dem Rezipienten – dem Einzelnen oder der Gesellschaft – mit einer virtuellen Signatur gegengezeichnet wird. So betrachtet wird die Signatur zu einem paradoxen performativen Akt, in dem jemand bescheinigt, dass er etwas, z.B. einen Text, ‚gemacht‘ hat, welcher aber erst durch das Gegenzeichnen (Rezipieren) gültig wird. Das heißt, dass die Gegen-Signatur paradoxerweise zur eigentlichen Quelle der Äußerung wird, womit die Signatur selbst in zweifacher Weise nicht in die Gegenwart (und folglich auch nicht zu einem Subjekt) gehört, da sie diese einerseits transzendiert, andererseits aber zugleich in der Erwartung der Gegen-Signatur im Modus des Futur II operiert (vgl. Brunette/Wills 1994, 16ff.).

Die Begegnung mit dem Autor vollzieht sich demzufolge nicht in der monologischen Aneignung seines abwesenden *corpus*, wie es eben die Ideologiebildner verschiedener Provenienz mit Puškin gemacht haben, sondern in seiner imaginativen (Re)Konstruktion, die sich entlang seines Textkorpus vollzieht und ihn gleichsam daraus auferstehen lässt (vgl. Ingold 2004, 343). Und genau diesem Unternehmen widmet sich Cvetaeva, indem sie ihren Puškin aus seinem Werk heraus imaginiert und ihm mit der mobilen und vergänglichen Unterschrift auf dem Felsen im Gegensatz zu den Ideologen der Sowjetunion und der Emigrantenkreise, die Puškin zu einem starren Kultobjekt degradiert haben, bescheinigt, dass seine Schriften Literatur – damit auch polyphon und nicht festschreibbar – sind. Zugleich stellt sie damit aber auch die Authentizität der durch den Kult geschaffenen Puškin-Figur und die mit ihr verbundenen Ansprüche auf Ursprünglichkeit und Eigentum infrage und zwar dadurch, dass sie mit ihrer subjektauflösenden *écriture* (vgl. Barthes 2000, 185) der juristisch gesehen ‚falschen‘ Signatur in den klassischerweise ‚sakralen‘ Raum, den die Signatur zwischen dem Autor und dem Text konstituiert, eindringt. Ihre Signatur ist somit als eine doppelte Legitimation zu lesen: es ist zugleich ein materielles Unterzeichnen und ein virtuelles Gegenzeichnen – über die Metonymie *more-Marina* –, welches sowohl ihr als auch Puškin die Zugehörigkeit zum dialogischen Feld der Literatur bescheinigt.

4. Schluss

Das Anliegen dieser Arbeit war es zu zeigen, dass *Moj Puškin* ein Text ist, in welchem Cvetaeva Puškin den Ideologien ihrer Zeit entreißt, sein konventionelles Bild in ihrer Imagination verfremdet, dekonstruiert und sich mit ihm dadurch identifizieren kann. Den Ausgangspunkt bildete dabei ein Überblick über die Puškin-Kulte, die den Dichter zu einem *Gegen-stand* im Raum ihrer Ideologie gemacht haben. Nach der Darstellung einiger Besonderheiten von Cvetaevas Poetik, die den Text bedingen, näherte sich die Arbeit dem Text selbst: Als Einstieg in ihn diente die erste Begegnung Musjas mit Puškin auf dem ‚Duell‘-Gemälde von Naumov. An dieser Passage, welche die grundlegenden Motive des Text präfiguriert, wurde gezeigt, dass Cvetaeva das Gemälde als Folie für eine kindliche und im Rückgriff auf den romantischen Topos ‚reine‘ und ‚unvoreingenommene‘ Puškin-Imagination nutzt. Davon ausgehend behandelte die Arbeit die Gattung der Autobiographie, welche – entgegen ihrer *common sense*-Definition – als ein mosaikhafte Text bestimmt wurde, in und aus welchem das Subjekt entsteht. Ferner wurde auf die Besonderheit dieses, in Opposition zur Öffentlichkeit stehenden Ich-Entwurfs hingewiesen, nämlich die Struktur des doppeltem Palimpsests, welche es Cvetaeva ermöglicht, die Genese ihres Ichs auf der Folie des Puškin-Entwurfs aufzubauen. Diese Überlegungen führten zur Passage, in welcher Musja mit dem Puškin-Denkmal konfrontiert wird, welches in *Moj Puškin* mehrere Funktionen erfüllt: Erstens handelt es sich um eine Vereinnahmung eines ideologiebildenden Orientierungspunkts – gegen den sich bereits Puškin gewandt hat –, welcher den Poeten zu bändigen sucht und durch seine Überführung in einen poetischen Text, hier in Musjas subjektive Raumordnung, entfunktionalisiert und ästhetisiert wird. Zweitens rückt das Denkmal über die Farbe Schwarz Puškins afrikanische Herkunft – die ihm durch Chodasevič und später auch Nabokov (vgl. 1998, 706ff.) abgesprochen wurde – und darüber vermittelt seinen unbändigen Freiheitsdrang (Stichwort: *stichija*) in den Vordergrund, welche dem offiziellen Entwurf vom weißen, christlichen, gemäßigten, russischen Puškin opponiert und diesen dekonstruiert. Durch die Lektüren von *Mat' i muzyka* und *Čert*, welche zusammen mit *Moj Puškin* ein intertextuelles, zyklisches Referenzsystem bilden, wurde der ‚geheime‘ Spiegelschrank, in welchem Musja die gesammelten Werke Puškins liest, als eine Heterotopie der Subjektgenese bestimmt, in welcher der Identifikationsprozess Musjas mit Puškin (und der Musik) stattfindet. Die Schulaufführung von *Evgenij Onegin* leitete die Arbeit zur Kategorie ‚Gender‘ über. Hierbei spielte die Figur der Tat'jana eine Schlüsselrolle, weil sie erstens als ‚starke‘ Frauenfigur für Musja als Vorbild bei der Formierung ihrer Geschlechtsidentität fungiert, zweitens ein Verbindungsglied zwischen Musjas Mutter und Puškin ist, d.h. dass sie eine genealogiebildende Funktion hat, und, drittens, weil über sie Puškins eigenes Geschlecht infrage gestellt und damit die patriarchal dominierte

Aleksandr-Linie der russischen Dichtung durchbrochen wird, wodurch sich Cvetaeva – welche mit dem Image der lächerlichen Figur der *poëtessa* zu kämpfen hatte – in diese Genealogie einreihen kann. Durch eine *queere* Lektüre wurde schließlich auch gezeigt, wie Cvetaeva Puškins eigenen genealogischen Mythos hinterfragt und dekonstruiert. Der letzte Abschnitt der Arbeit widmete sich Musjas Emanzipation zum Dichtersubjekt, die sich über den ersten Entwurf ihres eigenen poetischen Systems, welches sie um das private sprachliche Zeichen ‚*K morju*‘ gebildet hat, vollzieht. Ihren ersten Schreibversuch auf dem schwarzen Felsen, welcher als Metapher für die Unendlichkeit der Literaturproduktion und -rezeption gelesen werden kann, vollendet sie mit der Signatur Puškins – ein performativer Akt, der für eine doppelte Legitimation steht und zwar des eigenen Schaffens sowie desjenigen des ‚großen‘ Dichtervorbilds, welches damit aus dem monologischen Bereich der Ideologie in den dialogischen Diskurs der Literatur überführt wird. Beim Betrachten dieser Ergebnisse könnte der Eindruck entstehen, dass Cvetaevas Text sich selbst widerspricht, insofern als er ebenfalls eine Aneignung ist, die sich von denjenigen ihrer Zeitgenossen nicht unterscheidet. Auf diesen vermeintlichen Widerspruch wird in der Forschungsliteratur mehrfach hingewiesen, so bspw. von Benčič, der Folgendes schreibt:

И если сначала казалось, что Цветаева решила на прямой, автобиографический и крайне субъективный подход к Пушкину для того, чтобы свести счеты с «ложными» коллективными идеями и мифами о нем, в которые верило большинство русской эмиграции, то теперь совершенно ясно, что она тоже не могла создать непосредственного отношения к Пушкину. (Benčič 2002, 380)

Was aber bei dieser Argumentation übersehen wird, ist die Tatsache, dass sich diese Aneignung zur Erschaffung eines dezidiert privaten Entwurfs vollzieht, der keinen Anspruch auf kanonische Universalität stellt. Im Vordergrund stehen die Freiheit der Imagination und der kreative Umgang mit dem Text (bzw. Texten), also gewissermaßen die Grundrechte eines jeden Lesers, denn jeder Lektüre sowie jedweder Annäherung wohnt auch ein Moment der Aneignung inne – evolutionsbiologisch gesagt ist es ein *trade-off* –, sodass jede Lesart, bspw. die von Benčič (oder diejenige, die der vorliegende Text aufzeigt), eine Aneignung ist. Die Frage, die hier gestellt werden müsste, ist vielmehr, ob eine Lesart darauf abzielt, einem Text seine tendenziell unabschließbare Sinnproduktion zu verweigern oder diese zu befördern. Cvetaevas *Moj Puškin* gehört eindeutig zur letzteren Kategorie, denn es ist nicht zuletzt auch ein Text, der das Lesen selbst in den Vordergrund stellt und zeigt, dass jede Epoche, jeder Mensch im Lesen einen eigenen ‚Puškin‘ schreibt und dass Literatur eine Naturgewalt (*stichija*) sein kann, die – und das ist auch eine Eigenheit von Cvetaevas Poetik – die willkürlichen Trennlinien der Ideologien durchbricht und für „freedom and the eradication of patriarchy, racism, sexism, imperialism“ (Knapp 2006, 280) steht, also eine der wichtigsten von den unendlichen Funktionen, die Literatur erfüllen kann. Mit diesem Gedanken schließt auch *Moj Puškin*:

И – больше скажу: безграмотность моего младенческого отождествления стихии со стихами оказалась – прозрением: «свободная стихия» оказалась стихами, а не морем, стихами, то есть единственной стихией, с которой не прощаются – никогда. (91)

Bachelorarbeit im Rahmen des Hauptseminars: Dichterkult: Von Puškin zu Brodskij unter der Leitung von Prof. Dr. Schamma Schahadat, Wintersemester 2012/13.

Empfohlene Zitierweise:

Valentin Peschanskyi: „U vsjakogo – svoj, èto – moj.“ Die Transformation Puškina vom Kult-Gegenstand zum individuellen Entwurf in Marina Cvetaevas ‚*Moj Puškin*‘ – In: Laboratorium. Studentische Arbeiten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen [04.05.2013]. URL: XXX. Datum des Zugriffs:

5. Literatur

5.1 Quellen

Cvetaeva, M. (1994): Moj Puškin. In: Dies: *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Bd. 5. *Avtobiografičeskaja proza, Stat'i, Èssé*. Hg. v. Anna Saakjanc / Lev Mnuchin. Moskau, 57-91.

– (1994-5): *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Hg. v. Anna Saakjanc / Lev Mnuchin. Moskau.

– (1997): *Neizdannoe. Svodnye tetradi*. Moskau.

Dostoevskij, F. M. (1984): Puškin. In: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Bd. 26. *Dnevnik Pisatelja. 1877 Sentjabr' – Dekabr'*. 1880 Avgust. Leningrad, 136-149.

Merežkovskij, D. (1998): *Tajna Puškina: Iz prozy I publicystiki pervoj èmigracii*. Moskau.

Puškin, A. S. (1977-79): *Sobranie sočinenij v desjati tomach*. Moskau.

Solov'ev, V. S. (1912): Tri reči v pamjat' Dostojevskogo 1881-1883. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. 3. *1877-1884*. Sankt Petersburg, 182-218.

Pasternak, B. (1989): Ochrannaja gramota 1931. In: Ders.: *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Povesti – Stat'i – Očerki*. Bd. 4. Moskau, 149-240. (Dritter Teil zu Majakovskij S. 210-240).

Zweig, Stefan (⁶⁴2012): *Schachnovelle*. Frankfurt am Main.

5.2 Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (172008): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main.
- Baddeley, Alan (2010): Autobiographical Memory. In: Alan Baddeley / Michael W. Eysenk / Michael C. Anderson: *Memory*. New York, 137-162.
- Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis et al. (Hgg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 185-193.
- Benčić, Živa (2002): Puškin v ‚vospominanjach‘ Mariny Cvetaevoj (Moj Puškin). *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47(3-4), 351-382.
- Benjamin, Walter (1985): Kapitalismus als Religion. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. Frankfurt am Main, 100-102.
- Boym, Svetlana (1991): *Death in Quotation Marks. Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge, London.
- Brunette, Peter / Wills, David (1994): The Spatial Arts: An Interview with Jaques Derrida. In: Dies. (Hgg.): *Deconstruction of the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Cambridge etc., 9-32.
- Burgin, Diana L. (2000): *Marina Cvetaeva i transgressivnyj éros*. St. Petersburg.
- Carnap, Rudolf (1933): Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache. In: *Erkenntnis* 2(1), 219-241.
- Cixous, Hélène (1990): Difficult Joys. In: Helen Wilcox et al. (Hgg.): *The Body and the Text*. London, 5-30.
- Derrida, Jacques (1976): Die différance. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt am Main etc., 6-37.
- (1991): Signature Event Context. In: Peggy Kamuf (Hg.): *A Derrida Reader*. New York, 80-111.
- Dinega, Alyssa W. (2001): *A Russian Psyche. The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*. Madison.
- Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hgg.) (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main.
- Eagleton, Terry (41997): *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar.
- Eakin, Paul John (1999): *How our Lives Become Stories: Making Selves*. London.
- El'nickaja, Svetlana (1990): *Poëtičeskij mir Cvetaevoj. Konflikt liričeskogo geroja i dejstvitel'nosti*. Wien.
- Finck, Almut (1999): *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin.
- Forrester, Sibelian (2008): The Poet as Pretender: Poetic Legitimacy in Tsvetaeva. *The Slavic and East European Journal* 52(1), 37-53.

- Foucault, Michel (1993): Andere Räume. In: Karlheinz Barck et al. (Hgg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, 34-46.
- (2000): Was ist ein Autor? In: Fotis Jannidis et al. (Hgg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, 194-229.
- Galceva, R. A. (1990): *Puškin v rusckoj filosofskoj kritike: Konec XIX – pervaja polovina XX v.* Moskau.
- Gasparov, Boris / Hughes, Robert P. / Paperno, Irina (Hgg.) (1992): *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley, Los Angeles, Oxford.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main.
- (2001): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main.
- Grossman, Joan Delaney (1992): ‘Moj Pushkin’: Briusov’s Search for the *Real Aleksandr Sergeevich*. In: Boris Gasparov / Robert P. Hughes / Irina Paperno (Hgg.): *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 73-87.
- Hasty, Olga P. (1996): *Tsvetaeva’s Orphic Journeys in the Worlds of the Word*. Evanston.
- (1999): *Pushkin’s Tatiana*. Madison 1999.
- Heidegger, Martin (2000): Die Frage nach der Technik. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 7. *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main, 5-37.
- (2006): *Der Satz vom Grund*. Stuttgart.
- Heldt, Barbara (1987): *Terrible Perfection: Women in Russian Literature*. Bloomington.
- Hughes, Robert P. (1992): Pushkin in Petrograd, February 1921. In: Boris Gasparov / Robert P. Hughes / Irina Paperno (Hgg.): *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 204-213.
- Ingold, Felix Philipp (2004): *Im Namen des Autors*. München, 329-373.
- Jakobson, R. (1975): *Puškin and His Sculptural Myth*. The Hague, Paris.
- (1979): Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt am Main, 158-191.
- Jullien, François (2009): *Das Universelle, das Einförmige, das Gemeinsame und der Dialog zwischen den Kulturen*. Berlin.
- Karlinskij, S. (1985): *Marina Tsvetaeva. The Woman, Her World, and Her Poetry*. Cambridge.
- Kissel, Wolfgang (2004): *Der Kult des toten Dichters. Puškin – Blok – Majakovskij*. Köln, Weimar, Wien.
- Knapp, Liza (2006): Tsvetaeva’s ‘Blackest of Black’. (*Naicherneishi*) Pushkin. In: Catharine Theimer Nepomnyashchy / Nicole Svobodny / Ludmilla A. Trigos (Hgg.): *Under the Sky of My Africa. Alexander Pushkin and Blackness*. Evanston, 279-301.

- Kristeva, Julia (1972): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. III: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main 1972, 345-375.
- Lacan, Jacques (³1991): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juni 1949. In: Ders.: *Schriften I*. Weinheim, Berlin, 61-70.
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main.
- Lejeune, Philippe (²1998): Der autobiographische Pakt. In: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt, 214-258.
- Lotman, J. (1998): Struktura chudožestvennogo teksta. In: Ders.: *Ob iskusstve*. St. Petersburg, 14-288.
- Levitt, Marcus C. (1992): Pushkin in 1899. In: Boris Gasparov / Robert P. Hughes / Irina Paperno (Hgg.): *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 183-203.
- Makin, Michael (1993): *Marina Tsvetaeva: Poetics of Appropriation*. Oxford.
- Makrosjan, L. E./Makrosjan, G. V. (Hgg.) (2009): *Russkij jazyk i literatura v obrazovatel'noj sisteme Armenii: problemy i perspektivy*. Erevan, Moskau.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael (¹2007): *Einführung in die Erzähltheorie*. München.
- Molok, Jurij (2000): *Puškin v 1937 godu*. Moskau, 9-34.
- Nabokov, V. (1998): *Kommentarij k romanu A.S. Puškina «Evgenij Onegin»*. St. Petersburg.
- Niggel, Günter (²1998): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt.
- Nünning, Ansgar (2007): 'Memory's Truth' und 'Memory's Fragile Power'. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung. In: Christoph Parry / Edgar Platen (Hgg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München, 39-60.
- Odicova, I. V. (200): Nekotorye osobennosti idiosilja prozy M. Cvetaevoj. *Gumanitarnye Issledovanija* 32(4), 201-206.
- Paperno, Irina (1992): Puškin v žizni čeloveka Serebrjanogo veka. In: Boris Gasparov / Robert P. Hughes / Dies. (Hgg.): *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 19-51.
- Raeff, Marc (1995): Emigration – welche, wann, wo? Kontexte der russischen Emigration in Deutschland 1920-1941. In: Karl Schlögel (Hg.): *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg*. Berlin, 17-30.
- Rumelhart, David (1980): Schemata: The Building Blocks of Cognition. In: Rand J. Spiro et al. (Hgg.): *Theoretical Issues in Reading Comprehension*. Hillsdale, 33-58.

- Sandler, Stephanie (1990): Gender in Cvetaeva's Reading of Puškin. In: *The Slavic and East European Journal* 34(2), 139-157.
- Schlögel, Karl (Hg.) (1995): *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg*. Berlin.
- Schlögel, Karl (2008): ‚Gastmahl in Zeiten der Pest‘. Puschkin-Jubiläum am 10. Februar 1937. In: Ders.: *Terror und Traum. Moskau 1937*. München, 198-217.
- Scotto, Peter J. (1987): *The Image of Puškin in the Works of Marina Cvetaeva*. PhD. diss., University of California. Berkeley.
- Sedikjan, M. R. (2009): Osobnosti sintaksisa èsseističeskich proizvedenij (na materiale èsse M. Cvetaevoj «Moj Puškin»). In: L. E. Makrosjan / G. V. Makrosjan (Hgg.): *Russkij jazyk i literatura v obrazovatel'noj sisteme Armenii: problemy i perspektivy*. Erevan, Moskau, 131-138.
- Ševelenko, I. (2002): *Literaturnyj Put' Cvetaevoj. Ideologija – poëtika – identičnost' avtora v kontekste èpochi*. Moskau.
- Šklovskij, V. (1969): Iskusstvo kak priem/Die Kunst als Verfahren (1916). In: Jurij Striedter / Wolf-Dieter Stempel (Hgg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd 1. München, 2-35.
- Smit, Aleksandra (1998): *Pesn' Peresmešnika. Puškin v tvorčestve Mariny Cvetaevoj*. Moskau.
- Spiro, Rand J. et al. (Hg.) (1980): *Theoretical Issues in Reading Comprehension*. Hillsdale.
- Striedter, Jurij / Stempel, Wolf-Dieter (Hgg.) (1969): *Texte der russischen Formalisten*. Bd 1. München.
- Struve, G. (1984): *Russkaja literatura v izgnanii*. Paris.
- Struve, P. B. (1990): Duch i slovo Puškina. In: R.A. Galceva (Hg.): *Puškin v rusškoj filosofskoj kritike: Konec XIX – pervaja polovina XX v.* Moskau, 317-327.
- Švejcer, V. (1988): *Byt i byt'e Mariny Cvetaevoj*. Paris.
- Thun, Nyota (1984): *Puschkinbilder. Bulgakow – Tynjanow – Platonow – Soschtschenko – Zvetajewa*. Berlin, Weimar.
- Vikulina, L. A. et al. (Hgg.) (2005): *Stichija i razum v žizni i tvorčestve Mariny Cvetaevoj. XII Meždunarodnaja naučno-tematičeskaja konferencija (9-11 oktjabrja 2004 goda). Sbornik dokladov*. Moskau.
- Wagner-Egelhaf, Martina (2005): *Autobiographie*. Stuttgart, Weimar.
- Wieviorka, Michel (2003): *Kulturelle Differenzen und nationale Identitäten*. Hamburg.
- Wilcox, Helen et al. (Hgg.) (1990): *The Body and the Text*. London.
- Zubova, L.V. (1989): *Poëzija Mariny Cvetaevoj. Lingvističeskij aspekt*. Leningrad.