

Ingeborg Jandl

**Rhythmik und Lautstrukturen
in Marina Cvetaevas Versdramen
*Ariadna und Fedra***



**Grazer Studien zur Slawistik
Band 4**

Verlag Dr. Kovač

Schriftenreihe

Grazer Studien zur Slawistik

Herausgegeben von

Prof. Dr. Renate Hansen-Kokoruš

Karl-Franzens-Universität Graz

Band 4

ISSN 2195-593X (Print)

Verlag Dr. Kovač

Ingeborg Jandl

**Rhythmik und Lautstrukturen
in Marina Cvetaevas Versdramen
*Ariadna und Fedra***

Verlag Dr. Kovač

**Hamburg
2013**



VERLAG DR. KOVAČ GMBH

FACHVERLAG FÜR WISSENSCHAFTLICHE LITERATUR

Leverkusenstr. 13 · 22761 Hamburg · Tel. 040 - 39 88 80-0 · Fax 040 - 39 88 80-55

E-Mail info@verlagdrkovac.de · Internet www.verlagdrkovac.de

Gedruckt mit Unterstützung der Universität Graz



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN: 2195-593X (Print)

ISBN: 978-3-8300-7025-2

eISBN: 978-3-339-07025-8

© VERLAG DR. KOVAČ GmbH, Hamburg 2013

Umschlagillustration: Ingeborg Jandl

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, fotomechanische Wiedergabe, Aufnahme in Online-Dienste und Internet sowie Vervielfältigung auf Datenträgern wie CD-ROM etc. nur nach schriftlicher Zustimmung des Verlages.

Gedruckt auf holz-, chlor- und säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.
Archivbeständig nach ANSI 3948 und ISO 9706.

*Зем-ля утолима в нас,
Бес-смертное — нет.*

(М. Цветаева, АРИАДНА)

Für Andreas

DANKSAGUNG

Ich bedanke mich herzlich bei Frau Univ.-Prof. Dr. phil. Renate Hansen-Kokoruš für die engagierte Betreuung meiner beiden Diplomarbeiten sowie für die Aufnahme dieser daraus hervorgegangenen Untersuchung in die Reihe der „Grazer Studien zur Slawistik“.

Mein Dank gilt zudem Aleksandr Piperski für die Korrektur meiner Rhythmikanalyse und für Hinweise auf mögliche Varianten sowie Lesya Linnyk-Pammer für ihre diesbezügliche Hilfe im Vorfeld bei der Bestimmung einiger unklarer Passagen. Für das Lektorat danke ich Andreas Konrad.

Diese Publikation wird durch den Jubiläumsfond des Verlags Dr. Kovač und durch einen Druckkostenzuschuss der Universität Graz finanziert und ermöglicht. Beiden Institutionen spreche ich meinen Dank für die freundliche Unterstützung aus.

INHALTSVERZEICHNIS

Geleitwort	xi
Verzeichnis der Siglen.....	xiii
<u>I EINLEITUNG</u>	1
1 Forschungsstand.....	2
2 Fragestellung und Datenerhebung.....	3
3 Relevanz des Themas.....	5
<u>II THEORETISCHER TEIL</u>	7
1 Metrum	7
1.1 Metrische Tendenzen des Silbernen Zeitalters und ihre Geschichte.....	8
1.2 Das metrische System der Antike und Anklänge daran im Silbernen Zeitalter.....	9
1.3 Das Metrum als semantisierte Einheit.....	12
2 Rhythmus	16
2.1 Initialbetonung.....	18
2.2 Pyrrhichien.....	19
2.3 Parallelismus und Enjambement.....	20
2.4 Expressivität und mimetischer Einsatz von Rhythmus.....	22
3 Lautstrukturen	23
3.1 Paronomasie.....	24
3.2 Reim.....	25
3.3 Sonorität und Silbenstruktur.....	26
3.4 Semantisierung von Lauten.....	26
<u>III STOFFGESCHICHTLICHE SITUIERUNG</u>	31
1 Inhaltliche Konzeption.....	31
1.1 Cvetaevas ARIADNA.....	31
1.2 Cvetaevas FEDRA.....	32
2 Cvetaevas Stücke im Verhältnis zu früheren Bearbeitungen.....	33
2.1 ARIADNA im Verhältnis zu früheren Bearbeitungen.....	34
2.2 FEDRA im Verhältnis zu früheren Bearbeitungen.....	37
3 Zur Formalstruktur der Vergleichstexte.....	41
3.1 Die lyrischen Ariadne-Texte.....	41
3.2 Die lyrischen Phädra-Texte.....	43
4 Cvetaeva und die Gattung des Dramas.....	45
5 Rezeption von Cvetaevas Versdramen.....	47

IV METRUM	51
1 Jambus	53
1.1 Freude über die Auferstehung Fedras (J3d, J4m)	53
1.2 Das immaterielle Wesen der Protagonisten (J2d, J3m)	54
1.3 Die jambischen Metren im Überblick	55
2 Trochäus	55
2.1 Symbole des Todes und ihre Realisierung (T4m)	56
2.2 Ursprünge von Fedras Leidenschaft und Ippolits Misogynie (T4w)	58
2.3 Physische Symptomatik von Fedras Krankheit (T4d)	62
2.4 Tezejs Verrat an Ariadna: Ursache und Folgen (T4wm)	63
2.5 Ariadnas und Fedras Liebe (T4wmp)	64
2.6 Ippolits Bestrafung durch Posejdon (T3m)	65
2.7 Der Glaube an Ippolits Unschuld (T3w)	66
2.8 Ariadnas transzendente Transgression (T3wm)	68
2.9 Die Machtdemonstration der Amme (T2m)	69
2.10 Schicksal und Transzendenz (T2w)	70
2.11 Fedra und die Amme als komplementäre Rollen (T2d)	71
2.12 Jugendlicher Tezej: Mut und Zielstrebigkeit (T2mw)	72
2.13 Tezej Kampf gegen den Minotaurus (T2wm)	73
2.14 Schicksal und Transzendenz (T1w: Steigerung von T2w)	73
2.15 Die trochäischen Metren im Überblick	75
3 Daktylus	77
3.1 Verständnislose Herabwürdigung Ippolits (D2m)	77
3.2 Ehre und Würdigung (D2w)	78
3.3 Heldenmut und Ehre des jugendlichen Tezej (D2wm)	80
3.4 Die daktylischen Metren im Überblick	80
4 Amphibrachys	81
4.1 Kampf und Tod (Am2(+A))	81
4.2 Jamben mit initialer Akzentkollision im Kontext von Am2(+A)	85
4.3 Die amphibrachischen Metren im Überblick	86
5 Anapäst: Tezejs vergeblicher Kampf um Ariadna (An2w(+A), An2wm(+A), An2dm(+A))	87
6 Daktylischer Verslogaöd:	88
6.1 Die schwarzen Segel (D3Lmw)	89
6.2 Warten und Ungewissheit (D3L)	90
6.3 Randmetren des daktylischen Verslogaöds	91
7 Anapästischer Verslogaöd	91
7.1 Dichterseele und -symbole (An3Lm(+A))	91
7.2 Göttliche Ursache und Unschuld der Figuren (An3Ld(+A))	95

7.3 Erste Annäherung zwischen den Protagonisten (An3LwmP(+A))	97
7.4 Ariadnas Beziehung zu Vakch (An3Lwm(+A))	99
7.5 Der Ariadnefaden (An3Lmw(+A), An3Lwm(+A), An3LwmP(+A))	100
7.6 Randmetren der anapästischen Verslogäde	102
8 Strophenlogäö	104
8.1 Argumente gegen Fedras unglückliche Ehe (An3Ld(+A)[2x]/An3Lm(+A)/An2m(+A))	104
8.2 Tezejs Zorn gegen Ippolit (Am2w(+A)/J2m(+A))	106
8.3 Die Strophenlogäde im Überblick	106
9 Taktovik: Zerstörung der althergebrachten Ordnung	107
V RHYTHMIK	111
1 Parallelismus	111
1.1 Kontinuität durch refrainartige Wiederholung eines semantischen Zentrums	112
1.2 Kumulative Verstärkung	113
1.3 Gegenüberstellung konträrer Sichtweisen	115
1.4 Nähe durch syntaktische Gleichsetzung	117
1.5 Verdeutlichung einer sukzessiven Entwicklung	118
1.6 Gezielte Ausrichtung auf einen semantischen Fokus	120
1.7 Die Parallelismen im Überblick	121
2 Enjambement	122
2.1 Hervorhebung eines semantischen Zentrums	123
2.2 Mündlichkeit	125
2.3 Emotionalisierung	127
2.4 Hast und abrupte Bewegung	128
2.5 <i>Contre-rejet</i> : Zurückhalten von Information	129
2.6 Argumentative Abfolge	131
2.7 Enjambementverwendung im Überblick	132
3 Hebungsrealisierung und Pausen	133
3.1 Pyrrhichien	134
3.2 Hypermetrische Betonungen im Vers	136
3.3 Syntaktische Einheiten	139
3.4 Sprecherwechsel	142
3.5 Hebungsrealisierungen und Pausen im Überblick	143
4 Die Rhythmik von Eigennamen	143
4.1 Semantisierung von metrischen Abschnitten	144
4.2 Namen als Unterschrift eines Urhebers	147
4.3 Namensrhythmik im Überblick	151

VI LAUTSTRUKTUREN	155
1 Paronomasie	155
1.1 Parallele Assonanz	156
1.2 Palindrome	157
1.3 Poetische Etymologie	158
1.4 Lautlichkeit von Eigennamen	162
1.5 Onomatopoetika	165
2 Silbenstruktur und Sonorität	168
3 Reim	171
3.1 Chorlieder und Strophenformen: Klangintensität	172
3.2 Markierung von Höhepunkten	173
3.3 Abschnittsspezifische Reimverwendungen	175
3.4 Reim und Figurenrede	178
3.5 Der Reim im Überblick	180
4 Lautlich semantisierte Abschnitte	182
4.1 Schlaf/Traum und Tod (/s/, /z/)	183
4.2 ‚Trauer‘, ‚Liedhaftigkeit‘ und ‚Archaizität‘ (/ó/)	189
4.3 ‚Unheil‘, ‚Bedrohung‘, ‚Leidenschaft‘ (/u/)	191
4.4 ‚Lobpreis‘, ‚Liebe‘ und ‚Güte‘ (/l, m, n, i/)	194
4.5 Lautstärke und Intensität (/r/ unterstützt durch Plosive)	197
4.6 Lautlichkeit im Überblick	198
VII SYNTHESE	199
1 Metrum	199
1.1 Metrischer Aufbau der Tragödien	200
1.2 Metrum im Kontext von Rhythmus und Lautstrukturen	203
2 Rhythmus	204
2.1 Rhythmische Aspekte im Aufbau der Tragödien	205
2.2 Rhythmus im Kontext von Metrum und Lautstrukturen	207
3 Lautstrukturen	208
3.1 Lautstrukturen im Aufbau der Tragödien	209
3.2 Lautstrukturen im Kontext von Metrum und Rhythmus	212
4 Das Verhältnis von Metrum, Rhythmus und Lautstrukturen	213
5 Schlussbetrachtung und Ausblick	216
VIII BIBLIOGRAFIE	219
1 Primärliteratur	219
2 Sekundärliteratur	222
3 Filmverzeichnis	233
4 Internetquellen	233

GELEITWORT

Die vorliegende Monographie behandelt zwei eng zusammenhängende Versdramen von Marina Cvetaeva, *ARIADNA* (1924) und *FEDRA* (1927), Teile einer nie vollendeten Dramentrilogie. Auch wenn diese Texte bereits Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen waren, so ist der hier gewählte Ansatz, der auf den Arbeiten so bekannter russischer Versforscher und -theoretiker wie Ėtkind, Kvjatkovskij, Lotman, Taranovskij, Tomaševskij und Žirmunskij, allen voran aber M. Gasparov beruht, in der stringenten Anwendung auf Cvetaevas Verstragödien ein Novum. Gasparovs Theorie der „semantischen Aureole“ bildet einen der wesentlichsten Ausgangspunkte der Arbeit, wonach spezifische Metren, rhythmische und lautliche Phänomene als Träger bestimmter Bedeutungen ausgemacht werden können. Diese Ansätze stellt die Arbeit dar und beleuchtet sie kritisch, um in einer detaillierten und treffsicheren Analyse die semantische Reichweite der metrischen, rhythmischen und lautlichen Erscheinungen dieser Texte in ihrem Zusammenhang und ihren Wechselwirkungen herauszuarbeiten. Gerade die parallele Behandlung beider Versdramen verdeutlicht dabei sehr anschaulich die bedeutungsmäßigen Analogien und Unterschiede im Kontext der jeweiligen dominanten Sinnbezüge; sie führt zudem die Plausibilität des methodischen Ansatzes vor Augen.

Die Arbeit ist aus zwei sehr ausführlichen Diplomarbeiten an der Karl-Franzens-Universität Graz hervorgegangen, die jeweils eines der genannten Versdramen gesondert behandelten. Beide Analysen wurden zum Zweck der vorliegenden Monographie zusammengefasst und aufeinander bezogen, was eine teilweise Umstrukturierung und Straffung erforderlich machte. Gerade aufgrund der Fragestellung und der Methodik handelt es sich um eine beispielhafte theoriebasierte Untersuchung, die systematisch das Thema beleuchtet, wie Bedeutung über spezifische Gedichtstrukturen transportiert wird. Es handelt sich damit um eine vorbildliche Verbindung aus formaler und inhaltlicher Gedichtanalyse, die nicht zuletzt auch durch eine breite Kontextualisierung der Bezüge überzeugt, v.a. intertextuelle Verweise auf die russische und französische Literatur. Im theoretischen Teil werden z.T. erstmals russische Arbeiten zur Verstheorie einem deutschsprachigen und damit auch einem über den Kreis der Slawistik hinausgehenden Publikum vorgestellt; die imposante Liste der Sekundärliteratur erweist sich als weitere außerordentliche Hilfe. Als in Graz entstandene Arbeit bietet sich ihre Aufnahme in die

Reihe „Grazer Studien zur Slawistik“ geradezu an, doch soll darüber hinaus damit die Zugänglichkeit für einen – nicht nur slawistischen – literaturwissenschaftlichen Fachdiskurs ermöglicht werden.

Graz, im August 2013

Renate Hansen-Kokoruš

VERZEICHNIS DER SIGLEN

- X normativ betonte Silbe
 x normativ unbetonte Silbe
 (X) potenziell betonte Silbe
 (+A) potenziell betonte Anakrusis
- L auf einem dreisilbigen Metrum basierender logaödischer Vers, in welchem das letzte Intervall auf eine unbetonte Silbe reduziert ist
 l auf einem dreisilbigen Metrum basierender logaödischer Vers, in welchem das vorletzte Intervall auf eine unbetonte Silbe reduziert ist
- [2x] Vers wird in derselben Anordnung zweimal wiederholt

JAMBUS

J4m	vierfüßiger Jambus mit männlichen Kadenzen
J3d	dreifüßiger Jambus mit daktylischen Kadenzen
J3m	dreifüßiger Jambus mit männlichen Kadenzen
J2d	zweifüßiger Jambus mit daktylischen Kadenzen

TROCHÄUS

T4wmP	vierfüßiger Trochäus mit paarweise angeordneten weiblich-männlichen Kadenzen
T4wm	vierfüßiger Trochäus mit alternierend angeordneten weiblich-männlichen Kadenzen
T4d	vierfüßiger Trochäus mit daktylischen Kadenzen
T4w	vierfüßiger Trochäus mit weiblichen Kadenzen
T4m	vierfüßiger Trochäus mit männlichen Kadenzen
T3wm	dreifüßiger Trochäus mit alternierend angeordneten weiblich-männlichen Kadenzen
T3w	dreifüßiger Trochäus mit weiblichen Kadenzen
T3m	dreifüßiger Trochäus mit männlichen Kadenzen
T2wm	zweifüßiger Trochäus mit alternierend angeordneten weiblich-männlichen Kadenzen
T2mw	zweifüßiger Trochäus mit alternierend angeordneten männlich-weiblichen Kadenzen
T2d	zweifüßiger Trochäus mit daktylischen Kadenzen
T2w	zweifüßiger Trochäus mit weiblichen Kadenzen
T2m	zweifüßiger Trochäus mit männlichen Kadenzen
T1w	einfüßiger Trochäus mit weiblichen Kadenzen

DAKTYLUS

D2wm	zweifüßiger Daktylus mit alternierend angeordneten weiblich-männlichen Kadenzen
D2w	zweifüßiger Daktylus mit weiblichen Kadenzen
D2m	zweifüßiger Daktylus mit männlichen Kadenzen

AMPHIBRACHYS

Am2(+A)	zweifüßiger Amphibrachys mit hypermetrisch betonter Anakrusis
----------------	---

ANAPÄST

An2dm(+A)	zweifüßiger Anapäst alternierend angeordneten daktylisch-männlichen Kadenzen und hypermetrisch betonter Anakrusis
An2wm(+A)	zweifüßiger Anapäst alternierend angeordneten weiblich-männlichen Kadenzen und hypermetrisch betonter Anakrusis
An2w(+A)	zweifüßiger Anapäst mit weiblichen Kadenzen und hypermetrisch betonter Anakrusis

DAKTYLISCHER VERSLOGAÖD

D3Lmw	X x x X x X mit alternierend angeordneten männlich-weiblichen Kadenzen
D3L	X x x X x X mit beliebigen Kadenzen

ANAPÄSTISCHER VERSLOGAÖD

An3LwmP(+A)	(X) x X x x X x X mit paarweise angeordneten weiblichen-männlich Kadenzen
An3Lwm(+A)	(X) x X x x X x X mit alternierend angeordneten weiblich-männlichen Kadenzen
An3Lmw	(X) x X x x X x X mit alternierend angeordneten männlich-weiblichen Kadenzen
An3Ld(+A)	(X) x X x x X x X x x
An3Lm(+A)	(X) x X x x X x X

STROPHENLOGAÖD

An3Ld(+A)[2x]/An3Lm(+A)/An2m(+A)	Am2w(+A)/J2m(+A)
(X) x X x x X x X x x	
(X) x X x x X x X x x	(X) X x x X x
(X) x X x x X x X	(X) X x X
(X) x X x x X	

TAKTOVIK

vierhebiger Taktovik	tonisches Metrum mit 4 Akzentstellen pro Vers, hier mit Intervallen von 0, 1 oder 2 unbetonte Silben
-----------------------------	--

I EINLEITUNG

Die vorliegende Untersuchung über Marina Cvetaevas Versdramen *ARIADNA* (1924) und *FEDRA* (1927) basiert auf den Ergebnissen meiner beiden Diplomarbeiten zu diesen Texten.

Cvetaeva weist mehrfach darauf hin, dass rhythmische und lautliche Assoziationen ihren thematischen Auseinandersetzungen stets vorausgehen und den Prozess der inhaltlichen Reflexion entscheidend prägen. (vgl. VI/1, 323) Durch die Analyse von Metrum, Rhythmus und Lautlichkeit in den ausgewählten Tragödien soll festgestellt werden, inwiefern sich diese synästhetischen Verbindungen im konkreten Text niederschlagen.

Nach einer Darstellung von Forschungsstand und Vorgehensweise vermittelt ein Theorieteil für jede der drei Ebenen wichtige Hintergründe: Dabei erfolgt erstens eine Einbettung der Formen in ihren historischen Kontext, zweitens wird die Wirkung zentraler Phänomene erläutert und schließlich wird die Problematik eines Zusammenhangs zwischen den arbiträren Erscheinungen Metrum, Rhythmus und Lautlichkeit mit einer durch sie ausgedrückten Bedeutung erläutert. Der dritte Abschnitt behandelt in aller Kürze inhaltliche Aspekte: Trotz der wichtigen Rolle von Rhythmus und Lautlichkeit treten in Cvetaevas Texten die Inhalte keineswegs in den Hintergrund, sondern erweisen sich sogar als besonders komplex. Ihr Verständnis bildet eine Voraussetzung für ihre weiterführende Korrelation mit den untersuchten formalen Kategorien. Außerdem werden an dieser Stelle stoffgeschichtliche Verbindungen zu anderen Bearbeitungen der mythologischen Erzählungen hergestellt, welche nicht nur inhaltlich, sondern auch in Hinblick auf die rhythmisch-lautlichen Analysekatoren als mögliche Vorbilder zu erachten sind. Die drei folgenden Abschnitte widmen sich den drei Kernaspekten: Da im Bereich des Metrums die Frage im Zentrum steht, inwiefern isometrische Abschnitte in inhaltlicher Verbindung zueinander stehen, d.h. in welchem Ausmaß das Metrum als Medium ihrer Assoziation zu betrachten ist, orientiert sich die Kapitelgliederung an den entsprechenden im Primärtext vorkommenden Formen. Im Abschnitt zur Rhythmik werden die Funktionen von Parallelismen, Enjambements, Hebungsrealisierungen und Pausen hinsichtlich ihrer semantischen Zuordenbarkeit systematisiert. Zusätzlich wird die für Cvetaeva spezifische Art der rhythmischen Einpassung von Eigennamen in die Versstruktur analysiert. Die Kapitel über Lautstrukturen beschäftigen sich mit dem Einsatz von Paronoma-

sie, Silbenstruktur, Sonorität und Reim sowie mit der konkreter definierten Semantik von Einzellauten. Ebenso wie die in allen anderen Bereichen getroffenen Zuordnungen werden diese nicht als allgemeinsprachliche apriorische Verbindungen betrachtet, sondern (mit Taranovskij) als Resultat synästhetischer Assoziationen der Autorin. Die zu Analysezwecken getrennt behandelten, aufgrund ihres überlappenden Vorkommens im Text jedoch eng verbundenen Aspekte von Metrum, Rhythmus, Lautlichkeit und Inhalt werden im Schlusskapitel zu einem System von Wechselbeziehungen zusammengeführt.

Aus Gründen der Lesbarkeit wird im Folgenden auf eine gendgerechte Schreibweise verzichtet. Das generische Maskulinum bezieht sich geschlechtsneutral und wertfrei auf Männer und Frauen.

1 FORSCHUNGSSTAND

Mittlerweile liegen über Cvetaeva sehr viele Analysen vor, sowohl zu ihrer Biografie als auch zu ihrem Werk, an welchem inhaltliche, linguistische und verstheoretische Fragestellungen bereits umfassend untersucht wurden. Das ist keine Selbstverständlichkeit, wenn man bedenkt, dass dieses in Zusammenhang mit Ždanovs Kulturpolitik lange Zeit einem Publikationsverbot unterlag und darüber hinaus ihr Name in der UdSSR lange Zeit nicht erwähnt werden durfte. (vgl. Razumovsky, 1989, 314f) Eine Entwicklung der offiziellen Beurteilung von Cvetaevas Werk zeichnet sich in den verschiedenen Auflagen der *BOL'SAJA SOVETSKAJA ĖNCIKLOPEDIJA* ab, deren erste nur knapp das Frühwerk würdigt und mit ‚Formalismus-Vorwürfen‘ gegen ihre späteren Texte sowie politischen Anschuldigungen endet. (vgl. [o.A.], 1934, 323) Der Nachfolgeartikel ist zwar inhaltlich entschärft, doch sehr knapp bemessen. (vgl. [o.A.], 1957, 445) In der dritten Auflage werden schließlich u.a. sogar *ARIADNA* und *FEDRA* erwähnt, womit den Tragödien eine repräsentative Position im Gesamtwerk zugestanden wird. (vgl. Saakjanc, 1978, 444f) Das späte Erscheinungsdatum der Auflage erklärt jedoch, warum die Dramen dennoch für längere Zeit in Vergessenheit gerieten und die wissenschaftliche Beschäftigung mit Cvetaevas Bühnenwerk so spät einsetzte, denn trotz der regen Publikationsflut sind Cvetaevas Dramen heute weit weniger bekannt als ihre Gedichte, Poeme und Prosatexte.

Als besonders aufschlussreich für die vorliegende Untersuchung sind zwei Artikel R.D.B. Thomsons von 1989 hervorzuheben: Der erste beschäftigt sich mit rhythmischen Übergängen in Cvetaevas Dramen und stellt deren metrische Struktur im Überblick dar; der zweite stellt zentrale

inhaltliche Strukturen von FEDRA heraus, wobei u.a. die Heldin als Repräsentantin des Dichterschicksals herausgestellt wird. Inhaltlich bietet zudem Simon Karlinskys (1986 erweitertes) Überblickswerk von 1966 eine gute Einordnung der Tragödien in das Gesamtwerk. Neuere Arbeiten über Cvetaevas dramatisches Werk bzw. zu FEDRA sind meist eher allgemein gehalten und am Inhalt orientiert.¹ Zu Rhythmus und Lautlichkeit bei Cvetaeva liegen ebenfalls Analysen vor: Diese widmen sich vorwiegend dem innovativen Zugang der Dichterin zu diesen Gebieten und belegen ihn anhand ungewöhnlicher Einzelpänomene. In manchen Arbeiten werden diese Momente mit Parallelen auf inhaltlicher Ebene verknüpft, wobei die beiden Monografien von Ljudmila Zubova hervorzuheben sind (1999 und 1989). Zusätzlich zu den auf Cvetaeva bezogenen Analysen wurden in Hinblick auf die Verstheorie v.a. Arbeiten von E.G. Ètkind, M.L. Gasparov, A.P. Kvjatkovskij, Ju.M. Lotman, K. Taranovskij, B.V. Tomaševskij und V.M. Žirmunskij berücksichtigt. Gerade in diesem Bereich liegt Material in kaum zu bewältigendem Umfang vor.

2 FRAGESTELLUNG UND DATENERHEBUNG

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet die aus stichprobenartigen Voruntersuchungen gewonnene und auch in der Sekundärliteratur vertretene Annahme, dass Metrum, Rhythmus und Lautlichkeit in Cvetaevas Texten nicht willkürlich, sondern in Hinblick auf eine inhaltlich motivierte Systematik eingesetzt werden. Taranovskij erklärt solche Erscheinungen, die nicht notwendigerweise bewusst konstruiert sind, mit synästhetischen Assoziationen des jeweiligen Autors zwischen formalen Merkmalen und einer bestimmten Semantik. Ziel dieser Analyse ist eine Systematisierung derartiger Verbindungen anhand zweier konkreter, zusammenhängender Texte von repräsentativem Umfang. Mit den Verstragödien ARIADNA und FEDRA, die derselben (nicht zu Ende geführten) Tragödientrilogie entstammen, wurde ein möglichst homogenes Material gewählt. Dieser Umstand wird als förderliche Bedingung für systematische Assoziationen zwischen Form und Inhalt eingeschätzt, die im gegebenen Fall eher erwartet werden als bei zeitlich und thematisch weiter gestreuten Einzelgedichten.

¹ Inhaltliche Auseinandersetzungen stammen u.a. von Makaševa, 2002; Kumukova, 2007; Kumukova, 2004; Dobson, 1999; Rubino, 1995; Pofir'eva, 2010; Maksimov, 2010. Mit der konkreten Aufführbarkeit von Cvetaevas Stücken, den diesbezüglichen Gepflogenheiten und Problemen beschäftigen sich: Gerčkovič, 1992; Litvinenko, 1993; Pesočinskij, 2010; Taršis, 2010; Vorob'ev, 2010.

Durch die umgekehrte Perspektive, d.h. ausgehend von den formalen Kriterien, soll der Blick auf Bezüge zur semantischen Ebene offengelegt werden. Als Analysekatoren werden zunächst möglichst kleine Einheiten untersucht, was im Fall der Metren eine isolierte Betrachtung der unterschiedlichen Kadenzabfolgen bedeutet. Im zweiten Schritt werden formal und inhaltlich ähnliche Ausprägungen nach Möglichkeit zusammgeführt. Berücksichtigung fanden ausschließlich wiederholt (d.h. mindestens zweimal) vorkommende Anordnungen mit einem Mindestumfang von vier Versen.² In der abschließenden Synthese gilt es, die heterogenen und daher zunächst relativ isoliert voneinander behandelten Analysekatoren von Metrum, Rhythmus und Lautstrukturen, entsprechend der Modalität ihres tatsächlichen Vorkommens im Text, zu einem System relativer Wechselbeziehungen zusammenzuführen.

Der beschriebene Zugang ist erst nach eingehender Beschäftigung mit verstheoretischen Ansätzen sinnvoll, da diese einen Einblick in normative, abweichende, tolerierte und verpönte Strukturverwendungen sowie nicht zuletzt in diesbezügliche historische Entwicklungsprozesse vermitteln, welcher den notwendigen Bezugsrahmen für eine kontextuell angemessene Verortung der Phänomene darstellt. Eine Zusammenschau der für die Analyse relevanten Aspekte wird dieser im Theorieteil vorangestellt. Dort werden auch für die geplante Zuordnung zwischen Metrum, Rhythmus und Lautlichkeit und einer damit verbundenen Semantik einschlägige Arbeiten vorgestellt: Taranovskij nimmt auf diesen Ebenen eine mögliche Kennzeichnung von intertextuellen Beziehungen an. Dem entspricht in etwa Lotmans Darstellung, wonach solche Bezüge nicht allgemeinsprachlich seien, sondern durch Assoziationen von Lauthäufungen mit dem ihnen zugrunde liegenden Wortmaterial zustande kämen. Gasparov untersuchte ähnliche Phänomene in einem größeren, epochenspezifisch-normativen Kontext, wobei er v.a. häufige Metren berücksichtigte. Die von ihm angenommenen ‚semantischen Aureolen‘ definieren sich über Metrum, Versfußanzahl und Kadenzabfolge. In der vorliegenden Arbeit wurden die in den beiden Verstragödien vorkommenden Metren auf dieselbe Weise definiert. Da Cvetaeva seltenere Formen³ bevorzugt, liegen zu diesen jedoch noch keine systematischen

² In Hinblick auf den Umfang werden Ausnahmen gemacht, wenn z.B. eine drei Verse umfassende regelmäßige Sequenz öfter als zweimal vorkommt.

³ Im gegebenen Fall sind (neben den Logaöden) im syllabotonischen Bereich die Verwendung unterdurchschnittlich kurzer Verszeilen sowie eine Bevorzugung ein-

Ergebnisse vor.⁴ Gegenüber diesen relativen bzw. in Entwicklung begriffenen Konzepten wurden speziell im Bereich der Lautlichkeit schon seit jeher Zuordnungen zwischen gewissen Phonemen und einer ihnen objektiv eigenen Semantik versucht.⁵ Diese Konzepte werden nicht als normabbildende Gesetzmäßigkeiten, sondern als Tradierung subjektiver Assoziationen verstanden und lediglich als Vergleichswerte betrachtet.

3 RELEVANZ DES THEMAS

Die Relevanz der vorliegenden Arbeit liegt primär in dem Versuch, Cvetaevas Umgang mit Metrum, Rhythmus und Lautlichkeit anhand zweier längerer zusammenhängender Texte systematisch zu erfassen. Zweitens werden die daraus resultierenden Ergebnisse nicht nur als regulatives System in den Raum gestellt, sondern mit den durch sie bedingten Effekten auf semantischer Ebene in Beziehung gesetzt. Metrum, Rhythmus und Lautstrukturen werden so als integrale Bestandteile des Texts herausgestellt, die nicht zufällig oder ornamental eingesetzt sind, sondern zur Systematisierung der komplexen Inhalte sowie zu deren gleichsam mimetischer Illustration dienen. Sowohl der Inhalt als auch die Verwendung formaler Strukturen werden durch ihre untrennbare Verwobenheit als systematisch strukturiertes, komplexes Ganzes aufgewertet. In dieser Herangehensweise besteht der informative Zugewinn gegenüber früheren Arbeiten, die sich auf eine einzige Analyseebene beschränken oder eklektisch an Beispielen orientieren.

heitlicher oder paarweise angeordneter Kadenzten in den generell häufigen Metren ausschlaggebend.

⁴ Von den von Gasparov untersuchten Metren kommen in den Tragödien nur T3wm und T4wm vor.

⁵ Ähnliches gilt (etwa bei N.S. Gumilev) mit weniger Prominenz auch für Zuordnungen zwischen Metrum und Semantik, worauf ebenfalls in aller Kürze verwiesen wird.

II THEORETISCHER TEIL

Die drei untersuchten Kategorien – Metrum, Rhythmus und Lautlichkeit – sind durch ihre Gleichzeitigkeit im Text eng miteinander verbunden, weswegen jede auf einer dieser Ebenen untersuchte Struktur bis zu einem gewissen Grad durch die beiden anderen mitbestimmt wird.

Zudem gestalten sich die Grenzen zwischen den im Folgenden diesen Kategorien zugeordneten Ausprägungen als fließend: Im Abschnitt „Metrum“ wird die Anordnung von betonten und unbetonten Silben im Vers durch die Vernachlässigung von Abweichungen abstrahiert. Dadurch ergibt sich eine Gliederung des Texts in Abschnitte, die demselben Regelsystem folgen und dadurch eine innere Konsistenz aufweisen. Diese Perspektive strebt die Zuordenbarkeit aller Textbestandteile an und erlaubt so eine flächendeckende Analyse.

Im Abschnitt „Rhythmus“ dienen diese abstrakten Ordnungssysteme als Vorlage, vor deren Hintergrund Abweichungen erkennbar und als Strukturmerkmal relevant werden. Die untersuchten Abweichungen umfassen Unregelmäßigkeiten in der Realisierung des metrischen Schemas und von der Versgliederung unabhängige syntaktische Strukturen, welche die im ersten Abschnitt pauschal am Versende angenommenen Pausen verstärken oder unterwandern.

Im Abschnitt „Lautstrukturen“ werden einerseits abschnittbildende Lauthäufungen in einer mehrere Verse umfassenden Textsequenz untersucht. Auf diese Weise ergeben sich von den Metrumsabschnitten unabhängige abgrenzbare Sequenzen. Zweitens ermöglichen Lautassoziationen im poetischen Text die unmittelbare Annäherung von klangähnlichen Lexemen und bilden damit ein von syntaktischen Ordnungen unabhängiges Bedeutungssystem.

Einige der Phänomene, wie etwa Parallelismen und Reim sind in einem Übergangsbereich zu verorten, in dem Betonungsabfolge und Lautlichkeit ineinandergreifen.

1 METRUM

Im Folgenden sollen die mit Cvetaevas Versdramen in Verbindung stehenden metrischen Traditionen knapp umrissen werden. Die Gepflogenheiten des Silbernen Zeitalters sind als direktes Umfeld relevant, mit dem die Autorin über ihre Dichterkollegen während ihres gesamten Schaffens in Verbindung stand. Da beide Tragödien nicht nur thematisch, sondern insbesondere auch verstechnisch Merkmale einer beson-

deren ‚Archaizität‘ aufweisen, erfolgt im Anschluss eine Darstellung der antiken Verstradition und deren Beziehung zur russischen Lyrik. Danach wird das Potenzial von Metren als Bedeutungsträger anhand theoretischer Ansätze diskutiert.

1.1 METRISCHE TENDENZEN DES SILBERNEN ZEITALTERS UND IHRE GESCHICHTE

In der Dichtung des Silbernen Zeitalters weitete sich das Spektrum der verwendeten Metren durch das Nebeneinander vollkommen unterschiedlicher Strömungen – Symbolismus, Akmeismus und Futurismus – beträchtlich aus: Erstens wurden traditionelle syllabotonische Versmaße der russischen Klassik wieder aufgenommen. Diese wurden vor dem Hintergrund historischer Distanz nunmehr als ‚zeitlos‘ wahrgenommen, was den Grundstein für ihren stärker reflektierten bzw. semantisch motivierten Einsatz bildet. Zweitens zogen Übersetzungen und Imitationen antiker und mittelalterlicher Texte eine zunehmende Präsenz einschlägiger Metren und Strophenformen nach sich. Drittens kam es zu einer Auslotung der Grenzen der Poesie, indem zuvor seltene Formen in den Vordergrund traten: Darunter fällt die Aneignung tonischer Versordnungen wie Dolnik, Taktovik und Akzentvers ebenso wie Experimente mit besonders lange oder kurze Verszeilen. (vgl. Gasparov, 2000b, 214f)

Dieses komplexe Nebeneinander muss vor dem Hintergrund seiner Tradition betrachtet werden, denn nachdem erst im 17. Jh. die Unterscheidung zwischen Vers und Prosa eingeführt wurde, wobei als Versraditionen völlig unterschiedlichen Ursprungs syllabische, syllabotonische und tonische Liedformen experimentell nebeneinander standen, wurden im Klassizismus schon differenziertere metrische Schwerpunkte erkennbar. Die Tendenzen dieses Kanonisierungsprozesses veränderten sich in Romantik und Realismus, sodass zahlreiche Anordnungen des Silbernen Zeitalters auf Stadien dieser Entwicklung verweisen. Wichtige Beispiele für die Syllabotonik sind etwa der im Klassizismus entstandene, doch v.a. dank Puškins Werk für die Romantik typische J4, welcher auch später noch häufig verwendet wurde; eine ähnliche Entwicklung machte T4 durch. (vgl. ebd. 21ff) Obwohl J3 und T3 im Klassizismus mit ‚leichter Liebeslyrik‘ assoziiert waren, wurde T3 in der Romantik durch Lermontov mit Themen wie ‚Weg‘ und ‚Tod‘ verbunden und im Realismus mit ‚Trennung‘. J3 ist durchgehend häufiger und wohl nicht zuletzt deshalb in sehr divergenten Zusammenhängen vertreten, zu deren Differenzierung Gasparov verstärkt die Kadenz einbezieht. (vgl. Gasparov,

2000a, 88ff) Neben solchen typischen Metren liegen für jede Epoche auch experimentelle Formen vor, sodass Logaöd, Dolnik und freie Versformen ebenfalls schon im Klassizismus erprobt wurden und okkasionell auch in den darauffolgenden Epochen auftraten, bis sie schließlich für das Silberne Zeitalter charakteristisch wurden. (vgl. Gasparov, 2000b, 21ff)

1.2 DAS METRISCHE SYSTEM DER ANTIKE UND ANKLÄNGE DARAN IM SILBERNEN ZEITALTER

Die grundlegende Unterteilung der antiken Lyrik⁶ differenziert zwischen Singvers und Sprechvers: Ersterer wird hauptsächlich in Gedichten sowie in den Choreinsätzen der Tragödie verwendet. Zweiterer tritt in der dramatischen Figurenrede auf und bestimmt zudem epische Texte. Sprechverse im Drama sind relativ unflexibel auf J6 oder T8⁷ festgelegt und unterscheiden sich rhythmisch durch eine starke Durchlässigkeit zwischen Longum und Doppelbreve von den streng gebundenen Singversen. Die trochäische Variante ist die ursprünglichere: Interessanterweise kam Euripides in seinen späteren Tragödien wieder auf diese Form zurück, was dort eine Archaisierung bedeutet. (vgl. Matthiessen, 2002, 141) Auch Puškin assoziierte Trochäen mit Archaisität und verwendete sie erst ab dem Zeitpunkt seiner Auseinandersetzung mit der Antike häufig. (vgl. Čudovskij, 1917, 63ff) Singverse sind dagegen in ihrer Grundform sehr variabel und ermöglichen so den uneingeschränkten Gefühlsausdruck des Dichters. Die meist sehr komplexen Strophenformen werden jedoch in den Wiederholungen stets streng eingehalten und sind insofern stark gebunden. (vgl. Snell, 1997, 8ff)

Aus der Gruppe der Singverse ist der Glykoneus mit der Abfolge $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ ⁸ hervorzuheben, welcher auch als ‚äolisches Urmaß‘ be-

⁶ Da die lateinische Dichtung die griechische zum Vorbild nahm, ähneln diese Traditionen einander weitgehend – in vielen Fällen betreffen die Unterschiede lediglich die Benennung; (vgl. Halporn, 2004, 7) an dieser Stelle wird daher nicht zwischen diesen Traditionen unterschieden.

⁷ Im antiken Kontext wird J6 üblicherweise als *jambischer Trimeter* (gr.) bzw. *jambischer Senar* (lat.) bezeichnet und T8 als trochäischer Tetrameter (gr.) bzw. trochäischer Septenar (lat.). (vgl. Snell, 1997, 9; Halporn, 2004, 19ff) Um einen besseren Überblick zu ermöglichen, werden diese komplexen und teilweise missverständlichen Benennungen auch für den antiken Kontext auf die moderne Terminologie generalisiert.

⁸ Die Striche symbolisieren Längen, die Bogen Kürzen, und die Kreise *anapitita*, d.h. an ihrer Stelle können wahlweise Längen oder Kürzen auftreten.

zeichnet wird: Sein Schema entspricht, vom antiken quantierenden auf das russische betonungszählende Verssystem umgelegt, dem in ARIADNA und FEDRA häufig verwendeten Verslogaöd An3L(+A). Im antiken Gebrauch war diese Grundform für beliebige Erweiterungen zu längeren Verszeilen offen. Rupprecht verweist aufgrund der hohen initialen und finalen Flexibilität der Anordnung auf den Choriambus (d.h. $\text{---}\text{---}$) als ihren charakteristischen Bestandteil.⁹ (vgl. Rupprecht, 1950, 52) Auch in der russischen Adaption des Metrums spielt der Choriambus eine bedeutende Rolle: V.V. Ivanov stellt fest, dass gerade dieser als synthetisches Element die Kombination von zweisilbigen und dreisilbigen Metren bildet, welche ansonsten grundsätzlich als ‚inkompatibel‘ betrachtet werden. (vgl. Ivanov, 1968, 168ff) Andrej Belyj nimmt diesen Zusammenhang auf, um die besondere Einheit und Musikalität von Cvetaevas Lyrik zu erklären. (vgl. Belyj, 1982, 276)

Obwohl sich experimentelle Verwendungen des Logaöds schon seit dem 18. Jh. immer wieder okkasionell im Bereich der Volkslieder herausbildeten, ist jene Form, die zu Cvetaevas Zeit Eingang in die russische Lyrik fand, nicht als ihre Weiterentwicklung zu verstehen, denn die traditionellen russischen Logaöde wurden nicht als Poesie betrachtet, sondern als untrennbarer Bestandteil ihrer musikalischen Form. (vgl. Gasparov, 2000b, 73) Die Logaöde des Silbernen Zeitalters stellen vielmehr eine direkte Ableitung aus der antiken Tradition dar: Ihre Präsenz ist das Resultat eingehender Auseinandersetzungen mit verstheoretischen sowie thematischen Aspekten der Antike durch die Dichter des Symbolismus, welche metrumstgetreue Übersetzungen der Originaltexte lieferten und sich diese Formen außerdem für das eigene Schaffen aneigneten. (vgl. ebd. 226f) Ètkind betont auch für diese russische Adaption des Logaöds, dass es sich um ein sehr streng gebundenes Verssystem handelt, da mitunter sehr komplexe Abfolgen strikt eingehalten werden. Lange Zeit wurde das Metrum in der russischen Verstheorie aufgrund der unterschiedlichen Länge der Intervalle zwischen den Betonungen nur in Zusammenhang mit dem Dolnik oder anderen tonischen Versformen betrachtet. Gerade für Cvetaevas Lyrik ist der Logaöd sehr bedeutend,

⁹ M.L. Gasparov kommt zu demselben Resultat: „If we examine the glyconic, the main and most rhythmically characteristic part of it stands out clearly: the middle part, two short syllables between two longs, a ‘choriamb’ (trochee plus iamb, $\text{---}\text{---}$), and around it are a disyllabic opening and a disyllabic ending. Once this segmentation had been sensed, it was easy to lengthen the line by inserting not one, but two choriambus between the opening and the ending [...]” (Gasparov, 2002, 56)

denn er bestimmt etwa dreißig Prozent ihrer Gedichte und ist damit viel präsenter als bei ihren Zeitgenossen.¹⁰ (vgl. Ètkind, 1991, 324) Rein formal beschränkt sich die Aneignung des Logaöds im Silbernen Zeitalter nicht auf die exakte Imitation der überlieferten Strophen – obwohl häufig Anklänge an diese deutlich werden – sodass die freie Bestimmbarkeit dieser produktiven Form erhalten bleibt: Als Logaöd werden an sich heterogene Anordnungen bezeichnet, die in regelmäßiger Wiederholung auftreten. (vgl. Gasparov, 1979, 120) Neben den Logaödstrophen¹¹ entstanden auch Verslogaöde¹², in welchen ein nicht syllabotonischer Einzelvers in so regelmäßiger Abfolge wiederholt wird wie die Verszeile eines syllabotonischen Metrums. In dieser ‚Vereinfachung‘ wird die Adaption der antiken Versform an das russische, vornehmlich syllabotonisch geprägte Verssystem deutlich. (vgl. Gasparov, 2000b, 227) Trotz der starken Gebundenheit des Logaöds steht seine Entwicklung zu dieser Zeit in direkter Verbindung mit jener des Dolnik: Gasparov beschreibt diese anhand prototypischer Anwendungsformen bei einzelnen Dichtern: Das Anfangsstadium setzt er bei Esenin an, welcher ein- und zweisilbige Intervalle in freier Variation einsetzt. Als Endstadium nennt er Cvetaevas weitaus unflexiblere Verssysteme (*Cvetaevskij tip*), die meist von einem

¹⁰ Ähnliche Ergebnisse finden sich bei Smith, 1976, 25f und Smith, 1975, 132.

¹¹ Zur Klassifizierung der Logaöde werden unterschiedliche Kategorien verwendet. Šengeli differenziert zwischen ‚einfachen‘ (*prostye*) und ‚zusammengesetzten‘ (*složnye*) Logaöden: Im ersten Fall werden Verse zweier unterschiedlicher Metren als periodische Abfolge kombiniert, im zweiten sind die Abfolgen komplizierter und zusätzlich werden regelmäßige rhythmische Ordnungen einbezogen (v.a. Zäsuren). (vgl. Šengeli, 1940, 77ff) Gasparov schreibt von ‚Versfuß-Logaöden‘ (*stopnye*), in welchen eine komplexe Anordnung Vers für Vers wiederholt wird, und ‚Zeilenlogaöden‘ (*stročnye*), wo sich die Regelmäßigkeit auf den Strophenkontext bezieht; zusätzlich werden noch Unterkategorien benannt. (Gasparov, 2001, 130ff) In der vorliegenden Arbeit wird von ‚Verslogaöden‘ die Rede sein, in welchen unveränderliche Verse wiederholt werden (diese entsprechen den ‚Versfuß-Logaöden‘) und ‚Strophenlogaöden‘, in welchen ganze Strophen oder zumindest Verskombinationen wiederholt werden (diese entsprechen im Wesentlichen den ‚Zeilenlogaöden‘). Die Benennungen wurden aus Gründen der Anschaulichkeit gewählt sowie in Hinblick darauf, Zwischenkategorien möglichst auszuschließen (zumal Strophenlogaöde ebenfalls eine nicht-syllabotonisch strukturierte Zusammensetzung aus ‚Versfüßen‘ darstellen).

¹² Obwohl sie eine Seltenheit darstellten, kamen Verslogaöde schon in der Antike vor, z.B. bei Horaz. In seiner ersten Odensammlung nehmen sie durch ihre Verwendung in Prolog und Epilog sogar einen prominenten Platz ein. (vgl. Kytzler, 1978, 319)

dreisilbig-syllabotonischen (häufig anapästischen) Basismetrum ausgehen und durch regelmäßige Verkürzung des letzten Intervalls auf eine unbetonte Silbe asymmetrische Verszeilen erzeugen. Aufgrund ihrer Unveränderlichkeit folgen diese dem Prinzip der Verslogaöde. (vgl. Gasparov, 1974, 241f)

Der Hexameter fand schon zu Beginn des 19. Jh. verstärkt Eingang in die russische Lyrik und zwar ebenfalls in Zusammenhang mit antiken Sujets. (vgl. Gasparov, 2000b, 131) Ganz im Gegensatz zum Logaöd erlaubte der antike Hexameter eine sehr freie Austauschbarkeit zwischen Longum und Doppelbreve, was im quantierenden System die einheitliche Verslänge nicht weiter störte, im betonungszählenden russischen jedoch zur völligen Auflösung der Ordnung geführt hätte (da der Längenunterschied zwischen unbetonten und betonten Silben nicht genau im Verhältnis 1:2 steht und die Wahrnehmung stärker auf die Betonungsabfolge konzentriert ist als auf Längenverhältnisse). Aus diesem Grund musste das Metrum angepasst werden, wodurch ein sechsfüßiger Daktylus mit potenzieller Ersetzbarkeit einzelner Füße durch trochäische entstand. Diese Entwicklung führte zur Auflösung der Syllabotonik. (vgl. Gasparov, 2001, 141) Gasparov wählt aufgrund der zahlreichen Einflüsse in der Rezeptionsgeschichte sowohl für den Hexameter als auch für das elegische Distichon, der Kombination aus einem Hexameter und einem Pentameter, eine sehr weite Definition, sodass weder der Daktylus als zwingendes Grundmetrum nötig ist noch die sechs- bzw. fünffüßige Verszeile. (vgl. Gasparov, 2000a, 232ff) Im Gegensatz zu den Logaöden verzichtet Cvetaeva weitgehend auf tonische Metren und somit auch auf diese beiden wenig streng gebundenen Anordnungen. Lediglich jene Logaödformen, in welchen zwei Verszeilen in Alternation auftreten, könnten im weiten Verständnis der russischen Adaptionen des elegischen Distichons als Anklänge daran verstanden werden.

1.3 DAS METRUM ALS SEMANTISIERTE EINHEIT

Von besonderer Wichtigkeit für die nachfolgende Analyse ist die Frage nach dem semantischen Gehalt des Metrums.¹³ In diesem Bereich

¹³ Dass im Folgenden nicht nur von ‚Metrum‘, sondern mitunter auch von ‚Rhythmus‘ die Rede sein wird, liegt an den heterogenen Forschungsschwerpunkten der behandelten Autoren, welche unterschiedlich abstrakt bzw. konkret definiert werden und auch im ihnen zugeschriebenen Wirkungsumfang differieren. Beide Sichtweisen sind wichtig für die Diskussion semantischer Kategorien bzw. für die Abwägung von deren Umfang.

liegen ausführliche statistische Analysen von Gasparov und Taranovskij vor. Beide Autoren gehen davon aus, dass kulturelle Prozesse zur semantischen Aufladung einzelner Metren führen, sodass sich Korrelationen zwischen den beiden Kategorien ergeben. Da die abstrakte Ordnung des Metrums in seiner konkreten Ausprägung entscheidend durch rhythmische Eigenschaften beeinflusst wird, werden verallgemeinerbare Strukturen aus diesem Bereich ebenfalls in die Analyse einbezogen: Gasparov berücksichtigt v.a. die Kadenz, Taranovskij legt dagegen mehr Wert auf die Zäsur. Terminologisch verwenden beide Autoren den Begriff der ‚Aureole‘, welcher zuerst von Tomaševskij verwendet (vgl. Tomaševskij, 1959a, 20) und von V.V. Vinogradov spezifiziert wurde¹⁴: „Vse stichovye razmery v kakoj-to mere vyrazitel'ny, i vybor ich ne bezrazličn. Každyj razmer imeet svoj ékspressivnyj ‚oreol‘, svoe affektivnoe značenie.“ (Vinogradov, 1959, 28)

Demgegenüber existieren Gegenansätze, die sich für eine völlig beliebige Zuordenbarkeit zwischen Inhalt und Metrum aussprechen (vgl. Šengeli, 1940, 24) oder zumindest darauf hinweisen, dass Verstheoretiker trotz übereinstimmender Ergebnisse zu den technischen Daten nicht selten zu vollkommen unterschiedlichen semantischen Auslegungen kommen.¹⁵ Lotman betont in diesem Zusammenhang, dass eine ausschließlich statistische Herangehensweise nicht zielführend sei; eine sinnvolle Ergänzung könne, jeweils für einen konkreten Text, die Analyse funktionaler Kriterien einer Rhythmusabfolge bieten. (vgl. Lotman, 1970, 142f) Taranovskijs Ansatz ist damit vereinbar, da er von konkreten Intertextualitätsbeziehungen ausgeht.¹⁶ Die Unterstützung von Verweisen auf rhythmisch-lautlicher Ebene (die beiden Kategorien werden zusammengefasst behandelt), stellt dabei nur eine von vier behandelten Formen der Intertextualität dar; sie steht neben drei inhaltlich definierten Modi, in welchen der Ausgangstext als ‚kreativer Input‘, Erklärung oder Anknüpfungspunkt einer Polemik verstanden wird. Der rhythmisch-lautliche Modus nimmt demnach in seiner Ausprägung eine Sonderstellung ein. Taranovskij verweist jedoch auf sein häufig mit inhaltlichen Kategorien

¹⁴ Auf diese terminologischen Ursprünge wird in Gasparov, 2000a, 13 verwiesen. Der Begriff der ‚semantischen‘ Aureole wird Taranovskij und Gasparov zugeschrieben. (vgl. Levin, 2000, 291)

¹⁵ Lotman zitiert an dieser Stelle V.V. Ivanov, 1966, 299.

¹⁶ In der Feststellung von „zaimstvovani[e] po ritmu i zvučanju“ zweier Textstellen nennt Taranovskij die Arbeit von S.P. Bobrov als Anknüpfungspunkt dieses Analysemodus. (vgl. Taranovskij, 2000c, 28; Bobrov, 1922, 72ff)

der Intertextualität kombiniertes Vorliegen. In diesem Sinne werden rhythmisch-lautliche Kriterien nicht an sich einer konkreten Semantik zugeordnet.¹⁷ (vgl. Taranovskij, 2000c, 32) In einer allgemeineren Argumentation betrachtet der Autor die historische, von Rhythmuswechseln begleitete Genreentwicklung und nennt dazu einige Beispiele, etwa den Übergang vom in alexandrinischen Versen verfassten klassizistischen Drama zum historischen Drama in J5. (vgl. Taranovskij, 2000d, 282) Den Ursprung von Zusammenhängen zwischen Rhythmus und Semantik erklärt Taranovskij mit einem dichterischen Synästhesieempfinden; er zitiert an dieser Stelle u.a. Blok und Majakovskij, von welchen dazu explizite Stellungnahmen vorliegen. Diese intuitiven, jenseits der Wortbedeutungen angesiedelten rhythmischen Assoziationen werden in vielen Fällen auch für den Rezipienten erfahrbar. (vgl. Taranovskij, 2000e, 403)

Gasparov baut in vielem auf Taranovskijs Ansätzen und Ergebnissen auf. In METR I SMYSL versucht er eine systematisierte Zuordnung zwischen den häufigsten syllabotonischen Metren bzw. dem Hexameter und sehr konkret definierten semantischen Aureolen. Er erklärt diese Ausprägungen als Produkt von kulturhistorischen Entwicklungsprozessen: Während in der Antike die Wahl des Metrums aufgrund seiner gattungsspezifischen Festlegung höchst unflexibel war, wurden diesbezügliche Einschränkungen nach und nach gelockert, wodurch zunächst kulturspezifische (und im Wandel begriffene) Gattungsnormen entstanden; später lag die Metrumwahl im freien Ermessen des Dichters. Trotz dieser Wahlmöglichkeit wurden zu bestimmten historischen Zeitabschnitten Verbindungen zwischen einer bestimmten Metrumsverwendung und semantischen Kriterien deutlich, d.h. intertextuelle Systeme, welche okkasionelle Übereinstimmungen an Umfang übertreffen. Obwohl semantische Aureolen nicht auf hundertprozentige Übereinstimmungen beschränkt sind, da mitunter unvereinbare Themenkreise parallel zueinander existieren oder für manche Gedichte andere oder zufällige Bezugspunkte für die Wahl der metrischen Ordnung ausschlaggebend waren, ergeben sich prototypische, im kollektiven Gedächtnis verankerte Formen. Diese eignen sich, ähnlich wie früher Gattungsnormen, als Ausgangspunkt für spätere Bezugnahmen. Das Metrum wird auf diese Weise ebenso wie Begriffe oder Genres zum ‚kulturellen Speicher‘. (vgl. Gaspa-

¹⁷ Tatsächlich ist eine Untersuchung von rhythmisch-lautlichen Ähnlichkeiten in inhaltlich arbiträren Textpassagen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive wohl müßig, sodass das Kriterium sinnvollerweise als ‚kombinationspflichtig‘ mit semantischer Vergleichbarkeit einzustufen ist.

rov, 2000a, 13ff) Im Nachwort geht Gasparov zudem verstärkt auf den Ursprung und die Entwicklungsgeschichte der einzelnen Metren ein: Die Wurzeln der einzelnen Metren liegen teils in der russischen Volksdichtung (z.B. T4d, T4dm, J4dm, An2m), der westeuropäischen Tradition (z.B. T3wm, T3w) oder in der Antike (z.B. J4mw, D2, Am2w)¹⁸. Entwicklungsgeschichtlich oft vielstufige Adaptionsprozesse zwischen unterschiedlichen Kulturen vor. Diese generellen Faktoren verweisen auf die Tradition, in welche sich ein konkreter Text einreihet. (vgl. ebd. 267ff) Da Gasparovs Ansatz nicht präskriptiv, sondern deskriptiv zu verstehen ist, wird die Prämisse, dass die Semantisierung eines Zeichens (in diesem Fall des Metrums) durch seinen konkreten Kontext erfolgt, nicht verletzt; durch die diachrone Beschreibung normativer Tendenzen wird ein Verweissystem offengelegt, welches die Einordnung lyrischer Texte in ihre Tradition erlaubt. Wie der Autor auch selbst betont, ist dieses System noch bei weitem nicht vollständig beschrieben, sodass vor allem seltenere Metren (die in Cvetaevas Tragödien dominant sind) bislang nicht erfasst wurden.

Zuordnungen zwischen Metrum und Semantik wurden immer wieder intuitiv getroffen. So empfindet Nikolaj Gumilev den Jambus als ‚gelöst‘ und ‚frei‘, während er den Trochäus mit ‚Gesang‘¹⁹ assoziiert. Außerdem beschreibt er den Daktylus als ‚mächtig‘ und ‚feierlich‘ und den Anapäst, in Opposition dazu, als ‚ungestüme, elementare Leidenschaft‘. Der Amphibrachys bilde die Synthese der beiden anderen dreisilbigen Metren, was seinen Ausdruck einer ‚göttlich-weisen‘ Existenz erkläre. Eine zusätzliche Variable stellt in dieser Darstellung die Verszeilenlänge dar. (vgl. Gumilev, 1968, 195) Derartige intuitive synästhetische Zuschreibungen verweisen auf das Potenzial von Metrum als semantisierte Kategorie, da, wie Taranovskijs Beispiele zeigen, einige Dichter Metrum und Rhythmus, bewusst oder unbewusst, über ähnliche Assoziationen wählen. Zumal Cvetaeva so häufig ihren rhythmisch-lautlichen Zugang zur Lyrik betont, fällt sie sicherlich ebenfalls in diese Gruppe.

An dieses vage Verständnis einer Verknüpfung zwischen Metrum und Semantik wird im Analyseteil angeknüpft, wo isometrische Textstel-

¹⁸ Zu dieser letzten Gruppe gehören natürlich auch der Hexameter, das elegische Distichon und die Logaöde.

Das Auswahlkriterium für die Beispielmetren beruht auf einer verstärkten Berücksichtigung jener Versmaße, die in FEDRA oder ARIADNA vertreten sind.

¹⁹ Gasparov und Maslova liefern für den Trochäus vergleichbare Ergebnisse. (vgl. Gasparov, 2000a,193; Maslova, 2006, 35)

len zum Ausgangspunkt genommen werden, um Rückschlüsse auf etwaige Verbindungen bestimmter Metren mit einer gewissen Semantik zu ziehen. Dabei ist erstens zu beachten, dass nicht zwangsläufig in jedem Fall eine semantische Verbindung vorliegt, und zweitens, dass diese Bezüge nicht in allen isometrischen Gruppen mit demselben Grad an Verbindlichkeit festgelegt sind. Wie stark eine semantische Gruppe ausgeprägt ist, hängt von der Augenscheinlichkeit der inhaltlichen Vernetzung sowie von der Anzahl der daran beteiligten Textstellen ab; d.h. bei häufig auftretenden Metren verweisen inhaltliche Übereinstimmungen auf eine fester zugeordnete Semantisierung. Proportional dazu erhöht sich jedoch auch die Gefahr widersprüchlicher Zuordnungen, wobei zu große Widersprüche gegen eine Semantisierung der betroffenen Ordnung sprechen. Grundsätzlich sind Zuordnungen ab zwei isometrischen Textstellen möglich, wobei die Verweisfunktion bei so geringem quantitativem Umfang eher einer rhythmisch unterstützten Intertextualitätsbeziehung entspricht, während das Metrum bei häufigem, semantisch konsistentem Auftreten verstärkt einen von der konkreten Handlungsebene unabhängigen abstrakten und eigenständigen Charakter ausbildet. Aufgrund semantischer Konnotationen unterstützt die Abfolge unterschiedlicher Metren nicht nur die Strukturierung und Variation des Textverlaufs, sondern bestimmt zusätzlich dessen inhaltliche Inszenierung: Nach dem Prinzip von Filmmusik wird die Handlung über die intuitive Wahrnehmung mitbestimmt.²⁰

2 RHYTHMUS

Wenn Rhythmus die Anordnung von tatsächlich realisierten Betonungen beschreibt, wird er automatisch über seine Relation zur metrischen ‚Idealordnung‘ definiert, die dem gegebenen Textabschnitt

²⁰ Zimmermann beschreibt eine ähnlich assoziative Funktion von Metrum und Rhythmus für die Singverse in der antiken Tragödie: „Indem der Dichter nun den gesungenen Teilen eine je verschiedene metrische (d.h. rhythmische und musikalische) Form gab, konnte er damit beim Zuhörer Assoziationen erwecken - einerseits an gewisse aus dem alltäglichen Leben bekannten Gesänge wie Hochzeitslieder oder Hymnen, andererseits an Kompositionsformen anderer Gattungen.“ (Zimmermann, 1986, 24) Im Anschluss werden konkrete Beispiele genannt, wie etwa die Verbindung von äolischen Versmaßen (mit choriambischem Kern) zu Hochzeitsliedern oder dem aus dem persischen Bereich stammende Ioniker (— — —) mit Erotik und orientalischem Kolorit.

zugrunde liegt.²¹ In der Analyse von Rhythmus liegt daher das Augenmerk auf Oppositionen zum davor festgestellten Metrum.²² Durch historische Entwicklung ergaben sich auch in diesem Bereich der Abweichungen spezifische Normen, welche zuerst skizziert werden sollen²³; des Weiteren wird auf das Spannungsverhältnis zwischen der metrischen Verseinheit und der allgemeinsprachlichen Syntax eingegangen, bevor spezielle expressive Instrumentalisierungsmöglichkeiten von Rhythmus den Abschluss bilden.

Da Rhythmus als konkretes Merkmal im Prinzip von hypothetischen Betonungsrealisierungen ausgeht und dieser Bereich sprecherabhängige Varianten zulässt, ist in diesem Zusammenhang auch der Umgang des Dichters, als Urheber eines Texts, mit dem Verhältnis zwischen diesen Ordnungen von Interesse.²⁴ In diesen Bereich fällt u.a. das Skandieren²⁵: Von der Lyrikern selbst liegen zwar keine Tonaufnahmen vor, doch es sind Rezitationen einiger Gedichte durch ihre Schwester Anastasija erhalten, die Rückschlüsse auf Cvetaevas eigene Intonation erlauben, da die Schwestern in jungen Jahren häufig gemeinsam auftraten und dabei mit nahezu identischer Intonation deklamierten (vgl. Feinstein, 1990, 63): Trotz starker Akzentuierung der Betonungsstellen – Bernštejn

²¹ Dies gilt zumindest für Texte, die eine syllabotonische oder ähnlich starke Ordnung aufweisen (z.B. Logaöde).

²² Šervinskijs Detailanalyse von Puškin-Texten führt die dort vorliegende konkrete Beziehung zwischen rhythmischen Effekten und Handlungsereignissen an zahlreichen Beispielen vor Augen. (vgl. Šervinskij, 1961) Obwohl dieser Zugang konkreter ist als der im Folgenden angestrebte, liefert er anschauliche Beispiele.

²³ Es handelt sich hierbei um ein weites Feld, weswegen ein Schwerpunkt auf für die nachfolgende Analyse relevante Formen gelegt wurde.

²⁴ In diesem Forschungsbereich ist S.I. Bernštejns Deklamationstheorie wichtig, in welcher vom gesprochenen Wort als einer nicht vollständig vom schriftlichen Text ableitbaren Kategorie ausgegangen wird. (vgl. Bernštejn, 1927, 40f)

²⁵ Kvjatkovskij definiert ‚Skandieren‘ erstens als „čtenie metričeskich stichov [...] s podčerkivaním ich ritmičeskoj struktury“ (Kvjatkovskij, 1966, 271) und zweitens als „neobjazatel’noe podčerkivanie metričeskogo stroja stichov, vyderžannyh v sillabotoničeskoj manere, – neobjazatel’noe potomu, čto zdes’ sobljudeno polnosložie v stopach i net vnustrichovyh strukturnych pazv i dolgich slogov.“ (ebd.) Laut Fremdwörter-Duden ist für die Lyrik nur die erste Definition relevant, welche Kvjatkovskijs zweiter entspricht: „Verse taktmäßig, mit bes. Betonung der Hebungen u. ohne Rücksicht auf den Sinnzusammenhang lesen“. (Drosdowski, 1992, 414) Tomaševskij (der dieses Phänomen im Gegensatz zu den meisten anderen Autoren als positiv ansieht) behandelt ebenfalls diese Variante (vgl. Tomaševskij, 1959b, 354f), auf welche sich die Begriffsverwendung auch in dieser Arbeit beruft.

spricht hier von verstärkter ‚dynamischer Schwere‘ – werden ausschließlich tatsächliche Wortbetonungen realisiert; d.h. zumindest in diesem Zusammenhang entspricht die mündliche Variante in hohem Maße der schriftlichen.²⁶ Beide untersuchten Gedichte sind im Logaöd verfasst, wobei das erste (*Esli duša rodilas’ kerylatoj...* von 1918; Film, 16:00-16:26) völlig ohne Pyrrhichien auskommt, während diese im zweiten (*My bystry i nagotove...* aus dem Zyklus *Ase* von 1913; Film, 17:58-18:37) die vorletzte Hebung in 50 Prozent der Fälle ersetzen und in diesem zusätzlich eine flexibel betonte Anakrusis vorliegt. Die Tonaufnahmen bringen den gravierenden rhythmischen Unterschied besonders deutlich zur Geltung: Aufgrund der fehlenden Pyrrhichien decken sich im ersten Gedicht die generell stark akzentuierten Hebungen mit dem Metrum, sodass der Text von Natur aus als ‚skandiert‘ empfunden wird, da sich die strenge metrische Ordnung in den Vordergrund drängt. Im zweiten Gedicht sorgen dagegen nicht realisierte Betonungen für einen ‚spontaneren‘ und daher natürlicheren Sprechrhythmus. Aufgrund der deutlichen und ausschließlichen Realisierung aller lexikalisch vorgegebenen Betonungen, welche Cvetaeva, von diesen Zusammenhängen abgeleitet, wohl auch für ihre weiteren Gedichte vorsieht, erhöht sich die Bedeutsamkeit rhythmischer Kategorien in diesem Bereich.

2.1 INITIALBETONUNG

Da sich der Rhythmus eines Metrums (ebenso wie dieses selbst) im Kontext einer Kultur entwickelt, bilden sich mitunter kulturspezifische Systeme heraus. Ein Beispiel dafür stellt der russische Jambus dar: Obwohl der erste Versfuß dieses Metrums im modernen europäischen Kontext grundsätzlich, wie an allen anderen Positionen im Vers, als Kombination einer unbetonten und einer betonten Silbe definiert wird, verweisen Gasparovs statistische Ergebnisse auf eine Tendenz des russischen Jambus zur Initialbetonung. Diese kann entweder die erste normative

²⁶ Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Herrn M.A. Witalij Schmidt, der sich mit S.I. Bernštejns Deklamationstheorie beschäftigt und so freundlich war, meine Annahmen anhand des ihm zur Verfügung stehenden größeren Korpus an Aufnahmen Anastasija Cvetaevas zu überprüfen und zu bestätigen. Zudem danke ich ihm für die Einmahnung methodischer Vorsicht, da nicht auszuschließen ist, dass Anastasijas Vortragsweise sich, entgegen der Überlieferung, von Marina Cvetaevas unterscheidet. Diese Gefahr wird dadurch erhöht, dass zwischen den gemeinsamen Auftritten der Schwestern und den Aufnahmen viele Jahre liegen, sodass Stimme und Vortragsweise sich möglicherweise in der Zwischenzeit veränderten.

Betonung im Vers (auf der zweiten Silbe) ersetzen oder zusätzlich zu dieser auftreten, was zu einer initialen Akzentkollision führt. Anhand von Analysen zur russischen Wortbetonung weist der Autor außerdem darauf hin, dass diese ‚Auffälligkeit‘ vom statistischen Standpunkt her in der russischen Lexik ohne Weiteres vermeidbar wäre und es sich folglich um ein intendiertes Charakteristikum des russischen Jambus handle. Analog dazu verortet Gasparov die Tendenz zu hypermetrischen Betonungen in der Anakrusis des russischen Anapästs. (vgl. Gasparov, 1974, 195ff) In beiden Fällen bewirkt die Anordnung eine Verdeutlichung und Befestigung der Versstruktur, da der Versbeginn durch die Betonung bzw. gegebenenfalls durch die Doppelbetonung viel deutlicher wahrgenommen wird, als es in diesen Metren ansonsten der Fall ist. Die Wurzeln dieser Eigenheit führen zurück in die Antike, wo im jambischen Versbeginn von vornherein ein *anceps* vorgesehen war, während das freie Regelwerk des Anapästs überhaupt eine sehr weitreichende Austauschbarkeit zwischen Längen und Doppelbreve zuließ. (vgl. Snell, 1997, 3; Halporn, 1979, 9)

2.2 PYRRHICHIE

In den dreisilbigen Metren werden Pyrrhichien nur selten verwendet, da sich die russische Lexik mit einer durchschnittlichen Wortlänge von 2,7 Silben problemlos in die betreffenden Metren einfügt. Diese Norm wurde daher auch im beginnenden 20. Jh. weitgehend aufrechterhalten und lediglich zu experimentellen Zwecken durchbrochen. Im zweisilbigen Bereich würde eine strenge Realisierung aller Betonungen dagegen eine drastische Einschränkung des Wortmaterials bedeuten, weshalb sie dort häufig und mit langer Tradition zum Einsatz kommen. (vgl. Žirmunskij, 1975, 50f) Aus diesem Grund liegen diesbezüglich für die häufigeren Metren zahlreiche statistische Ergebnisse vor, welche die Häufigkeit von Pyrrhichien an den verschiedenen Betonungsstellen abbilden. Diese Ergebnisse spiegeln historische Entwicklungsprozesse ebenso wider wie spezielle Vorlieben konkreter Autoren. Die einzige über die Kontexte hinweg verallgemeinerbare Variable ist die (nahezu) hundertprozentige Einhaltung der letzten Hebung im Vers, da ihr eine entscheidende Rolle bei der rhythmischen Gliederung zufällt. (vgl. z.B. Taranovskij, 2010; Gasparov, 1974)

Für den gegebenen Rahmen ist insbesondere Gasparovs Unterscheidung zwischen zwei gegensätzlichen Anordnungen in T4 interessant: In beiden Fällen sind Pyrrhichien in der dritten Hebung am häu-

figten, wodurch sie, dem Kontrastprinzip folgend, zur Hervorhebung der finalen Betonungsstelle beitragen. In der ‚traditionellen‘ Tendenz des 19. Jh. wird das Kontrastprinzip so fortgeführt, dass die zweite Hebung stärker betont ist als die erste, wodurch sich Betonungsentfälle und -realisierungen abwechseln. Die für das 18. Jh. typische ‚archaische‘ Tendenz zeichnet sich dagegen durch entgegengesetzte Realisierungshäufigkeiten in den beiden vorderen Hebungen aus, wodurch es zur Akzentuierung und Abgrenzung der Verszeile nach außen kommt. Sowohl initial als auch final wird diese durch dominante Hebungen begrenzt, während die Ordnung im Versinneren schwächer ausgeprägt ist. (vgl. Gasparov, 1974, 96ff) Die strenge Abfolge als Resultat der nach außen hin isolierten Einzelverse kontrastiert rhythmisch deutlich mit der fortlaufend gleichmäßigen Betonungsabfolge der ‚traditionellen‘ Anordnung. Darüber hinaus verweisen beide Ausprägungen im späteren Gebrauch auf die für ihr Auftreten typische Epoche, wodurch ‚archaisierende‘ Verse über die assoziative Verbindung zur entfernten Vergangenheit auch als archaisch rezipiert werden.

Einen wesentlichen Beitrag zur Forschung über Pyrrhichien leistete nicht zuletzt Andrej Belyj, der, ausgehend von ihrer Häufigkeit, Symmetrie und der Komplexität ihrer Abfolge, zwischen ‚armen‘ und ‚reichen‘ Anordnungen unterscheidet. (vgl. Belyj, 2010, 202ff) Aufgrund von Einseitigkeit (durch die Reduktion von Rhythmus auf die Pyrrhichienverwendung) und willkürlicher Bewertungszuordnungen wurde dieser Ansatz jedoch auch kritisiert. (vgl. Žirmunskij, 1975, 35ff)

2.3 PARALLELISMUS UND ENJAMBEMENT

Sowohl Parallelismen als auch Enjambements nehmen entscheidend Einfluss auf die Wahrnehmung der Versordnung, da sie mit von der Verseinheit unabhängigen Einheiten operieren.

Der grundlegende Wirkungsmechanismus von Parallelismen liegt in ihrer Ordnungsfunktion durch die Etablierung von Äquivalenzen. Ihre Struktur besteht jeweils aus Wiederholungselementen und davon unabhängigen neuen Inhalten: Erstere werden einerseits durch ihr mehrfaches Auftreten als besonders einprägsam wahrgenommen und verbinden zweitens die an sie gekoppelten semantisch heterogenen Komponenten, sodass diese zu ‚syntaktischen Synonymen‘ werden; d.h. es kommt zu einem Analogieverhältnis zwischen zwei voneinander an sich oft völlig unabhängigen Einheiten. Prototypische Parallelismen orientieren sich an der Verseinheit, wobei die Wiederholungselemente sowie die daran ge-

knüpften heterogenen Einheiten an festen Positionen im Vers auftreten; in diesem Fall bewirkt die Struktur eine besonders starke Wahrnehmung der Versordnung. Die Figur ist jedoch keinesfalls von der Versordnung abhängig: Durch Verbindung mit Enjambements, heterogene Platzierung im Vers oder den Verzicht auf lexikalische Wiederholung im syntaktischen Parallelismus entstehen originelle Formen mit entsprechend unterschiedlicher Wirkung; mitunter kommt es, ähnlich wie bei Enjambements, sogar zur Schwächung des Versbaus, wobei die Form dennoch auf subtile Weise die logische Struktur der Aussage unterstützt. (vgl. Lotman, 1996, 95) Grundsätzlich ist festzustellen, dass Ordnungen umso stärker wahrgenommen werden, je umfangreicher der wiederholte Abschnitt ist, je häufiger dieser auftritt, je geringer die dazwischenliegenden Abstände ausfallen, je übersichtlicher die Sequenzen in der Verszeile verteilt sind und je bedeutsamer die illustrierten Zusammenhänge dem Rezipienten erscheinen.

Enjambements beruhen demgegenüber in jedem Fall auf syntaktischen Einheiten²⁷, die mit der Verseinheit in Konflikt treten, indem sie ihre Grenzen überschreiten. In der europäischen Klassik waren solche Versüberschreitungen verpönt; die syntaktische Ordnung sollte sich exakt in die Versordnung einfügen. Erst eine Rückbesinnung auf mittelalterliche Formen in der Romantik führte wieder zu einem verstärkten Einsatz von Enjambements. (vgl. Žirmunskij, 1975, 159f) Für die russische Lyrik bemerkt Kvjatkovskij ein Fehlen von Versüberschreitungen in der Volksdichtung, während diese in anderen Genres eine große Tradition haben. So werden sie, u.a. bei Puškin, gezielt zur Illustration von Beschleunigung und kurzfristig emotionalisierten Gefühlslagen eingesetzt. (vgl. Kvjatkovskij, 1966, 206ff) Beide Effekte entstehen durch den mit Versüberschreitungen verbundenen Eindruck von Unberechenbarkeit, da die Fortführung des Syntagmas zu einer verringerten Wahrnehmung der Versgrenze führt und der syntaktische Bruch im Versinneren eine Zäsur erzeugt. (vgl. Žirmunskij, 1971, 173) Enjambements eignen sich auch zur exponierten Präsentation von Information: Die Platzierung des semantischen Zentrums im *rejet* führt zu einer Verstärkung der Pointe, nachdem die thematischen Informationskomponenten im vorhergehenden Vers langsam angekündigt wurden. (vgl. Losev, 1992, 107f) Diese

²⁷ Parallelismen sind weniger stark einem bestimmten Ordnungssystem zuzuordnen; ihre Äquivalenzbildung funktioniert entweder über die Verseinheiten oder auf syntaktischer Ebene, mitunter jedoch auch von beiden unabhängig – lediglich über die Wiederholungsstruktur.

Wirkung ergibt sich u.a. daraus, dass die Hauptbetonung des Syntagmas in dieser Anordnung im kurzen Abschnitt am Beginn des zweiten Verses liegt. (vgl. Taranovskij, 2000b, 366) Bei *contre-rejets* ist diese Art von Poin-tierung nicht möglich, weil der kurze Abschnitt des Syntagmas vor dem langen angesiedelt ist. Da *double-rejets* mit einer kurzen Einheit enden, funktioniert die beschriebene Strategie hier grundsätzlich, allerdings wird die Versordnung durch das ungewöhnlich lange Syntagma in diesem Fall stark geschwächt, sodass ein prosaischer Stil entsteht, welcher aufgrund der komplexeren Informationsanordnung oft nicht so stark auf ein vergleichbar prägnantes finales Zentrum zuläuft.

2.4 EXPRESSIVITÄT UND MIMETISCHER EINSATZ VON RHYTHMUS

Als konkretes Merkmal ist Rhythmik weniger ‚träge‘ als metrische Ordnungen, weshalb sie einerseits im okkasionellen Bereich höchst wirksam ist und sich andererseits für die Darstellung von Entwicklungen eignet. (vgl. Taranovskij, 2000e, 272f) Beide Kategorien sind dann erwähnenswert, wenn sie Inhalte akzentuieren. Zur Illustration okkasioneller Höhepunkte eignen sich hypermetrische Betonungen besser als Pyrrhichien, da Zweitere bis zu einem gewissen Grad durch die Wahrnehmung ‚potenzieller Hebungen‘ kompensiert werden. (vgl. Žirmunskij, 1971, 72) Hypermetrische Betonungen ziehen häufig Akzentkollisionen nach sich, wodurch besonders starke Expressivität möglich ist. Analoge Formen wurden schon im antiken Drama genutzt, z.B. in der Illustration ‚lang hingezogener Klagelaute‘ durch die konsequente Häufung von Längen oder in der Darstellung eines plötzlichen und schweren Unwetters durch die Kumulation von Kürzen, welche der Erzeugung von Geschwindigkeit dienen. (vgl. Rupprecht, 1950, 79; 91)

Da das moderne Akzentsystem über Kontraste funktioniert, unterliegen die lexikalischen Betonungen einer gegenseitigen Beeinflussung, sodass etwa bei Betonungskollision Tendenzen zur Neutralisierung der schwächeren Betonung wirksam werden, welche die Hervorhebung der stärkeren favorisieren. Sind Akzentkollisionen jedoch im poetischen Text als Medium des expressiven Ausdrucks erwünscht, können sie durch die Etablierung syntaktischer Grenzen zwischen diesen Akzenten gestärkt bzw. erhalten werden. (vgl. Žirmunskij, 1975, 115) Sukzessive Entwicklungen der Handlungssituation, wie z.B. zunehmende Emotionalität der Rede, Wut, Erschöpfung, oder Verunsicherung, sind ebenfalls häufig rhythmisch unterlegt: Solche Veränderungen können z.B. die Anzahl der hypermetrischen Betonungen betreffen, wodurch sich Lautstärke und

Expressivität des Texts verändern. Zum Zweiten erzeugen syntaktische Pausen im Versinneren einen brüchigen Sprechrhythmus, sodass sich häufige Zäsuren dazu eignen, Unsicherheit wiederzugeben. Auch Veränderungen im Bereich der Pyrrhichien und Enjambements schlagen sich auf die Wahrnehmung nieder, da sie, je nach Position im Vers und Quantität, zur Schwächung der Versordnung beitragen und so den Sprechrhythmus entscheidend modifizieren. Von diesen ‚mimetischen‘ Einsatzformen abgesehen, spielt rhythmische Modulation eine wichtige kohärenzstiftende Rolle, indem sie die Brüche an metrischen Übergängen glättet. (vgl. Thomson, 1989a)

3 LAUTSTRUKTUREN

Historisch erlangten Lautstrukturen gerade im Silbernen Zeitalter eine besondere Relevanz, und zwar in Zusammenhang mit dem Futurismus und den ihm nahestehenden Autoren, da durch die Entwicklung der transmentalenen Zaum²-Sprache die Grenzen zwischen Semantik und Lautlichkeit durchlässig wurden. (vgl. Taranovskij, 2000f, 347f)

Das ‚System‘ der Lautstrukturen ist schon rein technisch weniger kompakt zu erfassen als jenes von Metrum und Rhythmus, da es keine binäre Einteilung zulässt, wie sie in der (meist) eindeutigen Entscheidung zwischen ‚betont‘ und ‚unbetont‘ vorliegt. Eine Analyse phonetischer Einzellaute würde zu einer schlichtweg unüberschaubaren Aufspaltung in Kategorien führen, sodass eine grundsätzliche Orientierung an den Phonemen geeignet erscheint; bei sehr weiten Spektren scheint die Option zur Aufspaltung sinnvoll, wie etwa bei /i/ in [i] und [y] oder bei der differenzierten Verwendung des seltenen Vokals [ɛ]. Für die Lyrikanalyse zweckmäßig erscheint auch die Einteilung von Kučera und Monroe, welche im Vokalbereich fünf betonte Phoneme /á, é, í, ó, ú/ und drei unbetonte /i, a, u/ differenziert (vgl. Kučera, 1968, 24), da betonte Vokale viel stärker wahrgenommen werden als unbetonte. Eine ähnlich exponierte Position nehmen auch die Phoneme des Lexemanlauts ein, welche viermal intensiver wahrgenommen werden als jene im Wortinneren. (vgl. Žuravlev, 1991, 38) Im konsonantischen Bereich werden palatalisierte und nichtpalatalisierte Phoneme zugunsten einer gröberen Kategoriebildung generalisiert und ohne Weichheitszeichen notiert. Aufgrund derartiger Überlegungen scheint es außerdem sinnvoller, die Analysekategorien nicht im Vorhinein an konkreten Lautgruppen festzumachen, son-

dem vielmehr unter Berücksichtigung des Analysematerials kontextuell sinnvolle Kategorien zu wählen.²⁸

3.1 PARONOMASIE

Bei Paronomasie werden Lexeme aufgrund ihres ähnlichen Lautmaterials als zusammengehörig wahrgenommen. Solche Verbindungen wirken einerseits im okkasionellen Bereich zur Kennzeichnung von Zusammenhängen, doch sie eignen sich andererseits auch zur Etablierung umfassender Systeme, deren semantisches Zentrum meist auf einigen zentralen paronomastischen Begriffen aufbaut. Diese lautlichen Äquivalenzen haben nicht nur ästhetische Funktion, denn ihnen kommt darüber hinaus eine nicht unwesentliche Rolle bei der Kennzeichnung semantischer Beziehungssysteme zu, welche weder auf syntaktische noch auf verstechnische Ordnungen angewiesen sind und daher die räumliche Entfernung einiger Verse überbrücken.²⁹ Da paronomastische Systeme auf intuitiv-assoziativen, unmittelbaren Verbindungen beruhen, bleiben sie inhaltlich offener: Das Bedeutungssystem beruht auf der Annäherung und Verknüpfung ansonsten unverbundener Autosemantika und entfaltet eine ähnliche Logik wie Träume, deren Struktur sich, laut Sigmund Freud, aus sehr kompakten, bildhaften Informationseinheiten zusammensetzt. (vgl. Freud, 2009, 65ff)

In ihrer formalen Ausprägung ist Paronomasie sehr offen definiert und sie liegt daher auch zahlreichen enger definierten Formen zugrunde. Besonders hervorzuheben sind erstens parallele Assonanzen, die aufgrund eines Einbezugs der Phonemanordnung in die Wiederholungsstruktur die Versstruktur stärken³⁰, solche sind gerade in Racines PHÈDRE, (einem möglichen Vorbild für Cvetaevas Drama) sehr stark

²⁸ Auch Taranovskij spricht sich für die Wahl möglichst offener Kategorien aus: „analiz zvukovoj tkani v terminach distinktivnych priznakov možet okazat'sja gorazdo bolee plodotvornym, čem analiz v terminach prostych fonem.“ (Taranovskij, 2000f, 356)

²⁹ Taranovskij schreibt diesbezüglich von einer ‚mnestischen‘ Funktion. (vgl. Taranovskij, 2000f, 347)

³⁰ Bei Kvjatkovskij wird die Anordnung als *poëticeskaja étimologija* bezeichnet (der Begriff stammt von G. Vinokur), Tomaševskij verwendet die Bezeichnung *zvukovaja metafora* (vgl. Kvjatkovskij, 1966, 222); allerdings wird der Begriff der ‚poetischen Etymologie‘ in dieser Arbeit mit Ètkind anders verwendet, zudem erscheint der Begriff ‚Lautmetapher‘ für parallele Lautlichkeit irreführend, weswegen die Bezeichnung ‚parallele Assonanz‘ gewählt wurde.

vertreten³¹; zweitens Alliterationen, die als eines der ältesten, seit der Antike verwendeten lautlichen Stilmittel aufgrund ihrer initialen Position besonders salient sind (vgl. Kvjatkovskij, 1966, 18); drittens poetische Etymologien, in welchen der enge semantische Zusammenhang von lautähnlichen Begriffen in den Vordergrund tritt: Analog zur Volksetymologie werden lautähnliche Lexeme durch räumliche Nähe gleichsam als etymologisch zusammengehörig präsentiert. (vgl. Ètkind, 1985, 311)

3.2 REIM

Die Bezeichnung ‚Reim‘ umfasst ein sehr weites Gebiet von Lautwiederholungen. Die antike griechische Dichtung kannte keinen Endreim, sehr wohl jedoch den Stabreim, d.h. Alliterationen. Ersterer fand über lateinische Hymnen (in diese wurde er wahrscheinlich nach hebräischem Vorbild übernommen) Eingang in die europäischen Verse. (vgl. Snell, 1997, 4f) Im Folgenden werden unter dem Begriff ‚Reim‘ nur Lautresponsonen am Wortende behandelt.

Funktional betrachtet, erfüllt der Reim eine wichtige zusammenhangstiftende Funktion. Da das Versende in der russischen Syllabotoniik meist durch Endreim fixiert ist, bezieht Gasparov diesen in seine Analyse semantischer Aureolen ein. (vgl. Gasparov, 2000a) Um eine quantitative Messbarkeit von Reimelementen zu ermöglichen (welche keinesfalls auf das Versende beschränkt sind), führt Žirmunskij den Reimkoeffizienten ein, den er als quantitatives Verhältnis zwischen Reimsilben und Nichtreimsilben im Vers festlegt. Je höher der Reimkoeffizient, desto klangvoller wirken die Verse. Die Verslänge bildet diesbezüglich eine indirekte Variable, da durch Endreim gebundene kürzere Verse grundsätzlich einen höheren Reimkoeffizienten aufweisen als längere, was jedoch durch Binnenreime ausgeglichen werden kann. (vgl. Žirmunskij, 1975, 26ff) In diesem Zusammenhang ist auch zu bedenken, dass sehr unterschiedliche Varianten vorliegen, denn neben dem reinen Reim, mit phonologischer Übereinstimmung ab der Betonungsstelle, stehen Assonanzen, in denen der Gleichklang lediglich auf den Tonvokal zutrifft, und Dissonanzen, wo er auf die Laute nach dem Tonvokal beschränkt bleibt. Jedenfalls bestimmt das Ausmaß von hörbarer Übereinstimmung die euphonische Wirkung entscheidend mit.

³¹ Žirmunskij zitiert die Ergebnisse von Becq de Fouquières, wonach 270 der 366 Verse des ersten Akts in irgendeiner Form Vokalharmonie aufweisen. (vgl. Žirmunskij, 1975, 250)

3.3 SONORITÄT UND SILBENSTRUKTUR

Einen sehr allgemeinen Bereich der Lautwahrnehmung stellt fernab von konkreten Phonemfolgen die Sonorität von Abschnitten dar, die besonders für den Bereich der Euphonie wichtig ist. Sowohl eine zu hohe als auch eine zu niedrige Konsonantendichte können den Wohlklang einer Lautfolge gefährden: Durch Häufung stimmloser Plosive (v.a. /k/) und Frikative entsteht Kakophonie³²; zudem bedingen diese konsonantischen Häufungen eine Abfolge schwerer Silben, wodurch ein wenig harmonischer Stakkatorhythmus entsteht. Im Vergleich mit den Einzelsilben langer Wörter verfügen einsilbige Autosemantika tendenziell über eine erhöhte Konsonantendichte (vgl. Kempgen, 1995, 28), aufgrund ihrer Isolation gegen Umgebungssilben verfügen diese zudem über das Potenzial für starke Betonungen. Wenn im zweiten Fall aufgrund eines Konsonantenmangels an den Silbengrenzen zwei oder mehr Vokale zusammenstoßen, kommt es zum Hiatus, welchen es in der Lyrik ebenfalls zu vermeiden gilt, da dieser „einer deutlichen Rezeption und Artikulation im Wege steht.“ (Tomaševskij, 1985, 100) ‚Optimal‘ für einen Wohlklang scheinen daher alternierende Abfolgen von Konsonanten und Vokalen zu sein. Allerdings wird ein solcher Wohlklang gar nicht zwangsläufig immer angestrebt, v.a. die Experimente des Silbernen Zeitalters bieten zahlreiche Gegenbeispiele. Dies bedeutet keinesfalls, dass Euphonie in der Lyrik unwichtig wird, denn ganz im Gegenteil ergibt sich aus der Erweiterung des Repertoires die Möglichkeit zu Kontrasten zwischen sperrigen und harmonischen Abfolgen.³³

3.4 SEMANTISIERUNG VON LAUTEN

Lotman betont, dass pauschale Zuordnungen zwischen Phonemen und einer ihnen entsprechenden Semantik aufgrund der grundsätzlichen Arbitrarität von Ersteren nicht zulässig seien. Da er jedoch die Lautebene als primäre Gliederungsebene von poetischen Texten annimmt, wobei

³² Fónagy stellte in Texten aggressiven Inhalts eine besondere Häufigkeit der harten Verschlusslaute und von /r/ fest; in der Psychologie wird eine solche Lautgebung als ‚Abwehrhaltung‘ interpretiert, wofür das ‚Zerhacken der Rede‘ eine Symptomhandlung bildet. (vgl. Fónagy, 1963, 36; 77ff) Im Umkehrschluss vermieden auch immer wieder Dichter gewisse Laute, wie etwa Deržavin mitunter das Phonem /r/. (vgl. Tomaševskij, 1985, 100)

³³ Zu beachten bleibt daneben auch die unterschiedliche Schallfülle der Laute an sich, deren absteigende Reihung für die Vokale /a, o, u, e, i/ lautet. (Zinkin, 1968, 224)

sich Wortbedeutungen auf ihre einzelnen Lautbestandteile übertragen, ist die Semantisierung von Lauten innerhalb eines konkreten Texts möglich. Entsprechend funktioniert diese über paronomastische Systeme mit klar erkennbarem semantischem Zentrum. (vgl. Lotman, 1970, 276ff) Dieser Darstellung entspricht Taranovskijs Theorie, nach welcher sich individuelle synästhetische Assoziationen eines Autors zwischen einem Lautspektrum und einer bestimmten Semantik auf dessen Dichtung übertragen können, wo sie auch für den Rezipienten erkennbar vorliegen. (vgl. Taranovskij, 2000f, 349) Andrej Belyjs GLOSSALOLIJA illustriert die beschriebenen Zusammenhänge, da der Autor mit diesem ‚Poem über die Lautwelt‘³⁴ keine wissenschaftlichen Ziele verfolgt, sondern allein seinen individuellen und subjektiven Assoziationen nachspürt, welche er folglich zumindest für sich selbst als gegeben erkennt. (vgl. Belyj, 1971, 9) Des Weiteren eignet sich die Semantisierung von Phonemen zur Systematisierung konkreter semantischer Oppositionen innerhalb eines lyrischen Texts; Lotman illustriert dies an einem Gedicht Cvetaevas, in welchem die Autorin zwei Welten miteinander kontrastiert, nämlich das durch /e/ repräsentierte Diesseits (z.B. in *zdes*) und das durch /a/ wiedergegebene Jenseits (z.B. in *tam*). (Lotman, 1996b, 232)

Trotz der soeben präsentierten Einwände wurden seit der Antike³⁵ Zuordnungsversuche zwischen Phonemen und Semantik ohne Kontextgebundenheit unternommen. Obwohl sich der Analyseteil der vorliegenden Arbeit aus den bereits genannten Gründen auf die Untersuchung textimmanenter Größen beschränkt, sollen diese Ansätze hier kurz präsentiert werden. Die Bedeutung von Lomonosovs Aussagen, die im Grunde ebenso wie jene Belyjs als intuitiv einzustufen sind, liegt in ihrer weiten Verbreitung, weswegen sie einen möglichen Einflussfaktor auf die russische Lyrik bilden. Zudem bezieht sich der Autor dezidiert auf den Klang der russischen Laute. Dort assoziiert er /a/ mit dem Ausdruckspektrum ‚Herrlichkeit‘, ‚Weite‘, ‚Größe‘ und ‚jähle Angst‘; dazu in Kontrast setzt er [e, i, ju] mit dem Ausdruck von ‚Zartheit‘, ‚Zärtlichkeit‘ und ‚Kläglichkeit‘, welche sich im Konzept von ‚Kleinheit‘ zusammenfassen lassen; auch /ja/ wird diesem Bereich zugeordnet, allerdings mit ausschließlich positiver Konnotation. Eine dritte Gruppe bilden /o, u, y/,

³⁴ So übersetzt Tschizewskij den Untertitel der GLOSSALOLIJA (POEMA ZVUKA). (vgl. Tschizewskij, 1971, V)

³⁵ Vgl. z.B. Halicarnassus, 1910. Auch dieser etwa zur Zeit von Aristoteles lebende Rhetoriklehrer und Vertheoretiker pflegte einen freien, assoziativen Zugang, wobei ihm literarische (Vers-)Texte als Analysematerial dienten. (vgl. Roberts, 1910, 2)

die Lomonosov mit ‚Zorn‘, ‚Neid‘, ‚Furcht‘ und ‚Kummer‘ assoziiert. Bei den Konsonanten unterscheidet er zwischen ‚dumpfen‘, ‚klopfenden‘, ‚an Hufe erinnernden‘ Plosiven, den ‚lauten‘, ‚erhabenen‘ doch auch ‚bedrohlichen‘ Phonemen /s, f, ch, c, č, r/ und den ‚zärtlichen‘ Phonemen /ž, z, v, l, m, n/, in deren Umgebung er auch *mjaġkij Źnak*³⁶ einordnet. (vgl. Lomonosov, 1952, 241)

Žuravlev geht ebenfalls vom russischen Wortmaterial aus, für welches er mit einem quantitativen Zugang generelle Einschätzungen von russischsprachigen Probanden erfasst. Seine Ergebnisse entsprechen in den allgemeinen Tendenzen jenen von Lomonosov, doch sie sind, wegen der als Grundlage verwendeten zahlreichen binären Urteile, weniger überschaubar. Um nur einige zentrale Kategorien herauszugreifen, kann festgehalten werden, dass die ‚hellen‘ Vokale [i, ju, ja] gemeinsam mit [e, jo] (deren Anlaut ebenfalls durch [i] gebildet wird) sowie [o, a, ε] als ‚angenehm‘ eingestuft werden; von den beiden weiteren ‚tiefen‘ Vokalen [u, i] wurde lediglich [i] als ‚unangenehm‘ bewertet. Im konsonantischen Bereich stuften die russischen Probanden v.a. stimmlose Plosive und Frikative als ‚negativ behaftet‘ ein, während lediglich /l, n, d, b/³⁷ als ‚positiv‘ interpretiert wurden; daneben steht eine Gruppe mit neutraler Bewertung. (vgl. Žuravlev, 1974, 22; 83; 93) In dieser Darstellung verstärkt sich die Tendenz, dass Vokale eine pauschal eher ‚positive‘, Konsonanten dagegen eine eher ‚negative‘ Bewertung erhalten, was sicherlich durch die Untersuchungsanordnung begünstigt wurde: Die Gruppen wurden nämlich gemeinsam untersucht und es ist anzunehmen, dass sich bei getrennter Untersuchung eine größere Streuung beider Spektren ergeben hätte. Andererseits wird auf diese Weise deutlich, dass eine ‚angenehme‘ Wirkung von Lauten in hohem Maße mit ihrer Sonorität korreliert.

Fónagys Metaanalyse bemüht sich demgegenüber, trotz gewisser Abweichungen intersprachliche Gemeinsamkeiten auf dem Gebiet der Lautassoziationen herauszuarbeiten. In seinen Ergebnissen, welche eben-

³⁶ In diesem Zusammenhang ist auch Jakobsons Beschreibung der russischen Mundart von Kolyma zu nennen, in welcher /r, l/ aus einem ästhetischen Empfinden heraus immer palatalisiert werden und die deshalb von anderen Sprechern als *sladkoglasi* bezeichnet wird. (vgl. Jakobson, 1930, 266)

³⁷ Wenn Žuravlev unter den angenehmen Konsonanten zusätzlich zu den Sonoranten auch stimmhafte Plosive bzw. Lomonosov stimmhafte Frikative feststellt, (was bei Fónagy nicht der Fall ist), scheint dies mit der besonders hohen Sonorität stimmhafter Konsonanten in den slawischen Sprachen zusammenzuhängen.

falls Parallelen zu Lomonosovs und Žuravlevs Darstellungen aufweisen, wird /u/ als mystischer ‚Urlaut‘ beschrieben, welcher mit ‚Zeugung‘ und ‚Tod‘ in Verbindung steht; zusätzlich stellt er in Gedichtanalysen die Assoziation von /o, u/ mit düsteren Inhalten fest. (vgl. Fónagy, 1963, 47; 60ff) Mit einer angenehmen Wirkung sind /i, l, m, n/ assoziiert, was er mit einer ‚oralen Erotik‘ erklärt, da die Mundstellung bei deren Produktion in etwa jener des frühkindlichen Saugens an der Mutterbrust entspricht; für die drei Konsonanten nennt er als zusätzliche Erklärung ihre hohe Sonorität und für /l/ bemerkt er außerdem eine besondere Präsenz in der lateinischen Liebeslyrik. (vgl. ebd. 27ff; 70ff) Die absolute Gegenposition nehmen demgegenüber die harten Verschlusslaute /t, k/, doch auch /r/ ein, welche häufig als ‚aggressiv‘ und ‚unangenehm‘ wahrgenommen werden; /r/ wird davon unabhängig mit ‚Bewegung‘, ‚Lautstärke‘, ‚Härte‘ und ‚Größe‘ in Verbindung gebracht. (vgl. ebd. 77ff)

Obwohl diese Ergebnisse im Folgenden nicht als Analysegrundlage präskriptiven Charakters verstanden werden, illustrieren sie die Modalität möglicher lautsemantischer Zuordnungen. Zudem spiegeln sie den Einfluss verallgemeinerbarer Variablen wie Sonorität oder Obstruktion wider.

III STOFFGESCHICHTLICHE SITUIERUNG

Cvetaevas Annäherung an den Stoff der Tragödien erfolgt 1923 im Zuge ihres wachsenden Interesses für Mythen und Bibelmotive, welches den kulturellen Tendenzen dieser Zeit entspricht. (vgl. Achmadeeva, 2006, 905ff) Dabei ist auffällig, dass sie die beiden Frauenschicksale von Beginn an miteinander assoziiert, wie durch eine gegenüberstellende Synthese der heterogenen Paare Ariadna-Tezej und Fedra-Ippolit im Zyklus PROVODA (1923) deutlich wird. (vgl. II, 174ff) Im selben Jahr entstanden nur kurz davor und danach außerdem je ein eigenständiger FEDRA- und ARIADNA-Zyklus, in denen das lyrische Ich die Verzweigung der zurückgewiesenen Titelheldin bündelt. (vgl. II, 172ff; 177f)

Diesen expressiven Gefühlsausdruck gilt es für die Tragödienkonzeption jeweils in ein soziales Gefüge zu betten und durch eine Handlungsabfolge zu motivieren. Ein solches Bestreben geht in ARIADNA (1924) stärker auf. FEDRA (1927) ist dagegen fast undramenhaft statisch und besteht aus einer Abfolge unbeweglicher Handlungszentren, die jeweils eine komplexe Gefühlskonstellation ins Blickfeld rücken. Für beide Tragödien wurde das Konzept bereits 1923 skizziert. Die Entstehungsgeschichte von FEDRA ist allerdings durch Unterbrechungen aufgrund von Schicksalsschlägen und verschlechterten Lebensumständen geprägt, die wohl für inhaltliche und formale Unterschiede zwischen den Stücken mitverantwortlich sind. (vgl. Feinstein, 1990, 223ff)

1 INHALTLICHE KONZEPTION

1.1 CVETAEVAS *ARIADNA*

Der erste Akt von ARIADNA spielt in Athen, wo der Tribut an Kreta in Form eines Kindsopfers fällig wird. Grund dafür ist der weit zurückliegende Mord des Herrschers Egej am kretischen Thronfolger Androgej. Der Gott Posejdon begibt sich in Verkleidung nach Athen und stachelt das Volk zum Aufstand an, um die Einbeziehung des Königssohns Tezej in das Opfer zu bewirken. Tezej übernimmt diese Aufgabe jedoch freiwillig, woraufhin Posejdon ihn zu seinem Sohn erklärt und ihm drei Wünsche freistellt.

Im zweiten Akt spielt Ariadna im kretischen Thronsaal mit einem goldenen Fadenknäuel. Dieses Geschenk ihrer Schutzgöttin Afrodita wird den, dem sie es schenkt, ewig an sie binden. Der immer noch um Androgej trauernde König Minos betritt den Thronsaal. Als Tezej mit den Kindern eintrifft, ist er von dessen Begrüßung so beeindruckt, dass

er ihn als seinen Sohn aufnehmen will. Tezej lehnt jedoch ab. Als er in der Nacht über seinen bevorstehenden Tod nachsinnt, bringt die in ihn verliebte Ariadna zu seiner Rettung Schwert und Fadenknäuel.

Im dritten Akt lauscht Ariadna vor dem Labyrinth Tezejs Kampf und verspricht Afrodita ihre Seele als Pfand für Tezejs Rettung. Als der Held das Labyrinth lebend verlässt, möchte er sofort abreisen, doch Ariadna verwehrt ihm ihre Begleitung, um ihn vor Afroditas Rache schützen, denn sie kennt den eigenen Mythos aus der Überlieferung und weiß, dass er sie verlassen wird. Erst als Tezej aus Verzweiflung seinen Selbstmord androht, willigt sie ein.

Im vierten Akt, auf Naxos, schwört Tezej der schlafenden Ariadna ewige Treue. Vakch erhebt Anspruch auf Ariadna. Tezej ist fest entschlossen, um sie zu kämpfen, und beugt sich erst, als Vakch ihn auffordert, ihr freiwillig eine göttliche Zukunft an seiner Seite zu ermöglichen. Gleichzeitig stellt sich heraus, dass Ariadna tot ist, denn sie reagiert nicht mehr auf Tezejs Aufforderung, ihm zu folgen.

Der fünfte Akt spielt in Athen, wo Égej um seinen Sohn trauert. Als er in der Ferne die aus Trauer fälschlich aufgezogenen schwarzen Segel erblickt, springt er von einer Klippe. Tezej ist über den ausbleibenden Empfang entrüstet. Dann erkennt er entsetzt seine unfreiwillige Schuld am Tod des Vaters und den auf ihm lastenden Zorn Afroditas.

1.2 CVETAEVAS *FEDRA*

FEDRA beginnt in einem Wald, wo Ippolit und seine Freunde ihre Schutzgöttin Artemis verehren. Der Held berichtet, dass ihm seine verstorbene Mutter im Traum erschienen sei, um ihm, wie Jesus dem ungläubigen Thomas, ihre blutende Seite zu zeigen. Unbewusst antizipiert Ippolit an dieser Stelle die Leidenschaft seiner Stiefmutter. Diese erscheint daraufhin leibhaftig an Ippolits Lager, um ihn nach dem Weg zu fragen, denn sie hat sich, gleichsam in einer Symbolhandlung, im Wald verirrt.³⁸ Die Bekanntschaft mit Ippolit wird zum Auslöser von Fedras Leidenschaft.

³⁸ Der Wald erhält damit als ‚Reich Ippolits‘ eine ähnliche Bedeutung wie das Labyrinth in *ARIADNA*, wo Cvetaeva sich gewissermaßen an Nietzsches Deutung hält, nach welcher Theseus sich in seiner Liebe zur Heldin verirrt, woraufhin Dionysos sich selbst zu Ariadnes Labyrinth deklariert. (vgl. Nietzsche, 1999/VI, 398ff; Jaspers, 1981, 230) Fedra verläuft sich im Wald in ihrer Liebe zu Ippolit, sodass beide Afroditas übergeordneter Intrige zum Opfer fallen.

Da die Heldin diese zu unterdrücken versucht, erkrankt sie im zweiten Akt und halluziniert im Fieber einen Myrtenast und Hufgeklapper, die Symbole für ihren und Ippolits Tod. Ihre Amme deutet die Anzeichen richtig und nimmt die Protagonistin ins Verhör, in dem deren familiäre Vorgeschichte sowie ihre Gefühle für Ippolit offengelegt werden. Trotz ernsthafter Bedenken willigt Fedra ein, ihm diese zu gestehen.

Der dritte Akt spielt wieder im Wald, wo Ippolits Diener über den lang zurückliegenden Tod von dessen Mutter berichtet, wodurch auch die Vergangenheit des Helden aufgearbeitet wird, die ihn in seinem auch durch den Artemiskult vorgegebenen Keuschheitsgelübde bestärkt. Die Amme überbringt Fedras Brief, welchen Ippolit in Vorahnung unehrenhafter Inhalte nicht liest. Fedra legt ihr Liebesgeständnis ab und endet mit dem verzweifelten Vorschlag zum gemeinsamen Freitod, welchen der Held angewidert zurückweist.

Im vierten Akt findet die Amme Fedras Leichnam am Myrtenast. Sie verleumdet den ihr verhassten Ippolit bei dessen soeben heimgekehrtem Vater Tezej. Dieser bittet Posejdon, den Sohn mit dem Tod zu bestrafen, was sogleich erfüllt wird. Als die Lüge durch Fedras aufgefundenen Liebesbrief enthüllt wird, nimmt die Amme alle Schuld auf sich, um Fedras Andenken zu schützen. Tezej erklärt die Katastrophe abschließend durch Afroditas ewige Rache an ihm selbst, für das Zurücklassen Ariadnas auf Naxos in seiner Jugend.

2 CVETAEVAS STÜCKE IM VERHÄLTNIS ZU FRÜHEREN BEARBEITUNGEN

Durch die Symbolisten sind antike Inhalte im Silbernen Zeitalter sehr präsent.³⁹ Obwohl Cvetaevas Auseinandersetzungen mit dieser Thematik im Gegensatz zu jenen von Valerij Brjusov, Fedor Sologub, Innokentij Annenskij und Vjačeslav Ivanov nicht wissenschaftlich⁴⁰ motiviert sind, bemerken einige Kritiker erstaunt, dass die Autorin mit intuitivem Gespür in die mythologische Tiefendimension des Dionysianismus vordringe. (vgl. Venclova, 1985, 89) Anstelle einer Modernisierung des antiken Stoffes, wie sie manche Stücke ihrer Zeitgenossen erkennen las-

³⁹ Vgl. dazu auch Gasparov, 1995.

⁴⁰ Dennoch sollte beachtet werden, dass Cvetaeva sehr belesen war und zumindest in der Kindheit durch ihren Vater, einen Kunsthistoriker, Zugang zu einschlägigen Bibliotheken hatte. (vgl. Razumovsky, 1989, 15f)

sen⁴¹, gebe Cvetaeva den Inhalten ihre uralte, ursprüngliche Gestalt zurück. (vgl. Antokol'skij, 1966, 17)

2.1 *ARIADNA* IM VERHÄLTNIS ZU FRÜHEREN BEARBEITUNGEN

Im Gegensatz zu Phädras Geschichte stellt jene Ariadnas keinen typischen Tragödienstoff⁴² dar. Antike Überlieferungen liegen stattdessen in Form von epischen und lyrischen Texten vor. Zu Ersteren zählen ihre Erwähnung in *ODYSSEE* (vgl. Homer, 1955, 304) und *THEOGONIE* (vgl. Hesiod, 2011, 72) sowie die einschlägigen Passagen in *DIONYSIAKA* (vgl. Nonnus, 1911, 444ff)⁴³, *CARMEN 64* (vgl. Catullus, 2011, 92ff)⁴⁴ und den *METAMORPHOSEN* (vgl. Ovidius, 2010, 414). In die zweite Gruppe fallen Ariadnas Brief in den *HEROIDES* und die sie betreffende Textstelle in *ARS AMATORIA*. (vgl. Ovidius, 2009, 104ff; z.B. Ovid, 1973, 124) In den meisten dieser Werke bildet der Ariadna-Stoff nur eine Nebenhandlung oder dient zur Illustration einer übergeordneten Haupthandlung. Aus diesem Grund wird die Fabel nicht systematisch chronologisch aufgerollt, sondern liefert nur isolierte Motive.

In der Zusammenschau stellt sich als klares Zentrum die von Theseus auf Naxos zurückgelassene Heldin dar, in manchen Versionen auch ihre Vergöttlichung durch Dionysos (bzw. einen Gott dieser Insel). In

⁴¹ Beispielhaft dafür ist Gabriele d'Annunzios *FEDRA* (1909) zu nennen, in welcher die emanzipierte, wollüstige Protagonistin nicht als Opfer auftritt; sie ist Ippolit ebenbürtig, welchen sie überwältigt und verleumdet. Nach seinem Tod scheut sie nicht ihr Geständnis vor Theseo; schließlich ruft sie selbst Artemis herbei und stirbt durch deren Pfeile, auf Ippolit fallend, mit einem zufriedenen Blick auf die Sterne. (vgl. Annunzio, 1909) Lediglich der Tod als Medium der Transzendenz bietet einen Anknüpfungspunkt an Cvetaevas *FEDRA*; allerdings besteht diese Verbindung auch in zahlreichen anderen Texten von Cvetaevas Werk, wo der Ursprung dieser Welt-sicht eher anzunehmen ist als bei d'Annunzio, v.a. wenn man die gegensätzliche Haltung der Protagonistinnen vergleicht.

⁴² Ariadne scheint zwar in zwei Dramen des Euripides – in *THESEUS* und den *KRETERN* – vorgekommen zu sein, deren Inhalt jedoch nur unvollkommen erhalten ist, sodass nicht klar ist, ob spätere Ariadne-Bearbeitungen auf diesen Stücken aufbauen. (vgl. Wagner, 1896, 803)

⁴³ Als deutscher Paralleltext wurde die Übersetzung von Thassilo von Scheffer verwendet: Nonnos, 1933, 355ff.

⁴⁴ Nicht alle Lieder der *CARMINA* wurden in Hexametern verfasst; da es sich um lyrische Lieder handelt, war Catull in seiner Wahl des Metrums sehr frei. *CARMEN 64* gehört der Gattung des Epyllion (Kleinepos) an, die als Auseinandersetzung mit den homerischen Epen erklärt wird, was auch auf den Ariadnestoff zutrifft. (vgl. Bartels, 2004, 4)

manchen Texten werden auch ihre Rolle bei Theseus' Rettung aus dem Labyrinth oder das Verhältnis zu Phädra, ihrer Schwester und Nachfolgerin bei Theseus, problematisiert. Der Handlungsumfang dieser Einzelszenen erscheint als Tragödienstoff jeweils zu knapp und daher eher einer lyrischen Bearbeitung angemessen. Cvetaevas ARIADNA-Zyklus fügt sich, bestehend aus zwei reduzierten Bildern – den Verzweiflungsrufen der auf Naxos Zurückgelassenen im ersten Gedicht und einer wütend gegen Vakchs göttliche Liebe aufbegehrenden Heldin im zweiten – gut in diese Reihe antiker Vorbilder ein. (vgl. II, 177f) Dasselbe gilt für die Parallelsetzung Ariadnas und Fedras im Kontext weiterer unglücklicher Liebespaare aus der Mythologie. (vgl. II, 174ff) Eine Positionierung der Schwestern im Verhältnis zu Tezej kommt später in der FEDRA-Tragödie zum Tragen. In der ARIADNA-Tragödie werden all diese Aspekte vollkommen ausgespart, denn Tezej verlässt die Heldin nur unfreiwillig und da diese zumindest auf der Bühne nicht mehr aus ihrem Schlaf bzw. Tod erwacht, bleibt ihre Meinung über den sie an sich reißenen Vakch sowie über Tezejs späteres Verhältnis zu ihrer Schwester unbekannt.

Interessanterweise teilt die spätere dramatische Bearbeitung ARIANE (1709) von Thomas Corneille die Eigenschaft der Handlungsarmut. Das Stück spielt auf Naxos, wo das Beziehungsdreieck um Ariane, Phèdre und Thésée in unterschiedlichen Figurenkonstellationen diskutiert wird, bis die Titelheldin heimlich auf Naxos zurückgelassen wird und Selbstmord begeht. Ähnliches gilt für mehrere Opern: Hugo von Hofmannsthals Libretto zu Richard Strauss' ARIADNE AUF NAXOS (1912) beginnt mit der Todessehnsucht der auf Naxos Verlassenen und endet mit deren Rettung durch Bacchus. In Georg Friedrich Händels ARIANNA IN CRETA (1734) mit dem von Francis Colman adaptierten Libretto Pietro Pariatis weicht die um Tezejs Kampf gegen den Minotaurus entwickelte Handlung aufgrund zusätzlicher Figuren und Intrigen deutlich von den antiken Überlieferungen ab. (vgl. Händel, 1737; Dean, 2006, 256ff)

Cvetaeva orientiert sich in ihrer Tragödienkonzeption nicht an diesen szenischen Umsetzungen. Stärker als für FEDRA übernimmt sie, ihren eigenen Angaben entsprechend, das grobe Handlungsgerüst von Gustav Schwab und Heinrich Stoll, reichert dieses jedoch durch eigene Interpretationen der mythologischen Zusammenhänge und durch davon unabhängige philosophische Überlegungen an. Zu Ersteren inspirierte sie möglicherweise auch das Theseus-Kapitel in Plutarchs VITAE PARALLELAE, wo die Ariadna-Handlung im Gegensatz zu Phädra zentral ist und mit zahlreichen historischen Informationen versehen wird. (Plu-

tarch, 2008, 29ff) Zweitere orientieren sich – wie es auch generell für Cvetaevas Denken typisch ist – an Platon und im Zusammenhang der antiken Sujets außerdem an Nietzsche. Besonders vordergründig wird Letzteres in der Figurenkonstellation deutlich, wo Tezej zum Gefangenen seiner Liebe zu Ariadna wird (die ihm Afroditas Rache einbringt) und sie selbst zur Unterworfenen von Vakchs göttlicher Liebe, denn dies entspricht Nietzsches Deutung der Labyrinth-Symbolik im Ariadne-Mythos. (vgl. Jaspers, 1981, 230ff) In diesem Zusammenhang ist auch Nietzsches KLAGE DER ARIADNE zu erwähnen, wo die Heldin den Gott wie in Cvetaevas Zyklusgedicht zurückdrängt, ihn im Gegensatz zu diesem jedoch danach sofort zurückruft.⁴⁵ Für ihre Tragödie wählt Cvetaeva schließlich einen klassischeren Aufbau, in dem in einem sehr antiken Sinne das Fatum die Figuren dominiert und in die vorgegebene Symbolik drängt. (vgl. Nietzsche, 1999, 398ff)

Zu erwähnen bleiben nun noch die Ariadna-Bearbeitungen in der russischen Lyrik, welche Cvetaeva mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt waren: Allen voran ist Vjačeslav Ivanovs lyrische Kurzszene PEVEC V LABIRINTE (1915) zu nennen, die mehrere Motivähnlichkeiten zur späteren Labyrinth-Szene in Cvetaevas Tragödie aufweist: Am wichtigsten sind erstens die Fokussierung lautlicher Aspekte, was Ivanov durch die Rollenverteilung *Pevec*, *Soprovoždenie fljety* und *Ėcho svodov* sowie durch die Anmerkung, dass Tezej die Heldin durch seinen Gesang für sich gewonnen hat, kommuniziert. Zweitens assoziiert schon Ivanov das Fadenknäuel mit Ariadnas Seele, was für Cvetaevas Drama eine essenzielle Rolle spielt: „I iz grudi ticho vynu / Kolybel’nuju kudel’.“ (Ivanov, 1979, 499) Auch Valerij Brjusovs Gedichte NIT’ ARIADNY (1902), TEZEJ ARIADNE (1904) und ŽALOBNA FESSEJA (1917) sind als Quellen von Bedeutung, da Cvetaeva ein freundschaftliches Verhältnis zu dem Dichter pflegte. Die Texte behandeln Tezejs Erlebnis im Labyrinth, Tezejs Entscheidung, Ariadna zurückzulassen und seine darüber empfundene Trauer. Wie später Cvetaeva erklärt schon Brjusov die fälschlich aufgezogenen schwarzen Segel durch Afroditas Rache. (vgl. Brjusov, 1973, 390; 1974, 27f; 552f) Sowohl Brjusov (NIT’ ARIADNY) als auch Ivanov (JAVNAJA TAJNA) verwenden bereits Nietzsches Labyrinth-Metapher, sodass

⁴⁵ „So liege ich, / biege mich, winde mich, gequält / von allen ewigen Martern, / getroffen / von dir, grausamster Jäger, du unbekannter – G o t t...“ (Nietzsche, 1999, 398)

deren Rezeption durch Cvetaeva auch auf Umwegen zustande gekommen sein könnte. (vgl. Ivanov, 1979, 561; Brjusov, 1973, 275f)

Zu nennen sind außerdem Fedor Sologubs Gedichte *ARIADNA* (*SNY VNEZAPNO OTLETELI...*) (1886) in welchem die erwachende Heldin Tezejs abfahrendes Schiff erblickt sowie *ARIADNA* (*GDE TY, MOJA ARIADNA?*) (1883) und *CAREVNOJ MUDROJ ARIADNOJ* (1883), in denen das Bild des im Labyrinth umherirrenden Tezej zur Illustration einer nicht mythologischen Ungewissheit des lyrischen Ich verwendet wird. (Sologub, 2002b, 464; 2002c, 432; 2002a, 464) Mit ähnlich allegorischer Bedeutung greift Konstantin Bal'mont in *NI⁷ ARIADNY* (1894) den Ariadnefaden auf, um die zeitliche Verbindung des lyrischen Ichs zu den Folgegenerationen zu illustrieren. (Bal'mont, 1994, 13f)

2.2 *FEDRA* IM VERHÄLTNIS ZU FRÜHEREN BEARBEITUNGEN

Phädra [Phädras Geschichte] bildet schon seit der Antike einen beliebten Tragödienstoff: Vollständig erhalten ist Euripides' zweite Version, *DER BEKRÄNZTE HIPPOLYTOS* (428 v. Chr.), welche Annenskij 1906 ins Russische übertrug; die Handlung der älteren Version ist indirekt über Ovids *HEROIDES* sowie in Senecas *PHAEDRA* überliefert. (vgl. Wotke, 1938, 1550) Von Sophokles' zeitlich zwischen Euripides' Bearbeitungen liegender Fassung sind nur sehr spärliche Fragmente erhalten. (vgl. Sophokles, 1966, 774ff) Zweifellos kannte Cvetaeva zumindest Racines *PHÈDRE* (1687), denn sie war eine große Verehrerin der Schauspielerin Sarah Bernhardt⁴⁶, u.a. in Zusammenhang mit dieser Rolle. (vgl. Šainjan, 2006, 646ff) Auch Robert Garniers *HIPPOLYTE* (1573), die wichtigste französische Bearbeitung dieses Stoffes vor Racines *PHÈDRE*, dürfte der Autorin bekannt gewesen sein.

Cvetaeva entschlackt die Handlung im Vergleich zu Racines Text, indem sie auf die von ihm neu eingeführten Figuren verzichtet, gleichzeitig bezieht sie die Chorinstanz wieder ein, wenn auch (stärker als in der Antike oder bei Garnier) in personifizierter Form. Im ersten Gesang kombiniert sie das bei Euripides vorgesehene Loblied an Artemis mit Senecas Version eines Jagdlieds⁴⁷; eine formale Ähnlichkeit besteht zu

⁴⁶ Oskar Wilde widmete Sarah Bernhardt 1881 das Gedicht *PHÈDRE*, welches Nikolaj Gumilev 1912 mit dem Titel *FEDRA* in das Russische übertrug. (vgl. Gumilev, 2008, 195)

⁴⁷ Bei Garnier kommt im ersten Akt ebenfalls eine Mischung aus Jagdlied und Lobpreisung Dianas vor, allerdings in komprimierter Form (vgl. Garnier,

Ersterem im häufigen Ausrufen des Namens der Göttin (vgl. Euripides, 1972, 188f) und zu Zweiterem durch eine ähnliche Lexik in der Beschreibung des Jägerdaseins, z.B. Eber, Wild, Fangschlinge, Hirschkuh. (vgl. Seneca, 1961, 314ff) Die sehr spezifischen prophetischen Symbole in den Visionen der Protagonisten sind in Cvetaevas Version weitaus systematischer eingesetzt, allerdings erzählt auch Garniers Held im ersten Akt einen Traum, in welchem er von einem Löwen überwältigt wird, d.h. auch er antizipiert seinen tragischen Tod (vgl. Garnier, 1882, 227ff). Euripides' Phaidra phantasiert, wie später Cvetaevas Protagonistin, während ihrer Krankheit vom ‚Stampfen der Rosse auf der Rennbahn‘. (vgl. Euripides, 1927, 201) Eine wichtige moralische Diskussion lässt sich im Verhältnis zwischen Amme und Phädra erkennen, da ein so freizügiger Akt der Königin wie das Liebesgeständnis in Euripides' erster Version als anstößig zurückgewiesen wurde, wonach Sophokles sich bemühte, ihre Rolle ehrenvoller zu gestalten. (vgl. Buschor, 1972, 301) In Euripides' zweiter Fassung wird die Liebesbotschaft schließlich sogar ohne Phädras Wissen durch die übereifrige Amme überbracht, was deren Schuld in hohem Maße abmildert. (vgl. Euripides, 1972, 224ff) Seneca, Garnier und Racine legen das Geständnis wieder der Heldin selbst in den Mund, wobei die beiden Erstgenannten zunächst die Amme Vorarbeit leisten lassen; diese Variante wählt auch Cvetaeva. Das persönliche Gegenüber-treten bringt den Vorteil einer stärkeren emotionalen Wirkung mit sich, da die Gefühle nicht nur indirekt vermittelt, sondern szenisch dargestellt werden. Doch nicht nur Modalität und Preisgabe der ‚unangemessenen‘ Gefühle sind für die bei allen Autoren zentrale Frage der Schuld entscheidend: Obwohl Cvetaeva ihrer Heldin das persönliche Geständnis nicht erspart, schwächt sie deren Schuld erstens durch Fedras absolute Passivität in der Entscheidung zu diesem Schritt ab. Zweitens erhängt sich Fedra unmittelbar nach ihrer Zurückweisung ohne den Versuch einer Verleumdung. Der zweite Aspekt ist insofern wichtig, als Euripides' ‚tugendhafte‘ zweite Heldin sich in dieser Hinsicht als äußerst grausam erweist, indem sie sich hauptsächlich mit dem Ziel der Rache das Leben nimmt. (vgl. Euripides, 1972, 231) Bei Seneca und Garnier legt Phaedra ihr falsches Geständnis nur notgedrungen, aufgrund von Theseus' Drohung, die Amme zu foltern, ab (vgl. Seneca, 1961, 373; Garnier, 1882, 60). Racine wiederum entlastet seine Heldin, indem die Amme von

1882, 231ff); Racine beschränkt sich auf die Interaktion zwischen den Figuren, weswegen kein Chor und auch keine derartigen Lieder vorkommen.

sich aus Hippolyt verleumdet (vgl. Racine, 2005, 69f); alle drei letztgenannten Versionen enden mit einem zerknirschten, in den Freitod mündenden Geständnis der Protagonistin. Cvetaeva forciert an dieser Stelle durch Fedras frühzeitigen Tod deren Unschuld, da die Rache völlig unabhängig von der Protagonistin geschieht, während Racines Phèdre die Möglichkeit ungenützt ließ, noch vor Hippolytes Tod einzugreifen.

Wie bereits erwähnt, ist für Cvetaevas Drama die Rolle der Amme von großer Bedeutung. Das Verhältnis zwischen ihr und Fedra ist durch eine Zuordnung zweier heterogener Bereiche geprägt, wodurch diese Charaktere weiter auseinanderklaffen als in den Vergleichstexten: Die Amme orientiert sich an Affekten und physischen Kategorien. Ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Tabus drängt sie Fedra zum Bekenntnis ihrer Gefühle und zum aktiven Handeln. Gleichzeitig trifft sie äußerst radikale Einteilungen in Freund und Feind, wenn sie Fedra im letzten Akt vor moralischer Anklage schützt und gleichzeitig skrupellos den ihr widerwärtigen Ippolit schädigt. Fedras (Dichter-)Existenz (vgl. Thomson, 1989b) ist dagegen eine rein ideelle, seelische. Obwohl ihre Gefühlswelt so stark ist, dass es zu physischen Symptomen in Form ihrer Krankheit kommt, empfindet die Heldin keinen Handlungsbedarf, da sie in Kategorien der Ewigkeit denkt, auf welche irdische Veränderungen wenig Einfluss haben. Dies spiegelt sich sogar im Liebesgeständnis wider, wo die angestrebte Beziehung weitgehend auf eine posthume, immaterielle Existenz verlagert wird. Die posthume Welt bedeutet eine Annullierung der irdischen Unmöglichkeit einer legitimen Verbindung mit Ippolit. Als dieser es ablehnt, ihr in diese ersehnte Welt zu folgen, begibt sich Fedra alleine in dieses ‚Reich der Poesie‘, während die Amme die Ereignisse nach eigenem Ermessen vorantreibt. Diese absolute Zweiteilung bedeutet eine Aufspaltung der aus den Vorgängerstücken bekannten ‚verruichten‘ Phädrafigur in zwei unabhängige Instanzen, eine fühlende und eine handelnde.⁴⁸ In Cvetaevas Konstellation fällt die Schuld voll-

⁴⁸ Die Amme lässt sich gut durch Freuds Persönlichkeitsinstanz des Es beschreiben, allerdings kann Fedra nicht mit jener des Über-Ich gleichgesetzt werden, obwohl Komponenten ihres Wesens mit dieser Kategorie übereinstimmen, wie etwa ihre Ablehnung einer Durchbrechung des gesellschaftlichen Tabus einer Liebesbeziehung zwischen Mutter und Sohn. Doch die Protagonistin agiert nicht vordergründig vernunftorientiert, sondern sie folgt ihren von der physischen Welt unabhängigen Gefühlen. (vgl. 325) Von größerem Interesse ist in diesem Zusammenhang wohl die Feststellung, dass in beiden Figuren der Todestrieb sehr vordergründig angelegt ist; stärker nämlich als der in dieser Thematik normalerweise vorder-

ständig auf die Amme, bzw. entbindet Tezej am Ende des Stücks alle Beteiligten von ihrer Schuld.

In der russischen Lyrik beschäftigte sich außerdem Osip Mandel'stam eingehend mit der Phädra-Figur, sowohl dichterisch als auch essayistisch. Da drei Gedichte nur kurz vor der intensiven Beziehung zwischen ihm und Cvetaeva um 1916 entstanden und teilweise zu dieser Zeit noch nachbearbeitet wurden, sind diese von besonderer Bedeutung. In *JA NE UVIŽU ZNAMENITOJ ‚FEDRY‘...* (1915) begegnet das lyrische Ich modernen Bearbeitungen des antiken Stoffes mit kritischer Distanz, die Eindringlichkeit des Ursprünglichen sei einem gar lächerlichen Spiel gewichen: „Kogda by grek uvidel naši igry...“ (Mandel'stam, 2009, 86) Sichtlich stimmt Cvetaeva Mandel'stam darin zu, dass der Wert des Phädra-Stoffes nicht zuletzt in seiner Archaizität liege, welche es folglich zu bewahren bzw. neu zu schaffen gelte, was sie in ihrer eigenen Version versuche.⁴⁹ In Mandel'stams Rollengedicht *KAK ĖTICH POKRYVAL I ĖTOGO UBORA* (1915) sprechen abwechselnd Fedra und der sie aus einer Außensicht betrachtende Chor: Die moralisch befleckte Protagonistin begeht Selbstmord, um im Tod Ruhe zu finden. Interessant ist dabei erstens die Fedras Leidenschaft symbolisierende ‚schwarze Sonne‘, welche am Beginn der Szene auf- und am Ende untergeht, denn Cvetaeva greift die dichotome Assoziation Fedras mit der Nacht und Ippolits mit dem Tag auf.⁵⁰ Zweitens integriert Mandel'stam über den Chor ein vermittelndes Niveau N2⁵¹, da dieser auf das ‚altbekannte‘ mythologische Sujet verweist: „– Budet v kamennoj Trezene / Znamenitaja beda,“ (ebd. 89) Pfister beschreibt epische Strukturen als typische Eigenheit der Chorinstanz des antiken Dramas, wohingegen Metalepsen in dieser Gattung an-

gründige Eros und gleichsam als dessen Ergänzung. Dies zeigt sich in einer ständigen Assoziation von Fedras Liebesgeständnis mit ihrem Tod in der Rede beider Figuren, welcher nicht vermieden, sondern als reale Folge akzeptiert wird. (vgl. u.a. 326) (vgl. Freud, 2007, 253ff)

⁴⁹ Noch stärker ist diese Vorstellung bei Nietzsche, welcher alle Tragödien nach der Antike als „misslungene Copie“ (Nietzsche, 1999/I, 97) kritisiert; Mandel'stam zählt Racines *PHÈDRE* in diesem Gedicht dagegen noch zu den beeindruckenden, gelungenen. (vgl. Mandel'stam, 2009, 86)

⁵⁰ Diese Opposition wird in der Zuordnung von ‚Mond‘ und ‚Sonne‘ schon seit den antiken Ursprüngen des Mythos verwendet. (vgl. Wotke, 1938, 1545) Auch Racine übernimmt für Fedras Leidenschaft die Metapher einer ‚*flamme si noire*‘. (vgl. Racine, 2005, 29)

⁵¹ Die Begrifflichkeit bezieht sich auf Stanzels Kommunikationsmodell narrativer Texte, welches Pfister für die Dramenanalyse adaptiert. (vgl. Pfister, 2001, 20f)

sonsten selten sind.⁵² Cvetaeva geht diesbezüglich in beiden Tragödien noch einen Schritt weiter, denn während ihre Chöre sich, wie es ansonsten für handelnde Figuren typisch ist, in ihrem Denken auf N1 beschränken, überschreiten die Protagonistinnen diese Grenze, indem sie ihre bevorstehende tragische Geschichte als bekannte mythologische Handlung metaleptisch bereits im Vorhinein kennen. Ariadna wehrt sich gegen ihr Schicksal, indem sie sich weigert, Tezej nach Athen zu begleiten; analog dazu ist Fedra fest entschlossen, ihr Geheimnis für sich zu behalten, um so ihren und Ippolits Tod abzuwenden. Beide scheitern, da sie von den anderen Figuren in die vorgeschriebene Bahn gedrängt werden: Tezej denkt in seiner Verzweiflung an Selbstmord, woraufhin Ariadna von ihren strengen Prinzipien Abstand nimmt, (vgl. 265ff) und Fedra wird so lange von ihrer Amme verhört, bis sie ihre Gefühle preisgibt. (vgl. 311ff)

Bisher wurde nicht auf Gustav Schwabs und Heinrich Stolls unter Eliminierung ‚anstößiger‘ Inhalte kompakt zusammengefasste Konzeptionen (vgl. Barth, 2008, 988) der Phädra-Geschichte eingegangen, welche Cvetaeva selbst als ihre einzigen Quellen angibt. (vgl. VII/1, 381; VI/1, 324) Ob sie sich wirklich ausschließlich auf diese Texte bezog, bleibt zu hinterfragen, denn die Handlungsvarianten, welche Cvetaeva in ihren Überlegungen im Vorfeld gegeneinander abwägt (vgl. 469ff), spiegeln gerade das Spektrum der in den bereits behandelten Texten realisierten Versionen wider. Der deutlichste Hinweis auf den Einfluss von Stoll und Schwab liegt in der gemeinsamen Beerdigung von Fedra und Ippolit unter der Myrte am Ende des Dramas. (vgl. Schwab, 2008, 233; Stoll, 1980, 125) Keiner der antiken oder französischen Texte sieht eine solch versöhnliche und angesichts der Ereignisse gar verwunderliche Wendung vor. In Cvetaevas Fall gibt es einen logischen Grund, der diese Entscheidung rechtfertigt: Fedras Unschuld.

3 ZUR FORMALSTRUKTUR DER VERGLEICHSTEXTE

3.1 DIE LYRISCHEN ARIADNE-TEXTE

Cvetaevas ARIADNA-Tragödie besteht hauptsächlich aus Trochäen (T1, T2, T3, T4), Verslogäöden (An3L, D3L, D4L), Strophenlogäöden und zweifüßigen Amphibrachys. Daneben kommen auch zweifüßige Daktylen, Anapäste und Jamben sowie eine längere Passage im Taktvik

⁵² Fedra kommt ferner in Mandel'stams Gedichten ACHMATOVA (1914) und NAČALO ‚FEDRY‘ vor. (vgl. Mandel'stam, 2009, 73; 363)

vor. Der nun folgende Einblick in die metrische Struktur früher entstandener Lyrik zur Ariadne-Thematik soll die Frage nach möglichen Bezügen beleuchten.

Da antike Epen im Hexameter verfasst wurden, Elegien dagegen im elegischen Distichon (vgl. Snell, 1997, 12; 16), sind diese Textsorten hinsichtlich formal-semantischer Bezüge nicht sehr aussagekräftig, weil das Versmaß durch die Gattung vorgegeben ist. Alle im ersten Absatz von Kapitel III.2.1 genannten antiken Werke folgen dieser Regel und werden deshalb hier nicht näher behandelt.

Corneille verwendet für seine Bühnenbearbeitung *ARIANE*, wie in der französischen Klassik üblich, den Alexandriner, der als silbenzählendes Metrum ebenfalls keine sinnvolle Vergleichsbasis bietet. Hofmannsthals Libretto zu *ARIADNE AUF NAXOS* liefert demgegenüber interessanteres Material, da es aus abschnittsweise variierenden Metren besteht. Zu Cvetaevas Tragödie bieten sich zumindest zwei Parallelen an: Am2 – hier mit Ariadnes Todessehnsucht verknüpft (vgl. Hofmannsthal, 1868, 123; 125) – ist bei Cvetaeva mit ‚Kampf‘ und ‚Tod‘ assoziiert. T4wm wird bei Hofmannsthal in Zusammenhang mit der um Theseus trauernden Heldin eingesetzt (vgl. ebd. 115ff; 121ff; 132; 143; 158) und steht bei Cvetaeva für Tezejs Trauer in Verbindung mit dem Zurücklassen seiner Geliebten; die spiegelverkehrte Perspektive ergibt sich aufgrund der unterschiedlichen Handlungsanordnung.

Da Cvetaeva trotz aller Experimente stets nach einer sehr starken metrischen Geordnetheit strebt, verwendet sie keine so offenen Figuren wie den Dithyrampus, aus welchem sich die antiken Singverse entwickelten und der in Verbindung mit Vakch seine Berechtigung hätte, da sich die Form im Kontext des Dionysoskults entwickelte und der Verehrung dieses Gottes diente. (vgl. Kvjatkovskij, 1966, 104) Es bestehen daher keine rhythmischen Ähnlichkeiten zu Nietzsches *KLAGE DER ARIADNE*, wo dieser die antike Form aufgreift – die Textstelle ist hauptsächlich auf jambischen und daktylischen Formen aufgebaut, die in unsystematischer Anordnung aufeinander folgen. (vgl. Nietzsche, 1999, 398ff)

Für Vergleiche im Versbau eignen sich grundsätzlich russische Texte am besten, da sie in derselben Tradition stehen. Vjačeslav Ivanovs lyrische Kurzszene *PEVEC V LABIRINTE* (1915) basiert auf T4 und folgt inhaltlich der in Cvetaevas Tragödie mit T4wm verbundenen Problematik um das Zurücklassen Ariadnas. (vgl. Ivanov, 1979, 499) Dies gilt auch für Valerij Brjusovs Gedichte in T4wm: In *NIT' ARIADNY* verliert Tezej den Ariadnefaden und ist dem Labyrinth ausgeliefert; in *TEZEJ ARIADNE*

illustriert ein Wechsel von J4dm zu T4wm den Übergang von Tezejs Überlegungen, Ariadna zurückzulassen, zu seiner nachträglichen Trauer; ŽALOBNA FESSEJA behandelt die Klage des Helden um die von ihm Verlassene. (vgl. Brjusov, 1973, 390; 1974, 27f; 552f) Noch früher findet sich diese Semantik von T4wm in Fedor Sologubs ARIADNA (SNY VNEZAPNO OTLETELI...), wo Ariadnas Seele ihren Körper verlässt, als sie dem Schiff mit den schwarzen Segeln nachblickt. (vgl. Sologub, 2002b, 464)

Sologubs weitere beiden Ariadna-Gedichte basieren auf Metren, die in Cvetaevas Tragödien nicht vorkommen: Für ARIADNA (GDE TY, MOJA ARIADNA?) wählt er D3wm und für CAREVNOJ MUDROJ ARIADNOJ J4wm. In diese Kategorie fallen auch J5wm, den Ivanov für das Sonett JAVNAJA TAJNA verwendet, und die Logaödstrophe, in welcher Bal'monts NIT' ARIADNY verfasst ist. (vgl. Sologub, 2002c, 432; 2002a, 464; Bal'mont, 1994, 13f)

3.2 DIE LYRISCHEN PHÄDRA-TEXTE

Am häufigsten sind in Cvetaevas Versdrama FEDRA Trochäen (T1, T2, T3, T4), Strophenlogaöde und Verslogaöde (An3L, An4L, D4L, D4l), doch es kommen auch Jamben (J2, J3, J4) sowie zweifüßige Daktylen und Amphibrachys vor.

Die Sprechverse beider antiker Tragödien – Euripides' HIPPLYTOS und Senecas PHAEDRA – sind, wie für diese Form üblich, in J6 verfasst. Auf dieses Metrum verzichtet Cvetaeva ebenso wie auf Hexameter und elegische Distichen weshalb im Folgenden nicht näher darauf eingegangen wird. Die Singverse setzen sich in beiden Dramen aus kürzeren Verszeilen zusammen, die Cvetaevas Metren schon aus diesem Grund ähnlicher sind: Euripides verwendet weit komplexere Konstruktionen als Seneca, d.h. seine Verse entsprechen prototypischen Logaödstrophen. Senecas Chorlieder erinnern dagegen eher an Verslogaöde, wobei er auch mit alternierenden Strophen unterschiedlicher syllabotonischer Metren arbeitet. Alle drei Kategorien sind auch in Cvetaevas FEDRA vertreten, wo metrische Wechsel in allen Sprechsituationen vorkommen und die Chorlieder dennoch stark mit Strophenlogaöden und alternierenden Strophenformen korrelieren. Dies gilt v.a. für die Jagd- bzw. Lobgesänge des ersten Bildes, die wie in den antiken Bearbeitungen durch Hippolytos und sein Gefolge⁵³ vorgetragen werden. Zweitens entspricht der metrisch

⁵³ In den antiken Versionen bildet das Gefolge einen ‚Nebenchor‘ (vgl. Hose, 1990, 60), bei Cvetaeva stehen Ippolits Freunde und Fedras Zofen einander als gleichwertige Chöre gegenüber.

ähnliche posthume Gesang des Brautjungferchors in etwa jenen Szenen, wo der Frauenchor Hippolytos' Tod beklagt: Der einzige Unterschied liegt darin, dass Cvetaeva die Ungerechtigkeit um den Helden weitgehend aus dem inhaltlichen Zentrum ausklammert, um dieses auf Fedra zu konzentrieren.⁵⁴ Cvetaeva verlagert Nebenpersonen und insbesondere die Chöre auf die Randakte und verzichtet so in der Haupthandlung auf Bewertung und Einmischung von außen. Dennoch kommt auch im Verhör durch die Amme im zweiten Akt ein längerer Strophenlogäöd vor, welcher damit erklärt werden könnte, dass in diesen Passagen ebenfalls eine Außensicht auf Fedras Situation bezogen wird. Bis zu einem gewissen Grad damit vergleichbar ist die Interaktion zwischen Chor und Phaidra bei Euripides, da Fedra ihre unterdrückte Leidenschaft auf ähnliche Weise vor der Amme ausbreitet. Im Kontext der antiken Stücke ist die Metrumverwendung in Annenskij's Übersetzung von Euripides' HIPPOLYTOS von besonderem Interesse. Wie (mit wenigen Ausnahmen) in seinen eigenen Tragödien (vgl. Annenskij, 1959, 305ff), verwendet der Übersetzer für die Sprechverse den im historischen Drama nach Puškin-Manier üblichen J5. Die Singverse sind in zahlreichen Varianten kürzerer Verszeilen gestaltet, darunter finden sich hauptsächlich J4, T4, D2d, An3(+A), Am4, D3L und Strophenlogäöde. (vgl. Evripid, 2004) Abgesehen von J5 weist Cvetaevas FEDRA ein sehr ähnliches metrisches Spektrum auf.

Die französischen Texte sind dagegen schon aufgrund des abweichenden Verssystems nicht direkt mit Cvetaevas Tragödie vergleichbar: Racine verwendet einheitlich den in der französischen Klassik üblichen heroischen Alexandriner, d.h. Zwölfersilber im Paarreim mit häufiger Zäsur in der Versmitte; seine PHÈDRE sieht keinen Chor vor und es gibt folglich keinen Anlass für damit kontrastierende Passagen. Schon Garnier verwendete für die Sprechverse den Alexandriner, allerdings enden die Akte jeweils mit einem Choreinsatz in siebensilbigen Versen. Im letzten Akt ist der Choreinsatz etwas früher angesiedelt und bildet strukturell einen Strophenlogäöd der Silbenabfolge 7/7/6/4, was insofern an Cvetaevas Logäödstrophen erinnert, als die Verse dort ebenfalls zum Ende hin kürzer werden. Wie später Racine schreibt Garnier durchwegs im Paarreim, der in FEDRA prozentuell häufiger ist als in Cvetaevas übrigen Werk. Einen geringen Zusammenhang mit Cvetaevas Drama weisen die

⁵⁴ Um dies uneingeschränkt zu ermöglichen, wird das Lied noch vor Aufdeckung der Intrige gesungen.

oben erwähnten russischen Gedichte auf: Gumilev übernimmt in seiner Übersetzung von Oskar Wildes Sonett PHÈDRE (von einer kleinen Unregelmäßigkeit abgesehen) J5. Mandel'stam verwendet in den vier zitierten Gedichten J4, J5, J6 und im vorletzten eine Kombination aus J6, T4 und einer dolnischen Strophe.

Diese Ergebnisse lassen darauf schließen, dass Cvetaeva weitgehend ihren eigenen Vorstellungen von ‚antiken‘ Versen folgt und sich lediglich an gewissen allgemeineren Tendenzen orientiert. Dies betrifft etwa die Verwendung von Logaöden, deren Form sie, wie in Abschnitt III noch deutlicher wird, nicht von antiken Vorlagen ‚kopiert‘, sondern, ebenso wie die antiken Autoren, selbst entwirft und für einen individuellen Gefühlsausdruck gewinnt. Der Unterschied zu den Metren der russischen Texte liegt v.a. in der Bevorzugung kurzer Verszeilen, was gleichzeitig auch für die Übereinstimmung mit den Singversen von Annenskij's Euripides-Übersetzung entscheidend ist. Eine Verbindung zu den französischen Texten bildet der Paarreim. Ebenfalls in Abschnitt III wird zudem deutlich, dass Cvetaevas Metrumswahl, abgesehen von den Kadenz, stark an jene in ihrer ARIADNA anknüpft, was wohl nicht zuletzt daran liegt, dass beide Tragödien als Teile einer inhaltlich zusammenhängenden Trilogie konzipiert sind.

4 CVETAEVA UND DIE GATTUNG DES DRAMAS

Trotz ihrer Vorbehalte gegenüber dem ‚profanen‘ Theatergenre erkennt Cvetaeva dessen Vorteil, dass es den lyrischen Text als für die Deklamation bestimmt kennzeichnet, was zu einer Aufwertung von Rhythmus und Lautlichkeit führt. Ihre letzte Komödie bezeichnet sie im Vorwort als ‚Poem‘ bzw. weiterführend als „prosto ljubov“, jenseits von Genrebestimmungen. (vgl. Cvetaeva, 1922, o.A.) Bei den Tragödien, und zwar besonders bei FEDRA, weist gerade die Form selbst durch Monologhaftigkeit und szenische Statik in diese Richtung, was Platons Vorstellung vom idealen Drama entspricht. (vgl. Platon, 2004/II, 96) Aus diesen Gründen werden Cvetaevas Bühnenstücke immer wieder mit den symbolistischen Lesedramen in Verbindung gebracht. (vgl. Makin, 1993, 66)

Die antiken Tragiker, insbesondere Euripides, versuchten, „die überlieferten Mythen von Widersprüchen zu bereinigen.“ (Büttner, 2006, 33) Auf eine ähnliche Herangehensweise verweisen Cvetaevas Notizen zu den Schlüsselsituationen, in welchen sie unterschiedliche überlieferte Konstellationen gegeneinander abwägt. (vgl. 469ff) Nach Aristoteles soll der tragische Held idealerweise nicht völlig unschuldig sein, doch

stärker bestraft werden, als sein Vergehen dies rechtfertigt. (vgl. Aristoteles, 2001, 41ff) In *ARIADNA* scheint diese Konstellation erfüllt: Tezej lässt Ariadna, wenn auch aus Edelmut, auf Naxos zurück und übertritt damit jedenfalls den durch Afroditas Zauber vorgegebenen Rahmen. Er wird dafür mit dem Tod des Vaters bestraft. Betrachtet man *FEDRA*, so ergibt sich folgendes Bild: Die Protagonistin ist weder schuldig noch erfährt sie ein schlimmes Schicksal; die objektiv verantwortliche Amme wird ihrer Schuld enthoben und daher nicht bestraft; Ippolit bezahlt trotz Schuldlosigkeit mit dem Leben. Den Anforderungen an einen tragischen Helden wird folglich nur Tezej gerecht, der durch den Verlust von Frau und Sohn noch immer für die Missachtung von Afroditas Gebot büßt. Diese unverhältnismäßige Strafe begründet Tezejs tragische Rolle⁵⁵ und bildet zugleich das Leitmotiv der Trilogie: Afroditas ewige Rache.

Ein wichtiger Berührungspunkt mit der Theorie der antiken Tragödie besteht in Cvetaevas Beschäftigung mit Friedrich Nietzsches und Erwin Rohde, die zu ihrer Zeit sehr aktuell waren. (vgl. Vojtechovič, 2000, 235; 239) Nietzsche stellt die attische Tragödie über alle anderen Künste, da der Dichter durch den Dithyrambos (d.h. die Singverse) in ihr das apollinische Prinzip von Bildlichkeit und Traum mit dem dionysischen von Musik und Rausch zusammenführe, wodurch eine Vereinigung der konträren Kunstformen sowie der gegensätzlichen Intentionen dieser Götter ermöglicht werde. (vgl. Nietzsche, 1999/I, 25-52) Cvetaeva berücksichtigt diese Kriterien in ihren Tragödien insofern, als sie erstens der Musik, d.h. der lautlich-rhythmischen Gestaltung, einen prominenten Stellenwert einräumt und zweitens v.a. in *FEDRA* auch inhaltlich, indem sie apollinisch-transzendente Zustände – Träume, Zukunftsvisionen, doch auch Charakterzüge wie die immateriell-seelische Orientierung der Protagonistinnen – mit der dionysischen Grausamkeit von Verleumdung und Bestrafung aufeinanderprallen lässt. Gerade die Traumelemente gewinnen bei Cvetaeva im Vergleich zu den Vorgängertexten an Umfang und logischer Motiviertheit. Sie ermöglichen die Überblendung von Ursache und Wirkung, sodass die Handlungsmomente trotz Einhaltung der chronologischen Abfolge untereinander vielseitig verknüpft sind und ein

⁵⁵ Im Zentrum der Handlung steht dennoch beide Male eine dem Helden geistig überlegene Protagonistin, deren Rolle mit ihrem Übergang in eine transzendente Existenz endet. Der Auslöser dieses Kernmoments ist jeweils negativ definiert (*Ariadnas* Verlassen-Werden bzw. *Fedras* Freitod), die erlangte Existenzform jedoch positiv.

synthetisches Produkt bilden.⁵⁶ Die Theorien von Nietzsche und Rohde bestimmen die Konzeption von FEDRA systematischer als jene von ARIADNA, was wohl u.a. damit zusammenhängt, dass Cvetaevas Auseinandersetzung mit diesen erst parallel zur Arbeit an der ersten Tragödie erfolgte und sie Rohdes Werk überhaupt erst nach deren Fertigstellung erhielt. (vgl. Vojtechnovič, 2000, 239)

5 REZEPTION VON CVETAEVAS VERSDRAMEN

ARIADNA fand zur Zeit ihres Erscheinens kaum Beachtung, während der zweiten Tragödie, FEDRA, eine unmittelbare und vernichtende Kritik zuteil wurde. Simon Karlinsky bietet darüber einen guten Überblick:

Vladislav Khodasevich and Gregory Adamovich, who rarely agreed with each other about anything, were unanimous in their condemnation of this tragedy. Khodasevich wrote of an ‚inexcusable and tasteless mixture of styles,‘ while Adamovich commented that Phaedra was ‚howled and screamed rather than written.‘ Vladimir Weidlé complained of a ‚total absence of feeling for words as responsible and meaningful *logos*.‘ Vladimir Nabokov, writing in Berlin, accused Tsvetaeva of ‚amusing herself with unintelligible rhyme-weaving‘ and stated that Phaedra can only cause ‚astonishment and a severe headache.‘ (Karlinsky, 1986, 184)

Karlinsky selbst distanziert sich nicht von dieser Kritik, wenn er auch bedauert, dass die ‚beautifully realized ARIADNE‘ nicht adäquat rezipiert wurde, an welcher er ‚the unified stylistic conception and structural ingenuity‘ hervorhebt. An FEDRA bemängelt er die inhaltliche und stilistische Uneinheitlichkeit, besonders die (zu) hohe diastratische Varianz der Lexeme sowie die seiner Meinung nach wenig überzeugende, überdimensionale Rolle der Amme.⁵⁷ (vgl. ebd.) Venclova spricht sich (1985) zwar nicht gegen diese Kritikpunkte aus, doch er konzentriert sich auf Cvetaevas gelungene Bearbeitung des Mythos. Die erste uneinge-

⁵⁶ Nur so ist es z.B. möglich, dass über Ippolits Traum bereits im ersten Akt, allen Ereignissen vorangestellt, die wie Christus auferstandene und der Dramenhandlung daher eigentlich nachzeitige Fedra beschrieben wird, die mit ihrem Liebesschmerz auch schon ihre (spätere) Auferstehung bestätigt, welche posthum in dieser direkten Form nicht mehr verkündet wird.

⁵⁷ Admonis Beschreibung der Entwicklung von Cvetaevas lyrischem Stil als anfänglich harmonisch und in Zusammenhang mit den sich zuspitzenden äußeren Umständen zunehmend expressiver ließe sich auch auf den konkreten Rahmen der Tragödien ARIADNA und FEDRA anwenden. (vgl. Admoni, 1992, 18)

schränkt positive Beurteilung des Dramas liefert (1989) Thomson. Erst durch die Überwindung der Ablehnung wird der hintergründige Wert gerade jener kritisierten Aspekte deutlich: die vulgäre, dominante Rolle der Amme als allegorisches ‚Werkzeug der Götter‘, welche die Vorstellung einer rein seelisch motivierten Phädra-Figur erst ermöglicht, die lexikalisch-diastratische Kennzeichnung zweier dichotomer Weltanschauungen, deren Pole durch die profane Amme und den tief religiösen Ippolit repräsentiert sind, außerdem die unästhetisch harten Akzentkollisionen als mimetische Repräsentation von Gewalt sowie der symbolische Reichtum des Stücks.

Mittlerweile kamen beide Tragödien zur Aufführung, obwohl die Materie in Fachkreisen als ‚riskant‘ eingestuft wird (vgl. Vorob’ev, 2010, 203) – ARIADNA wurde 2001 im St. Petersburger *Teatr Satiry na Vasil’evskom ostrove* erfolgreich uraufgeführt. (vgl. Pesočinskij, 2010, 208) FEDRA wurde 1988 im *Teatr na Taganke* uraufgeführt, wobei allerdings beträchtliche inhaltliche Eingriffe im Sinne einer direkten Verschmelzung von Autorin und Protagonistin vorgenommen wurden.⁵⁸ (vgl.

⁵⁸ Eine solche Inszenierung wäre wohl nicht im Sinne Cvetaevas gewesen, die Eingriffe in literarische Werke anderer Autoren strikt ablehnte. (vgl. Litvinenko, 1993, 241) Obwohl das Verhältnis zwischen Cvetaevas Schreiben und ihren Gefühlen oft sehr eng zu sein scheint (vgl. Zelinsky, 2002, 34), ist diese Unmittelbarkeit des Gefühlsausdrucks keinesfalls im direkten Sinne zu verstehen. Interpretationen, in welchen FEDRA als Hinweis auf eine inzestuöse Liebe der Autorin zu ihrem Sohn gedeutet wurde (vgl. Frejđin, 1994, 260f), erscheinen äußerst fragwürdig. Dagegen spricht u.a. Cvetaevas Selbstreflexion bezüglich ihrer Auseinandersetzung mit Fedra, sie sei „ustala ot čuvstv, kotorye ne moi“. (zit.n. Evtušenko, 2006, 676) Auf einer abstrakteren Ebene richten sich beide Texte an konkrete Adressaten: In den Gedichtzyklen von 1923 verarbeitet Cvetaeva Gefühle für ihren Seelenverwandten Boris Pasternak, die sich zeitlebens auf eine Briefliebe beschränkten, obwohl sie auf Gegenseitigkeit beruhten. (vgl. Ajzenštejn, 2000a, 100ff) Ähnliches scheint für die Versdramen zu gelten: Das Motiv der Zurückweisung nimmt Cvetaevas Beziehung zu ihrem Liebhaber Konstantin Rodzevič ins Blickfeld, die während der Arbeit an ARIADNA in die Brüche ging und zur Entstehungszeit von FEDRA erneut schmerzlich präsent wurde. (vgl. Feinstein, 1990, 248f) Vor diesem Hintergrund verschiebt sich Pasternaks Rolle in der ARIADNA-Konstellation von jener des untreuen Tezej zu der des Ariadnas Seele verewigenden Vakch. Die FEDRA-Tragödie ist von Cvetaevas Auseinandersetzung mit ihrer Liebe zu Rainer Maria Rilke beeinflusst, dessen Tod in den Zeitraum der Arbeit an diesem Stück fällt: Fedras Selbstmord ist durch ihre Sehnsucht nach bedingungsloser Vereinigung motiviert, wie sie nur posthum möglich zu sein scheint. Es bestehen formale wie inhaltliche Bezüge zu dem Rilkes Andenken gewidmeten Poem NOVOGODNEE

Gerškovič, 1992, 241) Seit 2009 steht das Stück auf dem Spielplan des Moskauer *Teatr imeni Puškina*. (vgl. Internetquelle, 1)

(1927), für welches Cvetaeva ihre Arbeit an der Tragödie kurzfristig unterbrach. (vgl. Ajzenštejn, 2003, 296ff)

IV METRUM

Im folgenden Abschnitt werden isometrische Passagen in den beiden Tragödien hinsichtlich semantischer Beziehungen untersucht. Auf diese Weise gilt es festzustellen, inwiefern der Metrumwahl synästhetische Assoziationen zugrunde liegen. Zunächst erfolgt ein kurzer Überblick über die verstechnische Struktur der Stücke. In den anschließenden Kapiteln werden jene der hier aufgelisteten Anordnungen zur Analyse herangezogen, die in den Tragödien in einem Mindestausmaß von vier Versen wenigstens zweimal vorkommen, sodass die potenzielle Möglichkeit ihrer Verweiskfunktion gegeben ist.

ARIADNA enthält unter Berücksichtigung der Kadenz 40 metrische Anordnungen: J2wm, J3w, T1w, T2w, T2mw, T2wm, T2mwU, T3wm, T4m, T4wm, T4wmP, T4w, D2wm, D2w, Am2wm(+A), Am2md, Am2dm(+A), An2m(+A), An2wm(+A), An2w(+A), An2dm(+A), D3Lm, D3Lmw, D3Lwm, D3Ldm, D4LwmP, An3Lm(+A), An3Lmw(+A), An3LmwP(+A), An3Lmd(+A), An3Lwm(+A), 8 verschiedene Strophenlogaöde und einen Taktovik. Abgesehen von der Kadenz entsprechen die 38 in FEDRA identifizierten Anordnungen weitgehend den in ARIADNA vertretenen Kernmetren: J2d, J3m, J4m, T1w, T2m, T2w, T2d, T2dm, T3m, T3w, T4m, T4w, T4d, T4wm, T4wmP, T4dmP, D2m, D2w, D4Lw, D4lm, Am2m(+A), Am2w(+A), Am2mw(+A), An3Lm(+A), An3Ld(+A), An3Lwm(+A), An3LmwP(+A), An4Lm(+A) und zehn Strophenlogaöden.

Interessanterweise kommt der in ARIADNA zentrale D3L – welcher hier mit der Angst der dem Helden nahestehenden Figuren angesichts der ihn umgebenden Gefahr assoziiert ist – im zweiten Stück nicht mehr vor. Dies erscheint insofern plausibel, als in FEDRA nie eine explizite Gefahrensituation in Aussicht steht. Ähnliches gilt für An2, der im ersten Stück Tezejs Kampf gegen Vakch begleitet, da es in der zweiten Tragödie zu keinem direkten Kräfteressen zwischen Mensch und Gott kommt und zudem keine wechselseitige Zuneigung zwischen den Protagonisten besteht, die es zu verteidigen gälte. Bei den in FEDRA gegenüber ARIADNA neuen Metren J3, J4, Am3, An4L und D4l handelt es sich in quantitativer Hinsicht nur um Randerscheinungen.

In Hinblick auf grundlegende Ähnlichkeiten im Aufbau der Tragödien sind erstens die Verslogaöde hervorzuheben, welche dem für Cvetava charakteristischen dolnischen Typus folgen, sowie zweitens die Tendenz zur Initialbetonung in den steigenden Metren, worin laut

Gasparov eine Besonderheit des russischen Jambus und Anapäst besteht. Ungewöhnlich ist dagegen die ebenfalls in beiden Stücken vorliegende Ausdehnung dieses Merkmals auf amphibrachysche Verse. Auf der Makroebene zeigt sich, dass Strophenlogaöde als Strukturelement in FEDRA an Bedeutung gewinnen, denn häufig erweisen sich syllabotonisch oder verslogaödisch eindeutig identifizierbare Abschnitte als Bestandteil einer höheren Ordnung, in welcher z.B. unterschiedliche isometrische Abschnitte alternieren oder in großen Intervallen auftretende Abweichungen eine Systematik erkennen lassen. Für die aus diesem Grund doppelt zuordenbaren Strukturen werden im Folgenden primär die Einzelmetren gewertet, sofern diese Abschnitte aus mindestens vier Versen⁵⁹ bilden. Diese Anordnungen werden jedoch bei den Strophenlogaöden zusätzlich berücksichtigt.

Ein entscheidender Unterschied in der Metrumsstruktur der beiden Tragödien betrifft die Kadenz. Erstens werden in FEDRA die mit Archaisität und Volkstümlichkeit assoziierten daktylischen Versschlüsse häufiger. (vgl. Thomson, 1989, 541) Zweitens unterscheidet sich ihre Anordnung: In ARIADNA treten weibliche und männliche Versschlüsse meist in Verbindung mit Kreuzreim auf, mitunter auch im Paarreim, während Passagen mit einheitlich männlicher oder weiblicher Endung selten sind. In FEDRA kehren sich die Verhältnisse quantitativ um, sodass Kadenzen mit unveränderlicher Silbenanzahl sowie paarweise angeordnete Alternationen in den Vordergrund treten. Beide Kombinationen bevorzugen den Kreuzreim gegenüber dem ursprünglicheren Paarreim. Diese Tendenzen unterstützen durch Kontrastreduktion die inhaltliche Statik des Stücks. Während der ARIADNA-Plot durch die Stationen von Tezejs Reise und sein Zusammentreffen mit Posejdon, Minos, Ariadna, Vakch und dem Minotaurus sowie durch Egejs Freitod klar abgrenzbare Handlungssequenzen aufweist, ist die äußere Handlung in FEDRA sehr reduziert und die Anzahl der Figuren um die Hälfte verringert. Im Zentrum stehen innere Sehnsüchte und moralische Entscheidungen, wertende Reflexionen über Fedras Liebe, ihren Freitod, über Ippolits misogyne Haltung, sein vermeintliches Verbrechen und die ungerechtfertigte Strafe. Für die Untersuchung isometrischer Gruppen bedeutet dies, dass entsprechend abstrakte Themengebiete zu erwarten sind.

⁵⁹ In FEDRA ist die Einheit von vier Versen nicht wie in ARIADNA als prototypische Strophenform vorgegeben, weshalb in sinnvoll erscheinenden Ausnahmefällen von diesem Richtwert abgesehen wird, wenn z.B. regelmäßige Strophen von zwei oder drei Versen über einen größeren Abschnitt hinweg alternieren.

1 JAMBUS

Jamben kommen in FEDRA deutlich häufiger vor als in ARIADNA, dennoch handelt es sich weiterhin um eine Randgruppe. Die betreffenden Textstellen weisen zwei rhythmische Auffälligkeiten auf: Erstens liegt eine Tendenz zu Initialbetonung vor, die zu Akzentkollisionen am Versbeginn führt. Diese Form stört die dem Jambus zugeschriebene ‚fröhliche‘, ‚gelöste‘ Stimmung, worauf in Kapitel 5.2, als Gegenüberstellung mit ähnlichen Merkmalen im Amphibrachys, genauer eingegangen wird. Zweitens ist die Kategorie der Jamben in FEDRA außergewöhnlich flexibel angelegt: Der Einsatz durchgehend daktylischer Kadenzzen wird durch (hypermetrische) Betonungen in der letzten Silbe zum durchlässigen Übergangsmittel zwischen dem verwendeten Metrum und jenem mit der nächsthöheren Hebungszahl und einem männlichen Versschluss. Gegen eine Annahme des Metrums mit der höheren Hebungszahl mit einer starken Tendenz zu Pyrrhichien in der letzten Hebung spricht die Häufigkeit unbetonter Silben in dieser Position, zumal die letzte Hebung normalerweise zu hundert Prozent realisiert wird, da sie eine entscheidende Funktion in der Wahrnehmung der Verseinheiten erfüllt.

1.1 FREUDE ÜBER DIE AUFERSTEHUNG FEDRAS (J3d, J4m)

Die metrische Kombination aus J3d und J4m tritt in FEDRA dreimal im Zuge des Lieds des Brautjungfernchores⁶⁰ auf. Formal ist J3d die häufigere Variante, wohingegen J4m oft Beginn oder Ende der Sequenzen markiert und bewirkt, dass das jambische Metrum besonders klar hervortritt. Innerhalb der Passagen ist sein Vorkommen dagegen selten und bewirkt eine spezielle Betonung der betreffenden Verse. Die Jamben dieser Kategorie werden gerade so eingesetzt, wie es der häufigsten Charakterisierung des Metrums entspricht (s. Kap. II.1.3), nämlich zur feierlichen Verkündung von Fedras ‚Auferstehung‘. Rhythmisch wie inhaltlich ist an dieser Stelle eine klare Zäsur zum Vorhergehenden zu erkennen: Tezejs Fluch gegen seinen Sohn in T3m bildet den kontrastierenden Hintergrund zur Euphorie des Brautjungfernchores. Die refrainartigen Passagen zwischen den drei isometrischen Abschnitten sind thematisch nicht von J3d zu unterscheiden, doch die letzte endet mit einem abrupt-

⁶⁰ Da ein *Chor podrug* im Verzeichnis der handelnden Personen nicht aufscheint, erfolgt an dieser Stelle sichtlich eine Umbenennung von *Prislužnici* zu *Chor podrug*. Die veränderte Benennung unterstreicht die Umwertung der Situation: Aus den ‚Zofen‘ werden die ‚Brautjungfern‘.

ten Themenwechsel: Bereits im ersten Vers von D2w verschiebt sich der Fokus auf den mit seinem Leben bezahlenden Ippolit. (vgl. 341f)

Die drei ersten Verse der Textstelle enthalten durch hypermetrische Betonungen verursachte Akzentkollisionen und hinterfragen einleitend die frühere ‚Fehleinschätzung‘ in der pejorativen Bewertung von Fedras Schicksal. Danach beginnt das Jubellied, welches den Myrtenast zum Retter der Heldin erklärt, da er sie vor Unzucht bewahrt und unsterblich gemacht hat: „Ne kljast’, a slavit’ nužno by: / Čest’ vetke toj, suku tomu, – / Ne bludneva spiš’ – mužnina. / [...] / Ne smertnaja spiš’, – večnaja.“ (341) Wie an anderen Stellen wird hier ein Bezug zur Leidensgeschichte Christi bzw. zu dessen Auferstehung hergestellt; Fedra hat als Exempel für alle ihren sterblichen Körper und ihr Totenbett zurückgelassen: „Pust’ každaja choť’ raz odin / S odra vstaet po obrazu / Bez tpetu, bez šoroču / I odr i žizn’ ostavivšej... / [...] / Pust’ každaja, pust’ vsjakaja, / Dary zabrav, pod derevce / Spešit pobedu prazdnovat’ / *Lba* ženskogo – *dnom* čašečnym!“ (342) Die biblische Heilsgeschichte dient zur metaphorischen Illustration der Rückkehr der Dichterin in das Reich der reinen Poesie.⁶¹

1.2 DAS IMMATERIELLE WESEN DER PROTAGONISTEN (J2d, J3m)

Die erste Szene in J2d (bzw. J3m) handelt von Ippolit und seinen Freunden, die ihre geistige Ideologie von Junggesellentum und Kinderlosigkeit verkünden: „Nam čad ne perstovat’ / Vosslavim bratstvennost’! / Vosslavim devstvennost’!“ (299) Ippolit weist mit seiner misogynen Einstellung physische Kategorien (Frauen, Sexualität und Fortpflanzung) zugunsten einer spirituellen Lebensführung im Artemiskult zurück. Das Metrum wird in den Bemühungen der Amme wiederaufgenommen, Fedra auf eine Verführung Ippolits vorzubereiten, wobei der Zusammenhang mit Ippolits Misogynie schon im Voraus darauf hinweist, dass

⁶¹ Während Fedra (und die Amme) mit ‚Nacht‘ assoziiert werden, Ippolit dagegen mit ‚Tag‘ (vgl. Thomson, 1989b, 345ff), vollzieht sich nun der Übergang der Protagonistin in den Existenzmodus ‚Tag‘. Geschildert wird so Fedras Übergang in eine Postexistenz im immateriellen Reich der Poesie durch das Zurücklassen des sterblichen Körpers; im ‚Dichterleben‘ kam diesem die Funktion des Klangkörpers ihrer Lyrik zu, wofür auch das Symbol des Kelchs immer wieder eingesetzt wird. Fedras Rückzug in dieses immaterielle Reich kann erst nach Erfüllung ihrer Dichterrolle geschehen, d.h. nach Niederschrift ihres Werks, wofür im gegebenen Text das Liebesgeständnis steht. (dazu ausführlich: Thomson, 1989b; Ajzenštejn, 2003; Jandl, 2013)

diese zum Scheitern verurteilt sind. In derselben Szene wird jedoch außerdem deutlich, dass die Heldin selbst, im Gegensatz zur Amme, ihre Gefühle weniger physisch denn seelisch reflektiert. Geradeso wie Ippolit zieht Fedra keine äußere Annäherung an den Geliebten in Erwägung; sie ist entschlossen, ihre Gefühle für sich zu behalten, was nur durch das Drängen der Amme vereitelt wird: „[Kormilica:] *Vo čto narjadiš'sja?* / [...] / [Fedra:] *O tom ne dumala. / Potom ne dumala. / Zemlja neznamaja / Ljubov' – čto po lesu. / [...] / Da i na šepot net / Ducha! potupljusja, / Slovcu – i zamertvo...*“ (325) Aus diesen metrisch verbundenen Kontexten geht hervor, dass Fedra und Ippolit sich in der Innerlichkeit ihrer Werte gleichen. Es kommt so zur Annäherung zwischen den im allgemeinen Handlungsentwurf vollkommen unvereinbaren Protagonisten.

1.3 DIE JAMBISCHEN METREN IM ÜBERBLICK

Die unklare Festlegung der Versfüße durch die potentielle Betonungsstelle in der daktylischen Kadenz verleiht den jambischen Passagen in FEDRA einen spontanen Charakter, der sie von den streng festgelegten Umgebungsmetren abhebt. Dies bedeutet für die beiden metrischen Gruppen Unterschiedliches: Die Assoziation mit einer dem Jambus eigenen ‚positiven‘ Stimmung zeigt sich nur im Kontext der längeren Verszeile von J3d bzw. J4m. Die Übergänge in der Kadenz unterstreichen und akzentuieren dort die fröhliche Beschwingtheit. J2d bzw. J3m widmen sich dagegen ernsteren Themen. In diesem Zusammenhang ist der in ARIADNA als längere Chorpassage vertretene J2wm mit refrainartigen Modifikationen zu J2w von Bedeutung, denn es handelt sich dabei um ein *Klagelied* der zu opfernden Kinder. (vgl. 241f) Der Verlust der jambischen ‚Beschwingtheit‘ scheint u.a. durch die Verszeilenkürze zustande zu kommen und wird durch initiale Akzentkollisionen gestützt. (s. Kap. IV.5.2)

2 TROCHÄUS

Trochäen spielen in FEDRA wie schon in ARIADNA eine besonders wichtige Rolle: Diese Gruppe ist mit einem großen Variantenreichtum vertreten, wobei die meisten Anordnungen mehrmals auftreten, was die Herausbildung differenzierter Bedeutungskreise ermöglicht.

2.1 SYMBOLE DES TODES UND IHRE REALISIERUNG (T4m)

T4m kreist in FEDRA um Symbole des Todes und deren reale Erfüllung. Einzig im dritten Akt, der mit Fedras Liebesgeständnis und der Zurückweisung durch Ippolit die Kernhandlung beinhaltet, ist dieses Metrum nicht vertreten. Für die Verwendung von T4m ist in diesem Stück die Reflexion auf einer transzendentalen Metaebene charakteristisch, über welche die tatsächlichen Ereignisse zunächst durch einen vorzeitigen und später durch einen nachzeitigen Blickwinkel als höhere Wahrheiten gedeutet werden.

In der ersten Passage besteht das beunruhigende Anzeichen in Ippolits schlechter Gemütsverfassung. Eine Art Refrain bilden die Verse „Ippolit odin ne est, / Ippolit odin ne p’et. / [...] / Ippolit odin sudrov? / Ippolit odin brezgliv?“ (303) Wie sich später herausstellt, resultiert diese Verstimmung aus seinem besorgniserregenden nächtlichen Traum von einer Begegnung mit seiner Mutter. (vgl. 404)⁶² In allen weiteren Textstellen steht Fedra im Zentrum: Sechsmal unterbrechen ihre visionsartigen Ausbrüche die Unterhaltung zwischen den um sie versammelten Zofen und ihrer Amme. Vor ihr offenbaren sich jeweils dieselben näherrückenden Symbole: „Blīže, blīže, konskij skok! / Niže, niže, strašnyj suk!“ (309) Der sich unter einer schweren Frucht neigende Ast und die Pferdehufe kündigen in paralleler Gegenüberstellung Fedras Freitod am Myrtenast und Ippolits tödliche Bestrafung durch Posejdon an. Jede Vision umfasst genau vier Verse in T4m. Da der dazwischenliegende Umgebungstext in T4d jedoch unregelmäßig lange Intervalle bildet, kann die Abfolge nicht als Strophenlogaođ angesehen werden. Die unregelmäßigen Intervalle bedeuten in rhythmischer Betrachtung eine Unvorhersehbarkeit des jeweils folgenden Refrains. Dies ist zugleich Voraussetzung für den Überraschungseffekt der einzelnen Visionen, welche damit als unkontrollierbar inszeniert werden.⁶³ Drei weitere Textstellen ähnlichen

⁶² An dieser Stelle wird Ippolit erstmals als Figur mit menschlich variabler Gemütsverfassung dargestellt, während zuvor seine idealisierte, Artemida nahestehende, gottgleiche Erscheinung gepriesen wurde.

⁶³ In zwei Fällen entfällt der Beginn dieser Strophe noch auf den Sprechtext der Zofen, wobei die äußeren Leiden der Kranken ausgemacht werden: „Pyšet žar ot šček! / Tak i rvet zapjast’ja s ruk!“ (307) und viermal wird der letzte Vers bereits von der Amme gesprochen: „[Fedra:] Slyšu, slyšu konskij skok! / [Kormilica:] Sobstvennogo serdca stuk.“ (ebd.) Diese Tendenz weist jedes Mal auf eine dreigliedrige Darlegung der Zusammenhänge hin, welche bei Fedras körperlichen Symptomen beginnt, danach über ihre halluzinatorischen Wahrnehmungen um die abstrakte und daher unverständliche tiefere Wahrheit angereichert wird; im dritten

Umfangs betreffen die Nachforschungen der Amme über ihre aus Fedras Träumen gewonnene Vermutung, dass diese ihren Ehemann nicht liebe, was trotz indirekter Formulierung bestätigt wird.⁶⁴

Der posthume Reigen zu Fedras Ehren besteht – wohl auf die festliche Atmosphäre abgestimmt – zu großen Anteilen aus Jamben, doch auch T4m kommt darin vor: Gerade diese Passagen beziehen sich auf den von Fedra antizipierten Ast, als dessen Frucht der Körper der Heldin nun gepriesen wird: „Stan'te, stan'te dreva vkrug! / Slav'te, slav'te Fedrin suk! / [...] / Slav'te, slav'te strašnyj plod / [...] / Vkrug suka, kotojy spas, / [...] / Fedry – tanec, Fedry – pljas!“ (342) Das Bild aus Fedras Fiebertraum wird auf diese Weise mit seiner realen Bedeutung verknüpft. Diese Gegenüberstellung einer kranken, von unstatthaften Neigungen geplagten Lebenden und einer ruhigen, für ihre Reinheit besungenen Toten suggeriert einen glücklichen Ausgang des Konflikts, wie er auch der Deutung durch den Brautjungferchor entspricht.

Für einen etwas früher angesiedelten Monolog der Amme ist die metrische Einordnung nicht eindeutig: Viele Verse halten T4m ein, zudem wird dessen Silbenanzahl durchwegs aufrechterhalten. Jedoch liegen auch beträchtliche Normabweichungen vor: Erstens wird in jedem zweiten Vers die finale Hebung durch einen Pyrrhichius ersetzt, wodurch die Verszeile T3d entspricht; d.h. das metrische System könnte als Logaöid T4m/T3d beschrieben werden. Zweitens führen häufige hypermetrische Betonungen auf der zweiten und sechsten Silbe zu Akzentkollisionen im Versinneren und drittens verschleiern häufige Pyrrhichien das Metrum. Diese rhythmischen Unregelmäßigkeiten können an der gegebenen Textstelle dem Ausdruck starker innerer Aufgewühltheit der Amme zugeschrieben werden, deren ambivalente Ausbrüche über das Geschehene mitunter in wüste Beschimpfungen gegen Ippolit übergehen: „Na suku,

Schritt wird schließlich über die Amme die Verknüpfung zwischen den Visionen der Protagonistin und ihrem Leben hergestellt, die das Symbol mit Fedras Herzschlag verbindet. Auch die Heldin selbst erkennt ihre Krankheit unbewusst richtig als Reaktion auf ihre Begegnung mit Ippolit im Wald: „[Prislužnicy:] Car' kličet, carja trebuet. / [...] / Car' iz-zá morja. [Fedra:] Net, iz lesu.“ (308f) Die Amme schließt ihrerseits aus dieser Andeutung auf eine illegitime Leidenschaft Fedras, wie sie zweimal bekräftigt: „Porčenogo serdca stuk.“ (309)

⁶⁴ Die Heldin rationalisiert die Situation und verweist auf ihre Gebundenheit durch die Ehe: „Njanja, ja emu žena.“ (313); dennoch weist sie den seit der griechischen Antike häufig mit ‚Anlehnung‘ und ‚ewiger, über den Tod hinausgehender Liebe‘ assoziierten Efeu (vgl. Beuchert, 1995, 63; Zerling, 2007, 61) entschieden zurück: „Bez pljušča krepčaet dub: / Smert' – pljuščovomu steblju!“ (312)

– och, veselo ž! / Kak carica iz-za psa / Na suku povesilas!“(337) Daneben stehen Enttäuschung über das Fehlschlagen des Planes und Erschrecken. Gleichzeitig werden die Ereignisse einleitend mit der Willkür der Götter erklärt: „Kogo bogi pogubit? – / – Ěch! – lišajut razuma!“ (336) Einer Einordnung dieser Passage unter den übrigen in T4m steht rein inhaltlich nichts im Wege, da auch hier das „Symbol“ der toten Fedra am Myrtenast im Zentrum steht: Wenn die Darstellung auch diffuser und ambivalenter ausfällt als in der spiritualisierten Version des Brautjungferchors, stellt die Textstelle jedenfalls ein Bindeglied zwischen der unleugbaren physischen Wahrheit von Fedras Freitod und dessen Stilisierung dar.

In ARIADNA liegt T4m nur einmal vor, nämlich als das Volk, durch Ęgejs Drohrede eingeschüchtert, die zuvor ausgesprochene Forderung zurückzieht und sich gegen den Fremden wendet, der den Aufstand angezettelt hat: „Nam ne nadoben Tezej! / [...] / Ćužestranec vinovat! / [...] / Gost' Aidovoj strany!“ (249) Obwohl FEDRA inhaltlich vollkommen anders aufgebaut ist und keine derartigen äußeren Konflikte behandelt, ist eine gewisse Vergleichbarkeit gegeben, v.a. mit den Szenen des vierten Akts, wo die Götter als Urheber ins Spiel kommen und bestürzt zurückgewiesen werden.

2.2 URSPRÜNGE VON FEDRAS LEIDENSCHAFT UND IPPOLIT'S MISOGYNIE (T4w)

Der semantische Schwerpunkt von T4w kreist um Fedras Leidenschaft für Ippolit und dessen Misogynie. Zur Konstruktion dieser Konzepte werden einerseits unmittelbare Gefühle, deren Erleben und ihre Bewertung herangezogen, andererseits das Kennen und Begreifen der persönlichen Vorgeschichte und die Einordnung des Selbstkonzepts in eine als Kontinuität begriffene Geschichte der Vorfahren.

Fedras erste Konfrontation mit ihrer Leidenschaft findet statt, als sie nach ihren wirren Fieberträumen langsam zu sich kommt: „[...] Gde ja? Kto ja? Ćto ja? / Poĉemu na vsem – takaja / Ćara? Kto ja? Ćto ja? Ć'ja ja? / Poĉemu prostovolosa?“ (310) Im Erwachen hat die Heldin sich noch nicht vollständig unter Kontrolle und spricht ihre intimen Fragen relativ unzensiert aus: Seit dem Zusammentreffen mit Ippolit im Wald befindet sie sich in einem Zustand der Ungewissheit über sich selbst, ihre Gefühle und ihre Verpflichtungen. Dieser ist die Folge eines inneren Konflikts aufgrund der Unvereinbarkeit ihrer Rolle als Tezejs Ehefrau und ihrer heftigen Liebe für Ippolit. Parallel zur Verführungsszene in der

Genesis (Gen 3,7) erkennt Fedra, nachdem sie von den ‚verbotenen‘ Gedanken an ihre Leidenschaft gekostet hat, ihre Nacktheit, wobei der mit *prostovolosa* beschriebene äußere Umstand ihres ‚unbedeckten Haars‘ nahtlos in die metaphorische Ebene von Fedras offenliegenden Gefühlen übergeht. Erst durch die unerlaubten Regungen wird es nötig, diese nach außen hin zu verbergen, doch wie sich später zeigt, scheitert die Heldin an diesem Versuch genauso hoffnungslos wie Adam und Eva. In ihrem Fall betritt nicht Gott den Garten Eden (vgl. Gen 3,8-13), stattdessen wird die Protagonistin unerbittlich von der nach ihren Gefühlen forschenden Amme in die Enge getrieben.

Diese Zusammenhänge werden in den folgenden Szenen in T4w deutlich: In Fedras innerem Kampf siegt die Vernunft. Die Heldin beschließt, ihre Gefühle zu verbergen, und wird sogleich von der Sorge geplagt, sie könnte sich im Fieberwahn bereits verraten haben: „Lichoradka govoriš – / Ničego ne govoriš?“ (309) Doch die Amme wittert bereits verbotene Gefühle und hindert die Heldin in den folgenden sieben isometrischen Textstellen daran, diese zu unterdrücken. An dieser Stelle wird die allegorische Rolle der Amme deutlich, die in Cvetaevas Konzeption Fedras *Es* verkörpert. Auf diese Weise wird der quälende innere Kampf der Phädra-Figur szenisch darstellbar: „Lož! / [...] lžeš? / Mne, sebe, emu i ljudjam.“ (316) und „Ne carja, carica, ljubiš!“ (317) Die verzweifelte Heldin wird von ihrem *Es* besiegt. Die Amme verdeutlicht Fedra, dass die Leidenschaft, die sie repräsentiert, ein integraler Bestandteil von Fedra selbst ist (s. Kap. V.1.4), den sie von Kindheit an in sich trägt und nun einlösen muss: „Junost’ju *moej* – kormilas’. / [...] / Za dvoich greši i než’sja, / Teš’sja, muč’sja.“ (323f)

Parallel zu den Wurzeln von Fedras Leidenschaft werden in T4w jene von Ippolits Enthaltensamkeit geschildert: Der Held nimmt als Artemidas Liebling eine Sonderstellung ein, die bis zu seiner Gleichsetzung mit diesem *Über-Ich* führt. (vgl. 302) Im selben Metrum wird Ippolits Enthaltensamkeit außerdem genealogisch durch die Verbindung zu seiner Mutter erklärt: Als Amazone verkörpert diese ähnliche Ideale wie Artemida. (vgl. 327; 328)

Die letzten beiden Sequenzen in T4 umfassen fünf Seiten und sind damit um einiges länger als die übrigen. Beide handeln von der Konfrontation des in Fedra gebündelten Liebesdursts mit Ippolits misogynen Haltung. Das Metrum setzt gerade in dem Moment ein, als Ippolit sich weigert, Fedras geheimen Brief zu lesen: „Potajnomu pis’mu ne čtec / Ippolit. Ne tol’ko dosku / Razbivaju! Vmeste s voskom, / Voskom smuty,

voskom rozni, – / Vse navety, tajny, kozni, / [...] / Vse, čto – guby za rešetkoj – / Šepčetsja, a ne rečetsja, / Vse, čto lipko, polzko, vjazko, – / Tajna, vot tvoja oglaska!“ (330) Nach dieser emotionalen Rede wirft er die Wachstafel zu Boden. Bei Letzterer handelt es sich nicht nur um ein Artefakt der Antike, sondern auch um eine seit Platon gebräuchliche Seelenmetapher⁶⁵, sodass es zur Überblendung von Brief und Seele kommt.⁶⁶ Diese mit der aggressiven Zurückweisung durch Ippolit endende Konfrontation wird in der nächsten Textstelle in T4w wiederholt: Fedra erscheint persönlich im Wald und bemerkt einleitend, dass dieses Zusammentreffen längst bekannt sei: „Po podskazke / Uznannaja!“ (332) Daraus geht hervor, dass die Heldin in ihrem Handeln keiner inneren Entscheidung, sondern dem unabwendbaren Lauf des Schicksals folgt. Cvetaevas Fedra verbindet mit ihrer Leidenschaft keine angenehmen Gefühle; ganz im Gegenteil, lastet diese doch auf ihr wie eine Wunde, die von der Amme, dem ‚Werkzeug des Schicksals‘, noch tiefer eingekerbt wurde. Auf diese verweist Fedra auch hier, in der Überleitung zu ihrem Liebesgeständnis. In Anlehnung an die Schöpfungsgeschichte (vgl. Gen 1,1) analysiert Fedra in dieser Liebeserklärung die Ursprünge ihrer Liebe: „Načalom / Vzgljad byl. [...]“ (333)⁶⁷ Eine wichtige Rolle fällt dem Myrtenbäumchen zu, welches als vielseitige Metapher Fedras

⁶⁵ Eine ausführliche Beschäftigung mit dieser Metapher enthält der Dialog *Theaitetos*, wo Sokrates die Seele als Wachsguss von individuell unterschiedlicher Konsistenz und Reinheit annimmt, in welchen Wahrnehmungen und Gedanken eingepägt werden, um Erinnerung und Identität zu ermöglichen. (vgl. Platon, 2004/II, 633) Diese Metapher der Wachstafel wird schon im zweiten Gedicht von Cvetaevas FEDRA-Zyklus zentral: „[...] – Sumej že! Smelej že! Nežnej že! Čem / V voščanuju doščecku – ne smuglogo P serdca vosk?! – / Učeničeskim stilosom znaki vrezat?... [...]“ (II, 174) Auch hier steht die ‚Reinheit‘ von Fedras Seele im Zentrum der Reflexion, welche im gegebenen Fall von der Perspektive der Heldin aus hinterfragt wird. Gleichzeitig dient das verformbare Wachs auch der Veranschaulichung ihres Schmerzes, welchen Ippolits harsche Entgegnung in ihrer Seele auslöst. Für diesen Zusammenhang ist die doppelte Übersetzbarkeit von *vrezat*‘ von Bedeutung, welche mit ‚einschneiden‘ und ‚unverblümt die Wahrheit sagen‘ die verletzende Ablehnung mit der dadurch erzeugten schmerzhaften Spur in der Seele überblendet.

⁶⁶ Analog zu Platon versteht Ippolit das Wachs als Speicher von Geheimnissen, Intrigen und Verleumdungen. Außerdem verbindet er das Geschriebene synästhetisch mit einer Klangwahrnehmung, womit er direkt an die von der Amme eingeführte Assoziation von Fedras Brust mit einem ‚Klangkörper‘ (vgl. 324) anknüpft, was den Verweis auf Fedras allegorische Dichterrolle verstärkt.

⁶⁷ Genauer wird diese Passage in Kapitel V.1.7 analysiert.

Freitod, ihre Liebe, ihre lyrische Inspiration und die posthume Verewigung ihrer Dichtung verbindet.⁶⁸ Trotz der physischen Komponenten von Fedras Auftritt, ihrer ‚zerzausten Haare‘ und der Offenbarung ihrer Leidenschaft, geht es Cvetaevas Heldin nicht, wie ihren Vorgängerinnen, um das irdische Ausleben dieser Gefühle, denn das sei ihr ‚zu wenig‘: „No pod bračnym pokryvalom / Sna s toboj mne bylo b malo. / [...] / Čto za son, kogda prosneš’sja / [...] / O drugom, o neprobuđnom / Sne – už postlano, gde leč’ nam – / Grežu ne nočnom, a večnom, / [...]“ (334f) Anstelle des für Phädra-Darstellungen typischen körperlichen Begehrens wird durch die Leidenschaft von Cvetaevas Fedra eine transzendente Dimension eröffnet: Ihre Heldin ist bereit, für die Erfüllung ihrer Gefühle das Leben zu opfern. Anstelle sexueller Begierden unterbreitet sie Ippolit ebendiese Sehnsucht nach einer gemeinsamen Flucht in die immaterielle Welt, in welcher alle irdischen Hindernisse (komplizierte familiäre Verhältnisse u.ä.) wegfallen.

ARIADNA enthält nur eine Szene in T4w. In dieser fordert Vakch Tezej auf, ihm Ariadna zu Gunsten ihrer höheren, göttlichen Verwirklichung zu überlassen: „Cvel li? Ot tebjā zavisit / Srezat’ – il’ uvekovečit’

⁶⁸ In der gegebenen Textstelle wird zunächst Ippolit mit dieser Metapher bedacht, um die Ästhetik seiner Erscheinung und seine Bedeutung im Leben der Protagonistin hervorzuheben: „Derevco moe! Utes moj! / Ėti kudri!“ (ebd.) Wenig später schildert Fedra das Sterben jener wirklichen Myrte, die sie in Momenten der Einsamkeit aufsuchte: „Derevco stojalo, ščedroj / Ten’ju putnikov poilo. / Ėto ja ego spalila / Istupleniem, toskoju. / Každyj vzdoch listočka stoil / [...] / Stol’ko vzdochov – stol’ko list’ev. / Ne listva-nova – žizn’ sochnet! / Skol’ko list’ev – stol’ko vzdochov: / Zadychanij, udušenij...“ (ebd.) Die Beziehung zwischen der Heldin und dieser Myrte ist jene zwischen Dichter und Lyrik: Fedra schöpft ihre Inspiration aus dem immateriellen Reich der reinen Poesie; sie erfüllt ihre Aufgabe als Dichterin, indem sie die abstrakten Inhalte in eine konkret-sprachliche Form überträgt, wobei die Blätter als Symbol für das verschriftlichte Werk betrachtet werden können. Dichter und Lyrik sind untrennbar miteinander verbunden: Fedra kann nur schreiben, solange sie den Baum – ihre Inspiration – am Leben erhält; die negativen Gefühle ihrer enttäuschten Leidenschaft verbrennen diesen jedoch, sodass Dichtung und Leben gemeinsam ‚vertrocknen‘. Zusätzlich wird Fedras Geschichte durch die Baumsymbolik der Myrte in ein reiches Bedeutungsspektrum gebettet, denn diese verweist erstens auf Fedras Schutzgöttin Afrodita, zweitens auf die für das Stück leitmotivische Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies, von wo Adam nach einer arabischen Legende zum Andenken einen Myrtenast mitnimmt, und drittens auf die für Cvetaevas Fedra-Konzeption wichtige Überwindung des Irdischen zugunsten eines Neuanfangs. (vgl. Beuchert, 1995, 229ff, Zerling, 2007, 188ff)

// Cvet cej. [...]“ (281) Das hier aufgeworfene Konzept, welchem Tezej am Ende des Akts zustimmen wird, entspricht Fedras Vorschlag einer jenseitigen Erfüllung ihrer Sehnsüchte. Zugleich ist Vakchs Anspruch auf Ariadna der Grund dafür, dass Tezej seine Geliebte zurücklässt, und erfüllt in dieser Handlung dieselbe Funktion wie Fedras Leidenschaft und Ippolits Misogynie in der zweiten Tragödie.

2.3 PHYSISCHE SYMPTOMATIK VON FEDRAS KRANKHEIT (T4d)

Die Textstellen in T4d sind hauptsächlich im zweiten Akt angesiedelt, in welchem Fedras neu erwachte Gefühle erstmals wahrgenommen und ausgedrückt werden. Das wichtigste Merkmal besteht in der Dominanz des Physischen, welche einen deutlichen Gegensatz zur ansonsten vorherrschenden geistigen Reflexionsebene des Stücks etabliert, zu welcher auch die auf T4m einzugrenzenden Visionen der Heldin zählen. Im Zentrum stehen die Symptome von Fedras Krankheit, die von einer Vielzahl mitmischender und einander hektisch unterbrechender Personen diskutiert wird: „[Odna iz prisluznic:] Različaju šag kormilicyn / [Kormilica:] Spit? / [Prisluznicy:] – Kak budto pozabylasja. / – Chvor' nevemaja. – Zamorskaja. / Ne spala. – No i ne boдрstvovala.“ (306f)⁶⁹ Die acht Passagen in T4d bilden nur den Hintergrund für Fedras prophetische Halluzinationen in T4m, auf welchen der eigentliche Fokus liegt. Durch den Kontext der um die Heldin besorgten Bediensteten werden diese fundamentalen Einblicke aufgewertet und hervorgehoben. Während die geschwätzigen Zofen sich um die Kranke kümmern und unzutreffende Mutmaßungen über die Gründe ihres Leidens anstellen, erkennt die Amme die physischen Anzeichen im Kontext von Fedras Fieberträumen zunehmend als Vorboten einer schicksalhaften Wahrheit: „[Prisluznicy:] Chvor'-to novaja. [Kormilica:] Net, drevnjaja. / Ran'se nas s toboj. Dvuchdnevnye – / My. S carjami ne menjaetsja. / [...]“ (311)

T4d tritt außerdem am Beginn des dritten Akts auf, wobei es an der ersten und dritten Hebung teilweise zu Betonungsverschiebungen

⁶⁹ Die Sprecherinstanz der ‚Zofen‘ ist sehr unbestimmt festgelegt: Es bleibt unklar, aus wie vielen Personen sie besteht und ob immer alle gleichzeitig sprechen. Der Einsatz von Gedankenstrichen scheint jedoch darauf hinzudeuten, dass unterschiedliche Instanzen durcheinanderrufen, wie es mitunter für Cvetaevas Verspoeme festgestellt wurde. Zumindest in Prosatexten sieht die russische Interpunktion Gedankenstriche zur Kennzeichnung von Dialogsequenzen vor. Außerdem stellte u.a. Aizenštejn im Verspoem MÓLODEC durch Gedankenstriche gekennzeichnete Sprecherwechsel fest. (vgl. Aizenštejn, 2000b, 203ff)

kommt: „[...] Rjady sdvinuli, / Strely vynuli, krov' chlynula... / I ne stalo synu materi. / [...]“ (326) Der Diener berichtet vom Tod Antiopas, der Mutter Ippolits. Die Passage in T4d markiert den Anfang der Sequenz, welche einleitend die äußeren Umstände umreißt. Die nachfolgenden Details über ihren Charakter, die Liebe zu Tezej und ihrem Sohn werden in T4w geschildert. Es liegt daher auch hier eine metrische Kennzeichnung vor, durch welche die Bezugnahme auf die physische Welt durch T4d von einem Modus der direkten Innensicht in T4m unterschieden wird.

2.4 TEZEJS VERRAT AN ARIADNA: URSACHE UND FOLGEN (T4wm)

T4wm kommt in ARIADNA zweimal vor. Die längere und bedeutendere Passage ist ein Chorlied im fünften Akt, in welchem die Knaben die Hintergründe der schwarzen Segel ausführlich darlegen. Als Hauptgrund wird Tezejs Trauer um die zurückgelassene Ariadna genannt: „Prebelejšej Ariadny / Vsé my – černye vdovcy.“ (295) Erst an dieser Stelle wird deutlich, dass alle Beteiligten in dem Bewusstsein leben, dass die Protagonistin auf Naxos verstorben ist. Zusätzlich wird der durch dieses Versehen motivierte Tod des Königs betrauert. Dieses Chorlied bezieht sich direkt auf die erste Szene in T4wm, wo Vakch seine Forderung vorbringt: „Ustupi, vzljubivšij mnogo, / Deve – bogu –“ (281), denn diese ist der direkte Auslöser für Tezejs Trauer und für die daraus resultierende Fehlleistung.

Angesichts dieser Zusammenhänge ist der Kontext einiger lyrischer Ariadna-Bearbeitungen von Bedeutung: Fedor Sologubs ARIADNA (SNY VNEZAPNO OTLETELI...), wo die Zurückgelassene stirbt, während sie den schwarzen Segeln nachblickt, ähnelt dem Klagelied der Knaben auch rhythmisch, da in beiden die dritte Hebung zu fünfzig Prozent entfällt. Auch die übrigen Ariadna-Gedichte in T4wm von Valerij Brjusov und Vjačeslav Ivanov sowie die entsprechenden Abschnitte in Hofmannsthals Opernlibretto beschäftigen sich mit der durch das Zurücklassen der Heldin ausgelösten Trauer. Bemerkenswert sind besonders die drei Gedichte Brjusovs, da diese sich, wie Cvetaevas Tragödie, mit Tezejs Verlust Erfahrung beschäftigen, obwohl Bearbeitungen dieses Mythos üblicherweise um die verzweifelte Heldin kreisen. (s. Kap. III.3.1)

In FEDRA kommt T4wm nur einmal vor, nämlich als die Amme am Ende ihrer Überredungen der verunsicherten Fedra erklärt, ihre Liebeserklärung stände durch Afroditas Schutz unter einem guten Stern. (vgl. 323) Gerade hier schließt sich der Bogen zur ARIADNA-Tragödie,

denn Fedras an dieser Stelle beschlossenes Liebesgeständnis ist nur der nächste Schritt in Afroditas Feldzug gegen Tezej, dem sie nach seinem Vater auch den Sohn und Fedra nimmt.

2.5 ARIADNAS UND FEDRAS LIEBE (T4wmP)

In ARIADNA wird T4wmP häufig verwendet und steht dabei in Verbindung mit den Gefühlen, welche die Protagonistin für Tezej entwickelt. Das Metrum wird dreimal in ihrem Schutzgebet vor dem Labyrinth verwendet: „Mužu, svetlomu licom, / Afrodita, bud' lučom! / [...] / Sochrani dlja del velikich / Žizn', – moju voz'mi na vykup!“ (vgl. 264) Nach dieser Rettung kommt es im selben Akt noch weitere neun Male vor, als Tezej versucht, Ariadna dazu zu bewegen, ihn nach Athen zu begleiten. Die Heldin weigert sich jedoch, da ihr in mystischer Einsicht der Verlauf des Schickals bewusst wird, wonach es dem Helden bestimmt ist, sie zu verlassen und dafür Afroditas ewigen Zorn auf sich zu ziehen. Ariadna versucht, dieses abzuwenden, und zwar abermals nicht zur eigenen, sondern zu Tezejs Rettung: „Zane: kak glyba / Strast' moja! Zane: na gibel' / Strast' moja tebe! Zane – / Vešč', obeščannaja mne, / Vzyščetsja s tebja ne dščer'ju / Smertnoju, a toj, čto sverju / L'nom povelevaet byt'.“ (270) Dieser ist so verzweifelt, dass er sich zum Freitod entschließt, wovor ihn Ariadna abermals bewahrt, indem sie ihre Meinung ändert und ihm folgt. (vgl. 272) Ein letztes Mal kommt T4wmP im vierten Akt vor, als Vakch das Ende dieser irdischen Beziehung verkündet: „Vežd krylatym vzmachom / Ėti rozy stanut prachom. / Vyravnen-nye rezcom, / Ėti brovi stanut mchom.“ (280)

Im Gegensatz zu FEDRA sieht Cvetaeva in ihrer ARIADNA-Tragödie eine glückliche Liebe zwischen den Protagonisten vor. Die Szenen in T4wmP stehen in sehr engem Zusammenhang, denn die Heldin opfert sich dreimal, um Tezej vor dem Minotaurus, Afroditas Strafe und seinem Selbstmord zu retten, wobei der dritte Rettungsversuch den zweiten aufhebt. Der Held versucht sowohl auf Kreta als auch auf Naxos, Ariadna mit sich zu nehmen, unterliegt jedoch beim zweiten Mal Vakchs göttlichem Widerstand.

Fedras Liebe dagegen ist unglücklich und betrifft daher nur die Heldin selbst, was auch in den beiden Textstellen in T4wmP deutlich wird: Beginnend mit jener Stelle, wo Fedra den Adressaten ihrer Liebe erstmals klar beschreibt, reflektiert die Heldin vor der Amme ihre aus unterschiedlichen Gründen unmögliche Liebe: „Pasynok. / Syn. – Konec. – Net tajny.“ (318) Obwohl sie das Geheimnis preisgegeben hat, plant sie

keine Annäherung: „Priloživ gorjašcij trut, / Vmeste s Fedroju sožgut / Tajnu.“ (319) Fedras Sorgen betreffen v.a. moralische Grundsätze: Sittlichkeit, Altersunterschied, die komplizierten verwandtschaftlichen Verhältnisse, Ippolits Misogynie sowie die Angst vor Zurückweisung und sozialem Absturz. Auf jeden Einwand hat die Amme eine Antwort. Sie ist von Fedras verbotener Leidenschaft begeistert und hält diese weder für unrealisierbar noch für verwerflich: „[Kormilica:] Diven, diven sej sojuz! / [Fedra:] Ot samoj sebja tajus’.“ (318) bzw. „Smogil / Sprav’sja! Čas voz’mi, vsech tiše... / [Fedra:] [...] / Zvuk, nemyslimyj iz ust / Čistych. [Kormilica:] Ljubiš’ – malo čuvstv / Čistych. [...]“ (319) Da die Heldin Ippolits Namen nicht nennt, bleibt für die Amme lange unklar, von wem die Rede ist. Dabei wird deutlich, dass für sie der Adressat von Fedras Leidenschaft unwichtig ist und deren hemmungslose Realisierung an sich im Zentrum steht.

Die Metaphorik um den Freitod des Dichters ist in diesen Abschnitten besonders präsent und verschmilzt in der Argumentation der Amme sogar mit dem von ihr vorgeschlagenen Liebesgeständnis: „[...] Kust voz’mi, vsech gušče, / Spusk, vsech zaspanej...“ (320) Der Myrtenast wird dabei nicht (nur) als Fluchtmöglichkeit vor der irdischen Ausweglosigkeit angesehen, sondern als Symbol für Fedras erfüllte Liebe: „V kustach / Mirtovyč – ust na ustach!“ (ebd.)

2.6 IPPOLITS BESTRAFUNG DURCH POSEJDON (T3m)

T3m wird zum Ausdruck von Tezejs zerstörerischem Zorn gegen Ippolit eingesetzt. Als Reaktion auf die Anschuldigungen der Amme lässt er sich zur überstürzten Rache an seinem Sohn hinreißen und wendet sich dazu an Posejdon, der ihm in seiner Jugend drei Wünsche gewährte: „Otče Posejdon! / Starče Okean! / V černom, aki dern, / V skornom aki vran, / Starce – a choroš / Byl v Tezeja dni! – / L’venka uznaeš’ / Tam na ploščadi?“ (340) Tezej bittet um die Wiederherstellung seiner Ehre durch die Vernichtung seines Sohnes, auf die er in grausamen Details eingeht: „Glyboj poperek! / Svoroj po pjatam / Paščenkovym: v bok / Vor – a val už tam. / Bezdnoju v upor! / Prorvoju v zaty! / Skačuščemu! Skor / Vor, a val už smyl...“ (340)

In der damit korrespondierenden zweiten Textstelle in T3m überbringt der Bote die Botschaft von der Erfüllung dieses Wunsches: „Vest’ / Strašnaja! Krepis’, / Car! Po vole voln / Novyj kiparis / V dom, i no-

vyj cholm. / Mertv – tvoj rožden!” (343)⁷⁰ Die Schilderung beschreibt Ippolits grausamen Tod in zahlreichen Details, angefangen von Posejdon's gewaltiger stierförmiger Welle, die das Pferd des Helden zum Straucheln bringt, bis hin zu seinem verendenden Körper: „Vožži iz gorstej, / Oči iz glaznic, / Spicy iz osej... / Byk ili nevest'...” (ebd.) Tezejs Einschätzung der Situation hat sich seit der Verfluchung seines Sohnes nicht geändert, weshalb er Posejdon sogleich seine Dankbarkeit ausdrückt: „[Tezej:] Knjaže-Posejdon- / Milostivec! [Vestnik:] Nest' / Chrabrogo. [Tezej:] Otmščen.“ (ebd.) Beide Textstellen im T3m hängen eng zusammen, denn sie beschreiben Ursache und Wirkung von Tezejs Rache an seinem Sohn, zudem gleichen sich beide in der Situationsbewertung durch den König.

In ARIADNA kommt T3m nicht vor. Die Textstelle, wo Posejdon Tezej zu seinem Sohn ernannt, steht in J3m. (vgl. 252) Eine gewisse Vergleichbarkeit ist zumindest durch Dreihebigkeit und männliche Kadenz dennoch gegeben. Die Verschiebung vom jambischen zum trochäischen Metrum in FEDRA ist insofern passend, als in der ersten Tragödie eine sehr glückliche Situation geschildert wird, auf welche Tezej in der zweiten voll Wut und Verzweiflung Bezug nimmt.

2.7 DER GLAUBE AN IPPOLITS UNSCHULD (T3w)

Beide Verwendungen von T3w bilden in FEDRA ein gemeinsames Chorlied, als Ippolits Freunde⁷¹ dessen toten Körper zum Schloss brin-

⁷⁰ Die Zypresse als Symbol von Tod, Trauer und Unsterblichkeit (vgl. Beuchert, 1995, 359), wird hier nicht zufällig genannt. In diesem Zusammenhang ist die Geschichte von Cyparissos in Ovids METAMORPHOSEN von Bedeutung, der sich zum Zeichen seiner Trauer um einen versehentlich getöteten heiligen Hirsch, mit welchem er in Freundschaft verbunden war, in eine Zypresse verwandelt. (vgl. Ovidius, 2010, 528f) Dieser Plot scheint einerseits auf Tezejs unbeabsichtigte Tötung seines unschuldigen Sohnes Bezug zu nehmen. Andererseits referiert er auf Ippolits naturverbundenes, beinahe göttliches Wesen, durch welches der Held Cyparissos und Apoll, dem Zwillingsbruder der Artemis, nahesteht. Den Rahmen der Sequenz bildet der im Kontext der Zypresse erwähnte Hügel: Dieser ist zunächst völlig leer, erst als Orpheus sich dort mit seinem Gesang niederlässt, wird er bewachsen. Ovid zählt in dieser Einleitung sämtliche Baumgewächse und Pflanzen auf, die auch in Cvetaevas FEDRA eine wichtige Rolle spielen – darunter fallen Eiche, Lorbeer, Myrte, Efeu und Weinreben. (vgl. ebd. 526f)

⁷¹ Für den Chor družej gilt dasselbe wie für den Chor podrug; anlässlich der Ereignisse wird Chor junošej auf diese Weise umbenannt, sodass er zum Pendant des ‚Brautjungferchors‘ wird.

gen. Die Aufteilung in zwei Passagen ergibt sich lediglich aufgrund einer wütenden Unterbrechung durch Tezej, der in einem anderen Metrum den Hass gegen seinen Sohn bekräftigt.

Ippolits Freunde drücken ihre Bestürzung über den plötzlichen Tod ihres Anführers aus: „Kto na kolesnice / Otbyl, na nosilkach / Edet, carstva strežen' / Svež – v obitel' nižnju. / Tol'ko čto nesderžnyj, / Vot uže nedvižnyj.“ (344) Die Metaphorik beschreibt gemäß der antiken Mythologie Ippolits Überfahrt in das Totenreich. In dieser ersten Passage von T3w wird der Liedcharakter durch eine refrainartige Wiederholung der beiden Anfangsverse des Zitats unterstrichen, welche alle zehn Verse einsetzt. Der Chor wendet sich voll Unverständnis an die Götter, da deren Willkür gerade einen besonders reinen und gottesfürchtigen Menschen getroffen hat: „Bogi, bogi, bogi, / Čto že bogoljubca / Junogo s zemlicy- / Rži k bezlicym v sylku?“ (ebd.) Das Metrum bleibt klar auf die Sprecherinstanz des Chores beschränkt; es beginnt mit dessen Einsatz und endet jeweils, als Tezej bzw. das zweite Mal Ippolits Diener das Wort ergreifen. Inhaltlich stimmt das Metrum so genau mit jenen Textstellen überein, an der die Freunde ihre uneingeschränkte und gegen Tezejs wütende Einwände resistente Loyalität für Ippolit zum Ausdruck bringen.⁷²

⁷² Die zweite Hälfte des Chorlieds enthält einige pflanzensymbolische Verweise: „Jadom, a ne kormom / Mertvyč: nardom, makom... / – Už kak plavno, plavno / Spjaščego nesli my! – / Sramom, a ne lavrom / Car' vstrečea syna.“ (345) Mohn und Baldrian, welche für Tod, Reinigung und Auferstehung stehen (vgl. Beuchert, 1995, 31; 225ff) werden bei Cvetaeva als sehr positiv belegt aufgefasst, was auch aus dieser Textstelle hervorgeht, wo sie, dem Gift entgegengestellt, für vitale Kräfte im Jenseits stehen. Der mit Ehre assoziierte Lorbeer, welcher Ippolit von Tezejs Seite verweigert wird, verweist zudem über den Daphne-Mythos auf die Reinheit (vgl. Ovidius, 2010, 44ff) des für jegliche Leidenschaft unempfindlichen Helden. An späterer Stelle wird mit ähnlicher Funktion zweimal das Geißblatt erwähnt: „Gljan', v kudre visočnoj / Žimolost' listik / Cel, chotja i smočen. / Tak i on: tvoj stvolik, / Svež, dičok dvorcovyj – / Žimolost'ju cvel ved' / Vkrug stvola otcova!“ (346) Dieses Symbol für Treue und ewige Liebe aus dem Lai CHIEVREFUEIL der Marie de France (entstanden um 1170) spielt schon bei Tezejs Treueschwur gegenüber Ariadna eine wichtige Rolle. In FEDRA wird die Symbolik auf Ippolits platonische Liebe für seinen Vater umgemünzt: Das unversehrte Geißblatt in den Locken des Toten symbolisiert dessen untadelige Lebensführung, in welcher er treu ‚den Stamm des Vaters umrankte‘. Diese Anordnung der Symbole imitiert deutlich die ursprüngliche Konstellation: „cume del chievrefueil esteit / ki a la coldre se perneit.“ (France, 1900, 183f); „wie ein Geißblatt / welches sich an einem Haselstrauch emporrankt“. (Übers. I.J.)

2.8 ARIADNAS TRANSZENDENTALE TRANSGRESSION (T3wm)

Nur zwei kurze Refrainstrophen in ARIADNA stehen in T3wm. Inhaltlich sind diese jedoch sehr bedeutsam: In den ersten beiden Versen zitiert Ariadna jeweils Afroditas Anweisung, sie möge sorgsam mit dem von ihr erhaltenen Fadenknäuel umgehen. Die Folgeverse begleiten Ariadnas unvorsichtiges Spiel, in welchem sie das Knäuel in die Luft wirft: „Zolotoj nevestin / Dar – podal'se sprjač'!...’ / Ot zemli nevečnoj / Vyše, vyše mjač!“ (253) Im Kontexts des Stücks repräsentiert das Knäuel Ariadnas Seele. Wie in einer magischen oder religiösen Symbolhandlung wird durch das Werfen des Seelenknäuels auf der Vertikalebene eine Verbindung zwischen Irdischem und Göttlichem geknüpft. Ariadnas Worte ‚weg von der vergänglichen Erde‘ verweisen darauf, dass die Heldin an dieser Stelle eine Verbindung zum göttlichen Vakch aufbaut, die dieser im fünften Akt einfordern wird.

Gasparovs Analysen zu T3wm besagen, dass dieser in der russischen Lyrik nie besonders häufig verwendet wurde, jedoch zu deren ältesten syllabotonischen Metren zählt. Eine epochenkonsistente Eigenschaft ist seine Nähe zum Liedgenre. Ursprünglich fand T3wm in der Liebeslyrik Verwendung, spätere Entwicklungen führten in der Romantik zu Themen wie ‚Weg‘, ‚Tod‘ und ‚Natur‘, während im Realismus ‚Trennung‘, ‚Aufstand‘ und die ‚Seinsfrage‘ zentral wurden. (vgl. Gasparov, 2000a, 51ff) Hinsichtlich dieses Spektrums verweist Ariadnas Lied auf die archetypische Verwendung von T3wm in der Liebeslyrik und profitiert von der Liedhaftigkeit des Metrums.⁷³

⁷³ Für die Textstelle in ARIADNA sind von den von Gasparov zitierten Gedichten v.a. folgende relevant: Erstens Trediakovskijs als ‚Lied‘ bezeichnetes Gedicht, dessen lyrisches Ich sich die große Liebe ebenso unvorsichtig und unbeschwert wie Ariadna herbeisehnt: „Chudo tomu žiti / Kto chulit ljubov' / [...] // Skol' dolgo Klimena, / Tebe ne ljubit' / [...]“ (Trediakovskij, 1963, 384f) Ein zweites Beispiel entstammt der klassizistischen Liebeslyrik: In Deržavins LJUBITELJU CHUDOŽESTV (1791) ruft der Künstler eine himmlische Muse an und ersehnt wie Cvetaevas Ariadna die Vereinigung des Irdischen mit dem Himmlischen: „Nebes, vnemlita / Čistyj serca žar / I s vysot pošlite / Pesen sladkij dar. / [...] / K nam ty, Muza nežna, / Kak Zefir, spustis!“ (Deržavin, 1957, 166) Drittens stützt Del'vigs ZASTOL'NAJA PESNJA Cvetaevas Thematik, da es, wie die von der Liebesgöttin beschenkte Ariadna, eine frisch erblühende Liebe besingt: „Drugij, drugij! radost' / Nam dana sud'boj – / [...]“ (Del'vig, 1986, 33)

2.9 DIE MACHTDEMONSTRATION DER AMME (T2m)

Zwei markante Szenen in T2m sind im letzten Akt von FEDRA angesiedelt: Sie setzen dort ein, wo Tezej, nachdem er Ippolits Unschuld erkannt und seinen Irrtum beklagt hat, zu Beschimpfungen gegen Fedra übergeht. Die Amme nimmt das Geschehene auf sich: „Fedra – vosk. / Ruki – ja.“ (348) Fedra ist demnach nur die von ihr instrumentalisierte Seele. Da die kurze Verszeile des T2m durch Initial- und Endbetonung gestärkt wird, wirkt dieser stakkatoartige Ausbruch besonders heftig. Es wird zunehmend deutlich, dass die Amme nicht nur versucht, die Ehre der Heldin wiederherzustellen, sondern nicht zuletzt selbstüberhöhend ihre eigene Macht demonstriert: „Znaj, čto zdes’ / Bogi – ja.“ (349) Trotz der reduzierten Verszeile des T2m wird Fedras Geschichte in sehr komplexe Sachverhalte gebettet; es kommt sogar zu Zitaten aus der Vorgeschichte: „*Moj pricell!* / *Sy – no – v’ja?* / *Prav, kto smel?* / *Ja, vse ja.* / *Molod: med!* / *Molod: mech’.* / *Starče, vot / Fedrin grech. / Fedrin blud. / Fedra? Zrja!* / *Fedra – žgut: / Ruki – ja.*“ (348)⁷⁴ Die folgende Textstelle beginnt ebenfalls mit einem Zitat: „*Moj vek – ves’ / Vlast’ chot’ ty!* / *Tjažče – nest’.* / *Starče, msti!* / *Moj vek – ves’!*“ (349), denn im ersten Akt wurde Ippolit als gegenwärtiges ‚Zeitalters‘ gepriesen: „*Vot on vek! Vot on, zlat!*“ (300) Die Amme beansprucht diese Ehre für sich selbst: Durch ihre Rache hat sie sich das Zeitalter (stärker als Ippolit) angeeignet. Der im Sinne dieses Vergleichs zitierte Vers erinnert, als Verdoppelung dieser Anordnung, auch rhythmisch stark an T2m.

T2m tritt schon vor den beschriebenen Szenen vier Verse lang im zweiten Akt auf, als Fedra erwacht, während die Zofen überlegen, ob man dem unsensiblen Ippolit von ihrer Krankheit benachrichtigen müsse: „*[Drugie prislužnicy:] – Bol’no strog! / – Serdcem skup! / [Fedra:] Končen skok! / Tresnul suk!*“ (310) Diese Verwendung steht nicht mit den beschriebenen Zusammenhängen in Verbindung. Da es sich um eine so kurze Textstelle handelt, scheint es sinnvoll, die Anordnung als okkasionelle Markierung des turbulenten Überganges einzuordnen. Auf diese

⁷⁴ Der erste durch Anführungszeichen gekennzeichnete Verweis spielt auf jene Situation an, wo Posejdon den jugendlichen Tezej in ARIADNA für seinen Mut preist und zu seinem Sohn ernennt. Dass die Amme die Macht dieses Auserwählten gebrochen hat, verstärkt ihren Triumph. Das zweite Zitat betrifft Ippolit, der bisher für Tezej die Süße und den Sinn seines Lebens bedeutete (auch Fedra verwendet an früherer Stelle für Ippolit die Metapher des Honigs (vgl. 333)); beides wurde ihm genommen.

Weise wird T2m in ARIADNA eingesetzt, wo das Metrum in Zusammenhang mit dem überstürzten Aufbruch von Kreta vorliegt. (vgl. 273f)

2.10 SCHICKSAL UND TRANSZENDENZ (T2w)

T2w bildet ein synthetisches Element zwischen T4w und T1w, da er (abgesehen von den zusätzlichen Pausen) als Kombination zweier Verse in T1w betrachtet werden könnte; bzw. zwei Verse in T2w einen in T4w ergeben könnten. T2w wird häufig in Zusammenhang mit T4w und T1w verwendet und dient nicht zuletzt zur Glättung von Übergängen; mitunter wird er auch als Kontrastmittel innerhalb einer Textstelle in T4 eingesetzt, da die kürzere Verszeile einen expressiveren Ausdruck ermöglicht.

In ARIADNA kommt T2w nur im Lied der geretteten Kinder beim Ablegen von Kreta als längere Passage vor: „Stav’ vetrila, / [...]“ (273) ist deren zentrale Botschaft. Die hier zwar noch besungenen Segel, welche Tezej falsch aufziehen wird, sind das erste Anzeichen für den schicksalhaften Umbruch der Tragödie.

In FEDRA tritt dieses Metrum sehr häufig auf, was auch inhaltlich passend ist, da Afroditas schicksalhafter Rachefeldzug im Zentrum dieser Tragödie steht. Als Werkzeug der Götter drängt die Amme Fedra zum uneingeschränkten Ausleben ihrer Triebe: „[...] / Teš’sja, muč’sja. / [...] / Vse mne – vsju mne – / Dušu. [...]“ (324) und die Heldin spürt unbewusst schon zu diesem frühen Zeitpunkt, dass sie im Begriff ist, unter die Räder des Schicksals zu geraten: „Veki – znoem... / Fedroj – zvali“ (ebd.) Diese Reflexion eröffnet die Gegenüberstellung zwischen Fedras diesseitigem und einem möglichen jenseitigen Leben. Die Protagonistin erkennt, dass sie zur Wahl zwischen diesen Existenzen gezwungen ist: „V tu žizn’, v étu, / V sej vek, v budušč...“ (325) Aus den vagen Reflexionen zieht die Amme eigenmächtig den Schluss: „Značit – ljubiš?“ (ebd.) Auf dieser Basis bauen alle folgenden und am Ende erfolgreichen Versuche auf, die Heldin in die vom Schicksal vorgegebenen Bahnen zu lenken. Auch Fedras eigenes Handeln ist von einer Gewissheit darüber bestimmt, dass sie einem Fatum folgt. Dies geht aus der Andeutung hervor, mit welcher sie bei der Ankunft im Wald Ippolits Frage nach ihrer Identität beantwortet: „Po podskazke / Uznannaja!“ (332) Das Liebesgeständnis im vierten Akt sowie dessen Einleitung sind rhythmisch besonders unstat, sodass eine klare Einordnung des Metrums oft problematisch erscheint; T2w und T4w treten in schnellem und unregelmäßigem Wechsel auf, was die emotionale Aufgeladenheit der Situation unterstreicht. Dies gilt besonders für die Szene, wo Ippolit sich mit „Slovo

syna!“ (ebd.) als Fedras Sohn positioniert, woraufhin die Heldin vergeblich versucht, neue Rollen einzuführen: „Ili bliže: / Slovo muža!“ (ebd.) Im Freudentanz der Brautjungfern tritt T2w wieder systematischer auf: Er bildet den Refrain des Chorlieds, in welchem Fedras Freitod als Ruhmestat gefeiert wird. (vgl. 341) Doch Fedras posthume Bewertung verändert sich abermals, als Tezej mit dem bei Ippolits Leichnam gefundenen Brief konfrontiert wird: „Nadpis’: ,tajno’. / Podpis’: ,Fedra’. / Znak, žžetes! / Vižu l’? Brežu l’? / Nadpis’. Podpis’. / To ž, što meždu... / Navaždenie! Česten! Čist!“ (346) Obwohl der Held nicht zu Ende liest, wird ihm durch diese Worte klar, dass er seinen Sohn zu Unrecht mit dem Tod bestraft hat.

Obwohl die meisten der beschriebenen Textstellen nur sehr kurz sind, ist T2w häufig in Schlüsselpassagen vertreten. Alle besprochenen Szenen handeln von existenziellen Umbrüchen, die durch die kurzen Verszeilen unterstrichen werden. Durch transzendente Wahrnehmung werden Wahrheit und Möglichkeit, Gegenwart und Zukunft, Wirklichkeit und Illusion, Ursache und Wirkung, Lüge und Wahrheit nebeneinander bzw. einander gegenübergestellt. Gerade diese komplex definierten Verhältnisse verdeutlichen den auf Fedras Leben lastenden Druck des Fatums.

2.11 FEDRA UND DIE AMME ALS KOMPLEMENTÄRE ROLLEN (T2d)

Das Bedeutungsspektrum von T2d ist sehr klar gefasst, da er in FEDRA den Refrain eines Strophenlogaöds bildet, in welchem je vier Verse mit zehn in T4w alternieren. Alle fünf Textstellen stehen durch den Kontext dieser gemeinsamen Struktur in unmittelbarem Zusammenhang und bauen aufeinander auf. Im Zentrum jeder Sequenz steht die Gegenüberstellung: „Vse kormilica / Ja, vse vykormyš – / Ty! [...]“ (316f) Da Fedra sich weigert, ihr Geheimnis preiszugeben, lautet die Variante des letzten Abschnitts: „Ne kormilica – / Ja, ne vykormyš – / Mne. [...]“ (318) In der durch Wiederholung verstärkten Aussage definiert die Amme ihre eigene Identität und jene ihres Schützlings als reziproke Ordnung. In dieser hat sie das Recht, über Fedras Gefühle informiert zu werden. Eine Machthierarchie zwischen den Frauen ergibt sich implizit daraus, dass die Amme ihre eigene Rolle stets zuerst festlegt. Die gegenseitige Verbindung wird als fundamental angesehen: „Kak mogila sil’na / Svjaz’. [...]“ (317) Dies geht so weit, dass die Antriebe und Handlungen der Protagonistinnen zu verschmelzen scheinen: „Ne moi l’, krasa, / Grechi tvoríš?“ (ebd.) Die Amme situiert den Ursprung von

Fedras vorerst noch nicht erwiesenen Begierden als einen in ihr selbst verorteten. Wie sich später erweisen wird, strebt sie die Verschmelzung ihrer Leben in beide Richtungen an. (vgl. 323f)

Das Verhältnis zwischen der Protagonistin und ihrer Amme wurde in den unterschiedlichen Bearbeitungen des Mythos vielfach modifiziert. Dies ist mit der Bedeutung dieser Konstellation für die Konzeption von Fedras Charakter und die Frage nach ihrer Schuld zu erklären. Cvetaevas Konzeption dieser Beziehung ist ungewöhnlich, da sie einer trotz leidenschaftlicher Gefühle sehr passiven Fedra eine höchst dominante und letztendlich verantwortliche Amme zur Seite stellt. Die wechselseitige Identifikation der Figuren erlaubt eine verlustlose Aufspaltung der antiken Phädra-Figur in ein durch die Amme repräsentiertes *Es*, das alle Triebe und irdischen Wesensanteile abdeckt und in Fedras durch sie selbst verkörpertes *Ich*, das auf ihr Erleben und ihre Gefühlswelt konzentriert ist. Dadurch wird ihre allegorische Dichterrolle überhaupt erst ermöglicht: Sie erlebt die Maßlosigkeit der reinen Gefühle, die sie als ihr dichterisches Werk niederschreibt, um danach unaufhaltsam ‚wie ein Komet‘ direkt in den Tod zu gehen.⁷⁵

2.12 JUGENDLICHER TEZEJ: MUT UND ZIELSTREBIGKEIT (T2mw)

Tezejs Auftritt vor dem feindlichen König beginnt in T2mw: „Zdravstvuj, žrec / Triždy kljaty! / Ne pevec: / Budu kratok.“ (256) Dass der Held unaufgefordert noch vor dem König das Wort ergreift, lässt sein Selbstbewusstsein erkennen. Dazu kommt noch, dass viel mehr Sprechtext auf ihn entfällt. Die Passagen in T2wm alternieren mit solchen in An3LwmP. Durch die Verszeilenkürze verdeutlicht gerade T2wm Tezejs abweisendes, forsches Wesen. Die Verbindung zu Tezejs Charakter wird gerade in der letzten Textstelle dieses Metrums deutlich, als Minos den bereits liebgewonnenen Helden als Sohn seines Feindes erkennt: „[Minos:] Syn?! [Tezej:] Ubej, / Car! Da rdeet / Meč! [M:] TE-ZEJ? / Syn Ėgeev?“ (257)

Die beiden in Tezejs Rede verwendeten Metren lassen sich semantisch klar voneinander abgrenzen: Während die Passagen in T2mw Tezejs Unverfrorenheit unter Beweis stellen – anfangs verflucht er den feindlichen König sogar – zeigen jene in An3LwmP Tezejs menschliche Seiten: sein Mitgefühl für den trauernden König und den Großmut, mit

⁷⁵ Ein solches Dichterbild wird in Cvetaevas Zyklus POĚTY von 1923 unter Verwendung der zitierten Metapher auf den Punkt gebracht. (vgl. II, 184ff)

welchem er sein Leben zu opfern bereit ist. Auf Letzteren basiert auch die unverhohlene Zuneigung des Königs für den feindlichen Helden.

2.13 TEZEJS KAMPF GEGEN DEN MINOTAURUS (T2wm)

Wie T2mw ist T2wm eng mit dem forschenden Charakter des jugendlichen Tezej verbunden. Im Zentrum steht jedoch sein Kampf gegen den Minotaurus. Dreimal tritt das Metrum in Ariadnas Schutzgebiet für ihn auf: „Afrodita! / Put' i cel! / L'nom skvoz' plity, / Svetom v ščel'“, (264) Anstelle der eigentlichen Begegnung wird nur die Besorgnis der vor dem Labyrinth Wartenden wiedergegeben, in die sich später Geräuschwahrnehmungen mischen. Als Tezej das Labyrinth lebend verlässt, wechselt das Metrum abermals zu T2wm, wodurch eine Kausalbeziehung zwischen Ariadnas Gebet und Tezejs Überleben signalisiert wird. Aufgrund von Tezejs Verstörung durch die traumatische Begegnung ist das Metrum anfangs durch zahlreiche Sprecherwechsel brüchig und auch inhaltlich reden die Helden zunächst aneinander vorbei: „[Ariadna:] Živ? [Tezej:] Tak edem, / Deva! [A:] Son! / Živ? [T:] Pobeden!“ (264) Bis zum Ende des Akts wird das Metrum sehr häufig eingesetzt und entfällt größtenteils auf Tezejs Repliken. Diese geben bruchstückhafte Einblicke in seine Erlebnisse im Labyrinth und der traumatisierte Held drängt zur unverzüglichen gemeinsamen Abfahrt. Ariadna willigt jedoch nicht ein, in D2wm gibt sie Tezej zu verstehen, dass er mit seinem pragmatischen Wesen zu wenig auf ihre geistige Existenz eingeht, und später in T4wmP, dass sie ihn auch zu seinem Schutz vor dem Schicksal nicht begleiten kann. Der Held versteht jedoch die Andeutungen nicht. Im fünften Akt wird T2wm schließlich erneut aufgegriffen, und zwar im Kontext der Segel, die das Volk als Signal für den Ausgang von Tezejs Kampf deutet: „Gore! Gore! / Vostryj nož! / More, more, / Štó neseš?“ (289) Einen Hinweis geben diese zumindest auf Tezejs Pyrrhussieg, denn obwohl der Held den Minotaurus besiegt hat, trauert er, wie die Segel anzeigen, um Ariadna.

2.14 SCHICKSAL UND TRANSZENDENZ (T1w: Steigerung von T2w)

T1w ist aufgrund seiner Verszeilenlänge ein unübliches Metrum, das meist durch schnelle, regelmäßige Sprecherwechsel zustandekommt. In den gegebenen Beispielen deutet die Einrückung jeder zweiten Verszeile darauf hin, dass die betreffenden Passagen nicht unbedingt als T1w intendiert sind, sondern eher als rhythmisch modifizierte Weiterführung des häufig in der Umgebung vorkommenden T2w. Eine mögliche Be-

wertung als T1w ergibt sich jedoch daraus, dass die beschriebenen Sprecherwechsel zäsurartige Einschnitte bedingen, die Ähnlichkeit zur finalen Versgrenze aufweisen und bei regelmäßigem Auftreten rhythmisch mit T1w gleichzusetzen sind. Dazu kommt, dass der längste Metrumsabschnitt in T1w immerhin acht Verse umfasst.

Wie der ihm rhythmisch nahestehende T2w ist T1w v.a. in FEDRA von Bedeutung. Vergleicht man die semantische Ausrichtung der Passagen, so lässt sich besonders für die letzten drei ein Zusammenhang mit T2w erkennen. Erwähnenswert ist die intensivierte Ausdruckskraft aufgrund der formalen Reduziertheit von T1w: Jede Replik umfasst nur genau zwei Silben, wodurch langatmige Erklärungen von vornherein ausgeschlossen sind. Das Gemeinte wird ohne Ausschmückungen auf den Punkt gebracht, sodass jede Aussage ein emotional geladenes semantisches Zentrum bildet. Vieles wird nur in Andeutungen kommuniziert: „[Kormilica:] Ljub ved? [Fedra:] Tiše... / [K:] Čem ljub? [F:] Bliže... / [K:] Slovom? [F:] Slyšu P? / [K:] Vidom? [F:] Vižu P?“ (324) Obwohl Fedra nun direkten Einblick in ihre Gefühle gewährt, wird an dieser Stelle besonders deutlich, welch unterschiedliche Informationsanteile die beiden Frauen als zentral betrachten. Während die Fragen der Amme nach realen Details drängen, nach einer Bestätigung von Fedras Liebe anhand äußerer Merkmale wie etwa Ippolits Aussehen, bleiben die Antworten der Protagonistin auf einer rein metaphysischen Ebene, indem diese die physischen Kategorien rhetorisch infrage stellt und zurückweist. Für ihre Empfindungen gibt es keine adäquaten Worte, daher ersetzen auch in der folgenden Textpassage Gegenfragen obsoletere Antworten. Sogar ein Versuch der Amme, sich durch eine stärkere Fokussierung der Gefühle der Bewusstseins Ebene der Heldin anzunähern, scheitert an der Unübersetzbarkeit der Empfindungen in irdische Kategorien: „[Kormilica:] Serdcem? [Fedra:] Znaju P?“ (ebd.) Nach einer abrupt abgebrochenen Vertiefung dieser Reflexion in T2w, in welcher sich neben der diesseitigen Existenz deutlich eine jenseitige auftut, wird für den dramatischen Höhepunkt erneut T1w gewählt. Dieser bestätigt, was bereits angedeutet wurde – dass Fedras Gefühle sprachlich schwer zu fassen sind und dass sie bereits alles gesagt hat: „[Kormilica:] Dal’še? / [Fedra:] *Netu.*“ (325)

Neben diesen eng zusammenhängenden Szenen steht eine frühere: Als die Amme ihr die Vereinigung mit dem Unbekannten vorschlägt, zeigt Fedra eine heftige Abwehrreaktion: „[Kormilica:] Fedra! [Fedra:] Ved’ma! [K:] Fedra! [F:] Svodnja! / O-svo-bo-dite menja!“ (320) Aus den

Beschwichtigungsversuchen der Amme, Fedras zur Verteidigung eingesetzten Beschimpfungen und dem finalen Verzweigungsausbruch geht die durch das rhythmische Stakkato von T1w zum Ausdruck gebrachte Eskalation deutlicher hervor als in den späteren Beispielen.⁷⁶ Da die Anordnung der Verse in allen Passagen auf die Zugehörigkeit von T1w zu einer größeren Ordnung verweist, scheint auch die Position der einzelnen Repliken im größeren Kontext von Bedeutung zu sein: Fedras Äußerungen bilden als Reaktionen auf jene der Amme stets die zweite Vershälfte.⁷⁷ In Hinblick auf die Figurenkonstellation wird auf diese Weise die aktive, handlungsinitiiierende Rolle der Amme gekennzeichnet, denn Fedra äußert sich nur reaktiv zu ihrer Verteidigung.

In ARIADNA liegt nur eine Textstelle in T1w⁷⁸ vor. Diese kennzeichnet Tezejs Entschluss, die Opfer nach Kreta zu begleiten. Das kurze Metrum unterstreicht gemeinsam mit schnellen Sprecherwechseln das Tempo der Aufbruchsstimmung. Dazu kommen die aufgewühlten Emotionen: Während das Volk jubelt, verspürt der König tiefe Trauer. Diese generellen Merkmale treffen auch auf FEDRA zu, wenngleich in dieser zweiten Tragödie durch den Rahmen des Stücks auch eine thematische Zuordnung möglich ist.

2.15 DIE TROCHÄISCHEN METREN IM ÜBERBLICK

In einer Überblicksbetrachtung der trochäischen Metren erscheint es aufgrund des unterschiedlichen formalen Aufbaus der Tragödien sinnvoll, beide getrennt zu untersuchen.

In FEDRA besteht ein enger Zusammenhang zwischen den auf T4, T2 und T1 basierenden Gruppen und entsprechend häufig kommt es zu fließenden Wechseln zwischen diesen. Eine empfundene Ähnlichkeit lässt sich durch die Kombinierbarkeit von zwei Versen in T2 zu einem in T4 (und vice versa durch die Teilbarkeit von T4 in zwei Verse des T2)

⁷⁶ Die bereits diskutierte spätere Argumentationsanordnung ist im Kontext dieser Sequenz metaphysisch umgekehrt strukturiert: Die Heldin selbst ist fest entschlossen, ihre (der physischen Welt zugeordnete) Haltung als Königin durch Leugnung ihrer Gefühle zu wahren, während die Amme sich auf eben jene transzendente Ordnung beruft wie später Fedra, und so den latenten Hinweis auf eine mögliche Verlagerung der Emotionen in eine jenseitige Existenz vorbringt: „V kustach / Mirtovych – ust na ustach!“ (ebd.)

⁷⁷ Die vier Verse der ersten Textstelle bilden gemeinsam gemäß ihrer Umgebung T4w. (vgl. 329)

⁷⁸ In dieser sind keine Verse eingerückt; d.h. T1w kollidiert mit keiner weiteren Ordnung.

erklären. Zu T3 besteht eine solche Verwandtschaft nicht und auf dieser Basis wird er als Opposition zu den drei anderen Gruppen eingesetzt. Diese semantische Grenze ist so angelegt, dass T3 ausschließlich Tezejs Rache am unschuldigen Ippolit begleitet, wohingegen T4, T2 und T1 hauptsächlich Fedras Geschichte behandeln, v.a. ihren Konflikt zwischen seelischen Idealen und physischen Trieben.

Eine solche Opposition entsteht in *ARIADNA* schon deshalb nicht, da T3 dort ein Randmetrum im Umfang von nur zwei Strophen darstellt.⁷⁹ Außerdem liegen in diesem ersten Stück keine systematisch organischen Übergänge zwischen T4, T2 und T1 vor, was u.a. durch die markante Strophengliederung zu erklären ist. Dies begünstigt jedoch die Konzeption von T4 und T2 als oppositionelle Gruppen, auf welche die semantische Analyse der Metren hindeutet. Erstens ist in *ARIADNA* die Verbindung zwischen den Varianten von T2 sehr eng.⁸⁰ Fasst man diese zusammen, so entfällt das semantische Zentrum auf Tezejs zielstrebiges, heldenhaftes Wesen, welches er sowohl vor dem König als auch im Kampf gegen den Minotaurus zeigt, für welches er gepriesen wird und das sein Unverständnis für Ariadnas geistig orientierte Innensicht bedingt.⁸¹

Auch die Kernvarianten von T4 – d.h. T4w, T4wm und T4wmp (in Abgrenzung zu T4m) – bilden in *ARIADNA* ein zusammenhängendes Spektrum: Die entsprechenden Textstellen beschäftigen sich mit Ariadnas und Tezejs gegenseitiger Liebe. Dasselbe Spektrum lässt sich auch in *FEDRA* feststellen (in Abgrenzung zu T4m und T4d): Die betreffenden Passagen beschäftigen sich mit Fedras Leidenschaft, deren Ursprüngen, den damit verbundenen Problemen sowie mit der Frage, ob die Protagonistin sich für oder gegen ein Liebesgeständnis entscheiden soll. Die syn-

⁷⁹ Eine Vergleichbarkeit dieser Strophen in T3wm in *ARIADNA* mit der Semantik von T3 in *FEDRA* besteht jedoch durchaus, da Ariadna in diesem Zusammenhang Afrodita ihr Leben als Pfand für jenes von Tezej verspricht, woraus sich eine Analogie zur Erfüllung von Tezejs tödlichem Fluch gegen seinen Sohn durch Posej-dons ergibt.

⁸⁰ Darauf deuten auch formale Anzeichen hin, z.B. wären manche Passagen der umfangreichen Textabschnitte in T2wm im dritten Akt aufgrund ihrer Strophengliederung auch T2mw zuordenbar.

⁸¹ In einer gesonderten Analyse von *ARIADNA* wäre es sinnvoll, die Varianten von T2 von vornherein zusammenzufassen. Da die semantischen Grenzen in *FEDRA* anders verlaufen, wurde in den Unterkapiteln dennoch die Aufspaltung nach Kadenzen gewählt, obwohl die Metren im zweiten Stück nur als Randmetren vertreten sind.

ästhetische Assoziation der genannten Kadenzten scheint v.a. dadurch bedingt zu sein, dass weibliche Endungen im Trochäus die neutralste (akatalektische) Variante darstellen. Eine Abfolge ausschließlich männlicher Kadenzten erzeugt dagegen eine sehr straffe Ordnung, da Versbeginn und -ende als Hebung deutlich markiert sind; rein daktylische Endungen führen im Gegenteil zu einer Verschleierung dieser Grenzen.

3 DAKTYLUS

Daktylische Metren bilden in beiden Stücken eine Randgruppe, weswegen sie in Thomsons Statistik zu FEDRA gar nicht gesondert aufscheinen. In beiden Tragödien werden zweifüßige Verszeilen gewählt, wobei sich die Semantik des in beiden Stücken vorkommenden D2w auf ähnliche Weise fortsetzt.

3.1 VERSTÄNDNISLOSE HERABWÜRDIGUNG IPPOLITS (D2m)

Eine längere Passage in D2m bildet die Reaktion von Ippolits Freunden auf dessen Erzählung vom erschreckenden Traum über die Begegnung mit seiner Mutter. Der Held ist beunruhigt, da er der Traumwirklichkeit genau jenen hohen Stellenwert beimisst, welchen sie in beiden Tragödien, wie auch bei Cvetaeva generell, innehat.⁸² Seine Freunde distanzieren sich mit der abfälligen Annahme, der Held müsse wohl etwas Falsches gegessen oder getrunken haben⁸³, mehrstimmig von dieser transzendentalen Einsicht: „[Ippolit:] Čajuščeĭ... [Druz’ja:] Son! / [I:] Znajuščeĭ... [D:] Bred! / – Grezoi smuščen! / – Dumoi zadet! / – Malo li čar? / – Basen ne čtim! / Imenno – par! / – Imenno – dym / Umstvennyj. [...] / – Mertvyje spjat! / – Smertnye ž p’jut.“ (305) Dieselbe Abwehrhaltung zeigt sich auch unmittelbar vor seiner Erzählung, wo der Unmut des Helden – „Veprju ne rad, / Lesu ne rad, / Veku ne rad. / Son mne / Snilsja. [...]“ (304) – ebenfalls mit Unverständnis aufgenommen

⁸² Darüber liegt in SNY MARINY CVETAJEVOJ (2003) von Elena Ajzenštejn eine ausführliche Untersuchung vor.

⁸³ Diese Vermutung entspricht dem, was Fedras Zofen leichthin als Ursache ihrer Fieberträume annehmen. (vgl. 398) Die Szene gibt daher einen Hinweis darauf, dass Ippolit ebenso wie Fedra dem inneren transzendental orientierten Handlungsgefüge angehört, wohingegen seine Freunde sowie Fedras Zofen nur im äußeren Handlungsrahmen wirken. Der Amme und Ippolits Diener fällt diesbezüglich eine vermittelnde Rolle zu, da sie sich zwar eher an den physischen Gegebenheiten orientieren, jedoch als Vertraute der Protagonisten Einblick in deren Gefühlswelt haben, welche sie ebenfalls in ihre Reflexion einbeziehen.

men wird. Der hier vorliegende Strophenlogaöd unterscheidet sich von D2m nur durch eine Verkürzung jedes vierten Verses und ist daher mit diesem vergleichbar. An späterer Stelle kommt das Metrum in direktem Zusammenhang mit einer längeren Passage in D2w vor, die in regelmäßigen Abständen Verse mit männlicher Kadenz aufweist. Der Brautjungferchor reflektiert abschließend das Verhältnis von Fedra und Ippolit: Im Laufe des Monologs nimmt die Sichtweise überhand, dass Fedra richtig gehandelt habe, Ippolit dagegen unangemessen, ja sogar lächerlich. Dabei liegt der generelle Fokus auf der Protagonistin, doch die männlichen Reimpaare richten sich mit beleidigenden Äußerungen gegen Ippolit, beginnend mit: „– Čest’ moj dospech! / [Mačeche – slava,] / Pasyнку – smeč.“ (342), wo Ippolits ehrenvolle Haltung Fedras Gefühlsbetontheit unterliegt. Zwei weitere Textstellen führen den Gedanken parallel fort: „– Sgin’, nenasyt! / [Mačeche – slava,] / Pasyнку – styd.“ (ebd.) und „Ženskaja čest’! / [Mačeche – slava,] / Pasyнку...“ (343) Der Monolog wird durch die Verkündung von Ippolits Tod durch den Boten unterbrochen, wobei das von ihm ausgesprochene *vest’* zum Reimwort wird. Der Monolog jedoch legt den unausgesprochenen Reim *čest’ – nest’* (als historische Form von *neč*) nahe, als dritte Betonung der Unwürdigkeit des Helden, verglichen mit Fedras Ehre.

3.2 EHRE UND WÜRDIGUNG (D2w)

In ARIADNA behandelt die zentrale Textstelle in D2w die glorreiche Krönung von Tezejs junglichem Ruhm durch Posejdon, indem dieser ihm drei Wünsche freistellt: „Triždy pokličeš’ – / Triždy otveču. // [...] / Triždy poprosiš’ – / Triždy ispolnju.“ (252) Das Metrum steht eng mit dem in dieser Tragödie ebenfalls enthaltenen D2wm in Verbindung, welcher u.a. die beschriebene Szene einleitet und in welchem der Held seine Großzügigkeit unter Beweis stellt. (s. Kap. IV.3.3) D2w kann in diesem Zusammenhang als Intensivierung von D2wm betrachtet werden. Als die Kinderchöre Tezej nach seinem Sieg über den Minotaurus für diese Heldentat preisen, wird abermals D2w verwendet. Auch in dieser Passage findet mit dem ‚Wind der sieben Weltmeere‘ Tezejs Verbindung zu Posejdon Berücksichtigung: „Slava Tezeju! / [...] / Vetr semimorskij, / Slav’ bykoborca!“ (273)

Auch in FEDRA wird D2w zum Ausdruck der Verehrung eingesetzt. In der ersten Textstelle huldigen die Anhänger des Artemiskults ihrer Schutzgöttin: „Polnoe sčast’e / Možet li zret’sja? / Vot ona v čašče, / Vot ona v serdce / Sobstvennom. Strojsja, / Les pestropolyj!“ (301)

Zentraler ist für das Stück die zweite Szene, in welcher der Brautjungferchor Fedra als positive Heldin rehabilitiert.⁸⁴ Grundlegend ist dabei eine Neubewertung der verfeimten Fedra und des bislang untadeligen Ippolit: „Pasyнок pyšet, / Mačecha tušit. / Videli koni, / Videl i konjuch: / Pasyнок stonet, / Mačecha gonit. / – Strast’ moe pravo! / [...] / Mačecha – slava, / [...].“ (343) Die Informationsanordnung beruht auf einer Überspiegelung der tatsächlichen Ereignisse mit einer Wortmeldung Fedras (*Strast’ moe pravo*), die durch den Gedankenstrich als direktes Zitat gekennzeichnet ist, wobei der Sprechtext des Brautjungferchors für eine so unmittelbar formulierte ‚Stellungnahme der Toten‘ durchlässig wird.⁸⁵ Der Erzählstrang um die realen Ereignisse setzt an der seit der Aufklärung der Ereignisse gefestigten Konstellation an: Ippolit darf sich auf seinen Lorbeeren ausruhen, während Fedra in ihrer Schuld schmort. Über die Erwähnung der Pferde und des Stallburschen werden schließlich die aktuellen Ereignisse (Ippolits durch Posejdon vollzogene Bestrafung) eingeblendet, welche den Anknüpfungspunkt für die Vermischung von Realität und einer fiktiven Rachehandlung der Heldin bilden: Die Personenkonstellation kippt durch die metaphorische Deutung von Posejdons Rache als Kraftprobe zwischen den Protagonisten, in welcher Fedra sich durchsetzt: „– Pasyнок stroit, / Mačecha rušit – / Borjutsja. Ščeček / Melom – rumjanec.“ (ebd.) Dies bedeutet nicht nur die Genugtuung für Fedras verletzte Ehre, sondern vielmehr auch ihren moralischen Sieg im Sinne einer Rechtfertigung ihres Handelns, in welcher die Zurückweisung ihrer Liebe durch Ippolit als ‚Verfehlung‘ gebrandmarkt wird. Für die Semantik von D2w ist v.a. der grobe Kontext dieser komplexen Zusammenhänge von Bedeutung: Fedra wird vom Brautjungferchor in höchstem Maße gepriesen und über den ‚ignoranten‘ Ippolit erhoben, der ihr zuvor als positiver Gegenentwurf vorgezogen wurde. Im Kontext der übrigen Verwendungen dieses Metrums wird sie mit der eingangs gepriesenen göttlichen Artemis und dem von einem Gott gewürdigten Tezej auf eine Stufe gestellt.

⁸⁴ Die Passage wurde schon im vorhergehenden Kapitel erwähnt, da jeweils der zehnte und zwölfte Vers auf eine männliche Endung verkürzt und diese Verse daher für D2m relevant sind.

⁸⁵ Auch in „„Všé – moi slezy! / Srok moim bedam! / Mačecha s loža, / Pasyнок sledom. / I kab ne tret’im / Stvol mežu nimi... / Mačecha v petlju, / Pasyнок – mimo... / Net s toboj sladu, / [Ženskaja čest’] / Mačecha – slava, / [Pasyнку] [nest’]...!“ (342f) fordert die erschöpfte Heldin in Form einer in den Sprechtext des Chors eingebetteten direkten Rede ihr Recht.

3.3 HELDENMUT UND EHRE DES JUGENDLICHEN TEZEJ (D2wm)

In den Passagen in D2wm verdient sich Tezej durch tugendhafte Handlungen die ihm in D2w entgegengebrachte Ehrerbietung. So verteidigt er etwa den als Fremder verkleideten und daher unerkannten Posejdon vor seinem Vater und dem Volk: „Graždane, čtjatsja / V ètom kraju / Gosti i starcy.“ (249f) Auch der Einwand, dass der Fremde das Volk dazu veranlasst habe, seine Auslieferung an Kreta zu fordern, hält ihn davon nicht ab und er nimmt diese Aufgabe freiwillig auf sich: „[Egej:] Da na tebja že, / Syn moj, vosstall / [Tezej:] Znaju. Bessmertnym / Stat' ne bojus' / Minosu v žertvu / Sam otdajus“.“ (250f) Die Einwände des Vaters gehen unter in den Jubelrufen durch das Volk und Posejdon, an deren Höhepunkt das Metrum später in D2w übergeht: „Slava Tezeju! / Novyj Gerkal!“ (251) bzw. „Slovo v gortani, / Gnev na ustach. / Jun – neustanen, – / Junoša prav. // [...] Strasti nužny! / Ty Posejdom / Izbran v syny.“ (252) Tezej strebt aktiv nach Ruhm und Ehre, die, wie ebenfalls in diesen Szenen deutlich wird, seine Handlungsmotivation mitbestimmen. Als Ariadna ihm ihre Begleitung nach Athen versagt und um sein Verständnis für ihre innerlich-lyrische Ausrichtung bittet: „U-mysel – deva: / Nadoben sluch.“ (268), verwehrt er ihr dieses aufgrund seines Selbstbilds: „Muž, a ne puch!“ (ebd.)

3.4 DIE DAKTYLISCHEN METREN IM ÜBERBLICK

Wie die Beispiele zeigen, setzt Cvetaeva D2w und D2wm in sehr ähnlichen semantischen Kontexten rund um Lobpreis und Heldentum ein, sodass die Metren sinnvollerweise zusammengefasst werden können bzw. das erste als ‚Steigerung‘ des semantischen Ausdrucks des zweiten zu verstehen ist. Dies gilt insbesondere für ARIADNA, wo beide Metren vertreten und an den Heldenmut des jugendlichen Tezej gebunden sind.

Gerade da D2m und D2w mit so eindeutigen Werturteilen einhergehen, ist ihre nur durch die Kadenz differenzierte deutlich gegensätzliche Ausrichtung hervorzuheben. Hauptsächlich scheint der Effekt durch das abrupte männliche Versende möglich zu sein, welches gerade in Zusammenhang mit der auffallend kurzen Verszeile gut zur Geltung kommt und deutlich mit dem sanfteren Ausklang der weiblichen Endungen kontrastiert.

Eine Annäherung zwischen Metren mit ausschließlich weiblicher Kadenz und solchen mit kombiniertem Einsatz von männlichen und weiblichen Verschlüssen zeigte sich schon bei den Analysen zu T2 und

T4. Auch in jenen Beispielen wird die Metrumvariante mit ausschließlich männlichen Kadenz als Opposition eingesetzt. (s. Kap. IV.2.15)

4 AMPHIBRACHYS

Obwohl Thomson in seiner Statistik zu *ARIADNA* die amphibrachischen Verse nicht einmal gesondert anführt (vgl. Thomson, 1989, 536), zeigt sich in der semantischen Analyse gerade für $Am2(+A)$ ein markanter Zusammenhang mit den Bedeutungsspektren ‚Kampf‘ und ‚Tod‘. Für eine genauere Abgrenzung der Gruppe erweist sich in diesem Fall nicht die Kadenz als ausschlaggebendes Kriterium, sondern das Vorliegen einer Initialbetonung. Passagen, an welchen diese ausbleibt, sind von der Zuordnung nicht betroffen. Im Gegensatz zu Jambus und Anapäst stellt Initialbetonung im russischen Amphibrachys keine normative Variante dar, sondern eine Abweichung, da sich am Versbeginn Akzentkollisionen mit der unmittelbar nachfolgenden ersten Hebung ergeben.⁸⁶ Diese ungewöhnlich scharfe, disharmonische Abfolge setzt die Autorin durchaus gewollt ein. 1926 vergleicht sie diese in einem Brief an Suvčinskij mit einem den Vers einleitenden ‚Hammerschlag‘. (vgl. VI/1, 323) Zur Veranschaulichung zitiert sie Textstellen aus *ARIADNA*, woraus hervorgeht, dass diese erste Tragödie den Schlüsseltext für ihre Auseinandersetzung mit der Form bildet. Weiter unten im Text erwähnt die Lyrikerin, möglichst bald mit der Arbeit an *FEDRA* beginnen zu wollen, weshalb die erwähnten Zusammenhänge auch für dieses zweite Stück von höchster Bedeutung sind.

4.1 KAMPF UND TOD ($Am2(+A)$)

Wie bereits erwähnt, definiert sich die semantische Gruppe um $Am2$ in erster Linie über das Vorliegen einer hypermetrischen Initialbetonung, welche die rhythmische Wahrnehmung des Metrums entscheidend modifiziert und in beiden Tragödien mit den Themenkreisen ‚Kampf‘ und ‚Tod‘ in Verbindung steht.

Die zentrale Textstelle in *ARIADNA*, in welcher diese Assoziation deutlich wird, ist Tezejs Kampf gegen den Minotaurus, wahrgenommen durch die vor dem Labyrinth lauschende Heldin. $Am2wm(+A)$ setzt ein,

⁸⁶ Im Jambus bleibt diese meist aus, da Initialbetonung in diesem Metrum gewöhnlich als Betonungsverschiebung der ersten Hebung nach links realisiert wird. (vgl. Gasparov, 1974, 195ff) Ein Entfall der ersten Hebung ist im Amphibrachys vermutlich deshalb seltener, weil sich dadurch ein drei Silben langes unbetontes Intervall ergeben würde.

um dessen plötzlichen Höhepunkt zu markieren: „Pal! – S molotom schožij / Zvuk, molota zyk! / Pal moščnyj! No kto že: / Bo-ec ili byk?“ (265) Die Spannung darüber, welcher der Kämpfenden gefallen ist, wird über einen daran anschließenden längeren Monolog aufrechterhalten und gesteigert. Das Metrum wechselt erst mit Tezejs abrupter Wiederkehr.

Die zwei weiteren Passagen in Am2wm(+A) thematisieren ebenfalls ein markantes Todesereignis, indem beide Male die Botschaft von Égejs Freitod überbracht wird: zunächst dem Athener Volk, danach dem heimgekehrten Tezej. Die erste Textstelle wird wieder abrupt durch die Verkündung des Todes eingeleitet: „Byl – / Car'. Perepolnen / Čan skorbi i mgly. / V ki-pjaščie volny / Pal car' so skaly.“ (291) In der zweiten bildet die Botschaft den aufrüttelnden Abschluss von Tezejs wütender Reaktion auf seine wenig gefeierte Rückkehr: „[Proricatel'] Mertv / Car'. Ne rodit'sja – / Vot, v carstve tščety – / O-snova. [Tezej:] Ubijca / Der-žavnogo? [P:] – Ty.“ (294) Da die Todessemantik für den Rezipienten an dieser dritten Textstelle schon durch die beiden eindrucksvollen vorhergehenden Verwendungen im Metrum verankert ist, ermöglicht der lange, der Nachricht vorangehende Monolog eine Antizipation der auch inhaltlich zu erwartenden Information. Auf diese Weise unterstützt er den Spannungsaufbau.

Auch Tezejs Monolog in Am2dm(+A) fügt sich in das semantische Zentrum ein. Der Held antizipiert, über die schlafende Ariadna gebeugt, deren Tod: „Cvet vycvetet, skrjučitsja / Stan, rozy – v otle! / Ot smerti i učasti / i Zevs ne oplot.“ (275) Ariadnas letzte Repliken bilden nur kurze Einwürfe in diese längere Rede, was auf ihr zeitgleiches Ableben hindeutet. Dieser Umstand wird jedoch erst am Ende des Akts deutlich, als die Heldin nicht mehr auf Tezej reagiert.

Der ebenfalls semantisch in die hier untersuchten Zusammenhänge einzureihende Volksaufstand in Am2md(+A), mit der Forderung den Königssohn Tezej in das Kindsopfer einzubeziehen, enthält zumindest vereinzelt Initialbetonungen. Zusätzlich liegen Akzentkollisionen im Versinneren vor, die einen ähnlichen Effekt bewirken. (s. Kap. V.3.2)

Obleich die FEDRA-Handlung kein so klares einschlägiges Zentrum aufweist wie Tezejs Kampf gegen den Minotaurus, lässt sich das Themenspektrum auf die zweite Tragödie übertragen. Am2mw(+A) ist, gemeinsam mit einem auf Am2m(+A) basierenden Strophenlogaöd, zunächst mit den Jagdszenen in der langen monologischen Anfangsphase des Stücks assoziiert, die sich so formal von den dort ebenfalls vertretenen Lobliedern an die Göttin Artemida abgrenzen lassen: „Čto lučše

boev? / Ochota!“ (298) Nacheinander werden einschlägige Szenen vergegenwärtigt, wie etwa: „Zasada. Ispug: / Čto – rok ili suk?“ (ebd.) Zentrale Motive bestehen in der Lebensgefahr der Jäger, jäher Angst und dem ständigen Bewusstsein der Dominanz des Schicksals über die vergängliche menschliche Existenz. Durch die Erwähnung mystifizierter Tiere und Waldwesen, z.B. der Nymphe Callisto⁸⁷, wird der Wald als Territorium der Göttin Artemis ausgewiesen.

Nachdem im ersten Akt die kriegerische Mentalität der jungen Artemisdiener dargestellt wurde, unterstreicht Am2(+A) im Schlussakt die Radikalität von Fedras Freitod sowie den unredlichen Kampf der Amme für eine positive posthume Bewertung der Heldin. Der Selbstmord geschieht unangekündigt zwischen den letzten beiden Akten, wonach die Informationsvergabe über die Amme erfolgt, die in einer gespenstischen Szene Fedras toten Körper betrachtet: „Gde spjaščaja? Pust / Odr. Šepot s vysot: / Dal mirtovyj kust / Nevedomyj plod / [...] / Podul veterok – / Plod vzad i vpered, / [...] / Kto s dreva plod / Otvažitsja snjat? / [...] / Mirt – telom rascvel!“ (335) Der hier vorliegende Am2m(+A) erzeugt durch die Kombination von initialer Akzentkollision und unveränderlich männlicher Kadenz eine besonders strenge Ordnung. Diese unterstreicht das radikale Bild des am Myrtenast baumelnden Körpers, der zum Zentrum einer ambivalenten Reflexion wird.⁸⁸ Die Passage en-

⁸⁷ Callisto wurde nach ihrer Vergewaltigung durch Zeus von Artemis verstoßen. (vgl. Ovidius, 2010, 96) Ihre Erwähnung bedeutet für die Fedra-Handlung einen interessanten Impuls, da ihr Schicksal erstens ebenfalls von dem Konflikt zwischen Leidenschaft und Enthaltsamkeit geprägt ist. Zweitens kommt es auch für Callisto, nach ihrer Verwandlung in einen Bären, zu einem gefährlichen Zusammentreffen mit ihrem Sohn, welchem sie sich in mütterlicher Zuneigung zu nähern versucht, während er ihr als Jäger die Brust durchbohren will. (vgl. Ovidius, 2010, 92ff) Eine dritte Ähnlichkeit besteht darin, dass Zeus Mutter und Sohn rettet, indem er sie zu Sternbildern erhebt, was an das Schicksal von Fedras Schwester Ariadna, (vgl. 311; vgl. Ovidius, 2010, 414f) doch gleichzeitig auch an Fedras eigene Geschichte erinnert, da Fedra und Ippolit ebenfalls beinahe zur selben Zeit in eine metaphysische Existenz wechseln.

⁸⁸ Einerseits wird der körperliche Tod sehr naturalistisch geschildert, nämlich durch die Frage, wer es wohl wagen würde, den Leichnam zu bergen und durch die Szenerie von aasfressenden Fliegen und Vögeln, die versuchen, Fedras Augen auszupicken. Andererseits geschieht eine auf zwei unterschiedlichen Referenzsystemen beruhende euphemistische Umdeutung: Erstens wird die Szene zur exemplarischen Darstellung des Dichtertodes, analog zu anderen Bearbeitungen dieses Motivs in Cvetaevas Werk: Dies bedeutet eine positive Deutung von Fedras Tod als Erlösung von ihren physischen Lasten und als Übergang in eine seelisch-poetische Existenz.

det mit einer ‚Kriegserklärung‘ der Amme gegen Ippolit und Tezej, die am Beginn der folgenden isometrischen Textstelle verstärkend wiederholt wird. Da Haus und Hof bei seiner Ankunft wie ausgestorben sind, ist Tezej, als ihm die Amme mit dem Selbstmord seiner Ehefrau Fedra konfrontiert, passend zur Semantik des Metrums, bereits voll böser Vorahnungen: „[Tezej:] Ni šuma, ni dyma. / Dvor vymer, dom vymer. / Vrag v dome? Bog v dome? / Mor grjanul? Syn pomer, / Čto l? Čto zdes' tvoritsja? / [Kormilica:] Rok, starče. / Carica.“ (ebd.) Durch zahlreiche Andeutungen um den zunächst anonymen Schuldigen, der die ehrenhafte Fedra durch seine Annäherungsversuche in den Freitod getrieben habe, führt die Amme Tezej gezielt auf die Fährte seines Sohnes: „[Kormilica:] Oj, car! Tech i bukv net! / [...] / Ves' vzdoch tvoj i ves' tvoj / Svet, vsja tvoja slava. / Kak perst ruki pravoj / Razvemyj, razznamyj... / [Tezej:] Syn? [K:] Nazval. [T:] On? [K:] Samyj.“ (339) Zur Illustration von Tezejs Entsetzen zerfällt der letzte Vers in vier Kurzrepliken. Die Amme hat ihren Racheplan erfolgreich eingeleitet.

Als Tezej seinen Irrtum begriffen hat, bekennt die Amme ihre Schuld, um Fedras Integrität zu wahren. Diese Rede richtet sich jedoch zunehmend aggressiv gegen den König, wobei die Schuldige sich selbst-überhöhend in den Vordergrund drängt. Sie hält fest, dass sie ihre Inten-

In diesem Zusammenhang steht die Deutung des zurückgebliebenen Körpers als Frucht und Blüte des Baumes, als Symbole dichterischen Werks der Protagonistin. Zweitens erfolgt, als logische Konsequenz von Ippolits Traumbegegnung mit der stigmatisierten Fedra, eine Überblendung mit der Auferstehung Christi: Die Amme erwähnt bereits in den ersten Versen der Passage, dass das Sterbebett leer sei, d.h. noch bevor überhaupt der Tod der Heldin kommuniziert wurde. Etwas später wird eine Art direkte Rede der Toten in den Monolog der Amme integriert, in welchem Fedra diese auffordert, ihren Körper vom Ast zu schneiden: „[...] ‚Srež! / Noč' celuju ždu / Sadovnika. Gde ž / Sadovnik – plodu?‘“ (336) Der erwartete Gärtner scheint auf die Bibelstelle von der Entdeckung des leeren Grabes zu verweisen, wo Maria Magdalena glaubt, dieser müsse den verschwundenen Leichnam weggebracht haben nachdem sie zunächst die Erscheinung des auferstandenen Jesus für den Gärtner gehalten hat. (vgl. Joh 20,15-16) Das Warten auf den Gärtner scheint in Cvetaevas Transponierung das Warten auf die Entdeckung von Fedras Tod zu bedeuten, da dieser als Übergang in das ewige Reich der Dichtung und in diesem Sinne als ‚Auferstehung‘ ihrer Seele verstanden wird. Anstelle eines leeren Grabes gilt es, den ‚leeren‘ Leichnam zu entdecken. Die Reaktion der Amme legt diese Interpretation ebenfalls nahe: „Star zá morem, rog / Zadrav, čerez rov – / Junec. Nevdomek / Vzgljanut' na ulov / Čudnoj – oboždet / Časok – nedosug!“ (336) Weder Tezej noch der primär angesprochene Ippolit haben Fedras Tod bisher zur Kenntnis genommen, um ihn zu beweinen oder die ‚frohe Botschaft‘ zu verkünden.

tion verwirklicht und den Kampf daher, ungeachtet einer möglichen Bestrafung, gewonnen hat. (vgl. 349)

4.2 JAMBEN MIT INITIALER AKZENTKOLLISION IM KONTEXT VON Am2(+A)

In ARIADNA kommen Jamben nur in einem Klageglied der Kinderchöre vor. Obwohl dem Metrum grundsätzlich eine fröhliche Stimmung zugeschrieben wird, ist es im gegebenen Fall mit Trauer assoziiert. Eine Variable⁸⁹ zur Erklärung dieses Effekts betrifft die okkasionelle Initialbetonung, welche gerade in jenen Versen auftritt, wo die Kinder ihren bevorstehenden Tod besingen: „Sem’ svezd ugasnet, / Sem’ roz opadet.“ (241) Dieser refrainartige Bestandteil des Lieds ist zudem durch eine regelmäßige Modifikation des zweiten Verses zu Am2m(+A) geprägt, die eine Assoziation von Jambus und Amphibrachys nahelegt.

In FEDRA ist eine solche noch deutlicher gegeben, da die Metren immer wieder in der mit Tezejs todbringendem Zorn assoziierten logaödischen Kombination Am2w(+A)/J2m(+A) vorkommen.⁹⁰ Jambische Metren sind in diesem Stück zudem häufiger und variantenreicher vertreten. Auffällig ist die v.a. am Beginn der Abschnitte häufige initiale Akzentkollision.⁹¹ Gerade diese einleitende Position ist für die Gesamtwahrnehmung des Metrums wichtig. Die Textstellen beschreiben ähnliche semantische Zusammenhänge wie Am2(+A): z.B. die kämpferische Jägeridentität (vgl. 299) oder die Nötigung Fedras zu einem Liebesgegenstandnis. (vgl. 325) In der Klage des Brautjungferchors tritt die differenzierende Bedeutung von Initialbetonung hervor: „Kto mertvaja rek? spjaščaja! / Naprjažena, umaščena... / Kto gor’kaja rek? sladkaja!“ (341) Im ersten und dritten Vers wird unter Initialbetonung Fedras negativ bewerteter Selbstmord vergegenwärtigt, der im zweiten Vers sowie in der

⁸⁹ Zudem wirkt auch die ausgesprochen kurze Verszeile einer Entfaltung der jambischen ‚Gelöstheit‘ oder ‚Fröhlichkeit‘ entgegen, da jede Versgrenze einen markanten Einschnitt in Form einer kurzen Pause bedingt, welche bei großer Häufigkeit zu einem stakkatoartigen Rhythmus führt. In einigen Versen bewirkt die Verwendung zweisilbiger Wörter mit trochäischem Rhythmus eine zusätzliche Interferenz im Rhythmusempfinden.

⁹⁰ Für eine Detailanalyse dieses Logaöds s. Kap. IV.8.2.

⁹¹ Trotz eines Potenzials zur Initialbetonung kommt es im Jambus gewöhnlich nicht zur Akzentkollision, da lediglich die erste Betonungsstelle an den Versbeginn verschoben wird. (vgl. Gasparov, 1974, 195f)

längeren nachfolgenden Passage ohne Akzentkollision zu einer positiv belegten Auferstehung umgedeutet wird.⁹²

4.3 DIE AMPHIBRACHISCHEN METREN IM ÜBERBLICK

Die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Amphibrachys mit und ohne Initialbetonung zeigt sich in den ersten beiden Textabschnitten von ARIADNA, welche völlig ohne Initialbetonung auskommen. Beide sind Teil von Ariadnas Gebet vor dem Labyrinth, welches dem von ihr durch Lautwahrnehmungen miterlebten Kampf vorangeht. Im Zentrum stehen der Lobpreis der Schutzgöttin und die Bitte um den Schutz Tezejs sowie um dessen Treue ihr gegenüber: „Chvala Afrodite / V gromach i v tiši! / Ne vypusti niti! / Ne vyron’ duši!“ (264) Dieser nicht modifizierte amphibrachische Rhythmus unterstützt folglich die positive Intention des Gebets. FEDRA enthält ein sehr ähnliches Loblied, mit welchem die Artemisanhänger ihre Schutzgöttin verehren: „Chvala Artemide za vse i vsja / Lesnoe.“ (297) Die hier vorliegende Logaödstrophe basiert auf dem ebenfalls amphibrachischen Logaöd Am4Lm und verzichtet auf Initialbetonungen.

Die Verwendungen von Am2 in FEDRA stehen dagegen mit unterschiedlich konsequent eingesetzten Initialbetonungen in Verbindung. Die semantische Zuordenbarkeit zu ‚Kampf‘ und ‚Tod‘ hängt mit dieser Häufigkeit unmittelbar zusammen. In den Passagen mit regelmäßiger Initialbetonung stehen diese Themenkreise im Zentrum, während sie in den übrigen Textstellen nur einen Schwerpunkt von mehreren darstellen und diesen an geeigneter Stelle kennzeichnen.

Die amphibrachischen Metren kommen in FEDRA nur in den beiden Randakten vor. Dies scheint damit zusammenzuhängen, dass Am2(+A) als semantische Kategorie sehr stark physisch orientiert ist. In ARIADNA ist er in allen Akten vertreten und gerade im mittleren, wo Tezejs Kampf gegen den Minotaurus angesiedelt ist, liegt sein semantisches Zentrum. Daneben stehen einige antizipatorische Auseinandersetzungen damit in den beiden ersten Akten, Ariadnas Tod im vierten sowie Egejs Selbstmord im Schlussakt. Obwohl Fedras Schicksal sich, wenn man ihren Freitod bedenkt, ebenfalls an einem primär physisch assoziierten Ereignis orientiert, ist in Cvetaevas Bearbeitung dessen symbolischer Gehalt

⁹² Auch in der zuvor genannten Auseinandersetzung zwischen Amme und Fedra liegt eine differenzierende Gegenüberstellung vor, denn alle Akzentkollisionen entfallen auf den Sprechtext der Amme, sodass sie gerade ihre radikale Vorgehensweise unterstreichen, mit welcher sie Fedra in den Tod treibt.

bei weitem wichtiger. Dementsprechend handeln die beiden mittleren Akte von inneren Kategorien und Gefühlen. Der Selbstmord geschieht im Verborgenen, abseits des auf der Bühne dargestellten Geschehens. Tezejs Kampf gegen den Minotaurus wird dagegen, nach dem Prinzip der Mauerschau, über Ariadnas Lautwahrnehmung auch ohne szenische Umsetzung ohne zeitliche Verzögerung vermittelt.

Auffällig ist, dass der Bericht von Ippolits Tod in keiner Verbindung zu Am2(+A) steht, obwohl diesem Metrum in ARIADNA eine so zentrale Rolle für die zweimalige Verkündung von Egejs Freitod zufällt. Das könnte damit zusammenhängen, dass die Botschaft bei Tezej zunächst nur Genugtuung und Freude über den ihm von Posejdon erfüllten Wunsch auslöst. Bei der späteren Aufklärung der Umstände ist die Information hingegen bereits bekannt und die Emotionen des Königs sind primär auf seine Verachtung gegen Fedra gerichtet.

Im Zusammenhang der Initialbetonungen bei Amphibrachys und Jambus bleibt außerdem auf den aus diesen Metren zusammengesetzten Strophenlogäöð Am2(+A)/J2(+A) zu verweisen, der Tezejs Zorn gegen seinen Sohn begleitet. (s. Kap. 7.2) Durch diesen wird die Aggression des Königs als Ursache von Ippolits Tod ins Zentrum gerückt.

5 ANAPÄST: ARIADNAS APOTHEOSE

(An2w(+A), An2wm(+A), An2dm(+A))

Die drei Hauptmetren von An2(+A), d.h. An2w(+A), An2wm(+A) und An2dm(+A), sind ausschließlich im letzten Drittel des vierten Akts von ARIADNA vertreten und bilden den Höhepunkt der Auseinandersetzung um Ariadna zwischen Tezej und Vakch. Die unterschiedlichen Kadenzen dienen hauptsächlich zur Aufrechterhaltung der Spannung durch rhythmische Variation. In FEDRA finden diese Metren keine Verwendung.

Das Zusammentreffen von Vakch und Tezej besteht aus drei Abschnitten: Der erste, in Varianten von An3L(+A), behandelt das anonyme Erscheinen des Gottes und Tezejs Schock, als er ihn schließlich erkennt. Im zweiten stellt Vakch, in Varianten von T4, Tezejs menschlichem Potenzial sein göttliches gegenüber, um diesen dazu zu bewegen, freiwillig auf Ariadna zu verzichten. Drittens folgt der hier zu untersuchende Abschnitt in Varianten von An2(+A). An dieser Stelle ändert sich Vakchs Argumentation: Der Gott erklärt, dass Ariadna für ihn vorbestimmt ist, und führt schrittweise die unabwendbare Transformation zu ihrer (posthumen) göttlichen Existenz an seiner Seite vor Augen:

„[Tezej:] Deva mnoj zavoevana! / I mečom i otdačeju... / [Vakch:] Deva – mne prednaznačena!“ (281) Am Ende des Aktes muss Tezej erkennen, dass die Transformation bereits vollzogen ist: „Net inoj Ariadny, / Krome Vakchovoj.“ (285) Der dazwischenliegende Vorgang funktioniert über Vakchs Entgegnungen auf Tezejs Argumente, weshalb Ariadna ihm zustehe. Darin deutet der Gott jeweils geheimnisvoll an, *seine Ariadna* wäre in dieser Hinsicht anders. So z.B. in: „[Tezej:] Ot alčby moej žadnoj / Ej vovek ne očnut’sja / [Vakch:] U *moej* Ariadny / Budut novye čuvstva.“ (282) Durch die Auflistung solcher Einzelaspekte entsteht schrittweise das Bild von Vakchs ‚neuer Ariadna‘, das sich am Ende auch als wirksam erweist, als die Heldin nicht auf Tezejs Aufforderung, ihm zu folgen, reagiert.

Parallel zu Ariadnas Apotheose geschieht Ähnliches mit Tezej. Vakchs Forderung, ihm Ariadna zugunsten ihrer Vergöttlichung zu überlassen, weist er als übermenschlich schweres Opfer zurück: „[Tezej:] Vyše sil človeč’ich – / Podvig! [Vakch:] Stan’ božestvom.“ (284) Als er sie am Ende, wenn auch unfreiwillig, doch zurücklässt, ruft Vakch ihm „Bog!“ (285) hinterher und meint damit, dass Tezej durch dieses großzügige Opfer göttliche Größe bewiesen habe. Cvetaeva hält auf diese Weise die Symmetrie zwischen den Protagonisten aufrecht. Obwohl der Held seine Geliebte verliert, bleibt er ihr ebenbürtig und kann ihr nun neben Vakch weiterhin zugeordnet werden.

Von den hier behandelten Kernmetren bleiben An2m(+A) und der Logaöd An2m(+A)/An3Lw abzugrenzen. Beide Metren dienen der Beschreibung von Posejdons Initiierung des Volksaufstands. Die Abgrenzung von weiblichen und männlich-weiblich bzw. männlich-daktylisch alternierenden Kadenzen gegen durchgehend männliche wurde bereits für T2, T4 und D2 festgehalten. Hinsichtlich des Logaöds ist wohl dessen zu große Silbenvarianz in den Kadenzen für seinen nicht mit den Kernmetren von An3(+A) assoziierten Einsatz ausschlaggebend. (s. Kap. IV.2.15; IV.3.3)

6 DAKTYLISCHER VERSLOGAÖD

In ARIADNA kommt D3L systematisch zum Einsatz und verbindet zentrale inhaltliche Zusammenhänge, welche um die von Tezej zu erfüllende Heldentat kreisen sowie um die damit verbundene Furcht um sein Leben. In FEDRA werden daktylische Verslogaöde in keiner Variante systematisch verwendet, was dadurch begründet scheint, dass das Stück kei-

ne vergleichbaren Inhalte behandelt. Vierhebige Nebenvarianten sind ohne inhaltliche Bezüge in beiden Stücken vereinzelt vertreten.

6.1 SCHWARZE SEGEL (D3Lmw)

D3Lmw verbindet in ARIADNA zwei längere zentrale Textstellen: In der ersten trauert Ėgej um seinen totgeglaubten Sohn. Er schöpft Hoffnung, als Priester und Seher ihm weiße Segel vorraussagen. Im Zuge dessen erinnert er sich an Tezejs Versprechen, ihm durch die Farbe der Segel das Resultat des Kampfes mitzuteilen: „Celym tvoj syn plyvet –/ Belyj, kak val ob skaly – / Parus'. [...] // ‚Telo moe vezut – / Černyj, černee gorna / V polnoč' – v vetrach loskut.“ (286)⁹³ Der Metrumsabschnitt endet mit der Mitteilung des Boten, dass Tezejs Schiff mit schwarzen Segeln eintrifft, und dem verzweifelten Selbstmord des Königs: „[Vestnik:] Car', v sedine pučin / Černyj otmečen parus. / [Ėgej:] Smert'! [...] / Žrec, doloži bogam: / Synu navstreču kanul / Car.“ (289)

Die zweite Textstelle nimmt unmittelbar darauf Bezug und setzt ein, als Tezej erfährt, dass er selbst den Tod seines Vaters verschuldet hat. Auch der Seher zitiert in seinen Erklärungen Tezejs Versprechen: „Byk poražen iz dvuch – / Belyj, belee para – / Parus'. Tak v očij sluch / Slovo tvoe upalo. / ‚V peple sebja sokryl – / Černych, černee vara / Smol'nogo, ždi vetril.“ (294) Tezejs Versprechen wird erst in diesen beiden Textstellen in D3Lmw erschaffen, da es erst hier, aufgrund von Ėgejs Tod, als semantisches Zentrum relevant wird.⁹⁴ Am Ende der zweiten Textstelle begründet der Held seine versehentliche Wahl der schwarzen Segel mit seiner Trauer um Ariadna: „Divnoju devoj vdov, / Iznemoža ot skorbi / Plyl. Kogda svet nemil, / Černoe – oku milo. / Vot počemu zabyl / Peremenit' vetrilo.“ (ebd.)

D3Lmw markiert somit, im Kontext der schwarzen Segel, die Bezüge zwischen Tezejs Versprechen bei der Abreise, den Gründen seiner Fehlleistung bei der Heimreise und dem dadurch herbeigeführten Freitod des Königs.

⁹³ Im ersten Akt, verlässt Tezej den Vater jedoch, ohne ein solches Versprechen abzugeben. Ėgej selbst verabschiedet sich – anders, als seine Verzweiflung an dieser späteren Stelle erwarten lässt – im Zorn. Die Szene bildet daher eines jener Momente, welche dem Drama eine zyklische Struktur verleihen.

⁹⁴ Interessant ist, dass Ėgej und der Seher nicht dasselbe Zitat wortgleich wiederholen, sondern jeweils eigene Metaphern verwenden. Dadurch wird der Eindruck einer längeren und dadurch komplexen und bedeutsamen Szene etabliert.

6.2 WARTEN UND UNGEWISSEHEIT (D3L)

Neben dem konkreten semantischen Spektrum von D3Lmw, welches im vorhergehenden Kapitel beschrieben wurde, sind die Varianten von D3L auch einer allgemeineren gemeinsamen Semantik zuordenbar, und zwar mit der ungewissen Erwartung eines bedrohlichen Ereignisses. Entsprechend tritt das Metrum meist in längeren Monologsequenzen auf, die mit dessen Eintreffen oder Abwendung bzw. mit einer abrupten Situationsänderung endet. Das bedrohliche Ereignis ist in den meisten Fällen als Tezejs Kampf gegen den Minotaurus definiert.

Die erste Textstelle illustriert in D3Lm den Monolog des nach seiner Begegnung mit dem kretischen König allein im Thronsaal zurückgebliebenen Tezej, der voll Bangen seinem Aufeinandertreffen mit dem Minotaurus entgegensieht: „Gnev na tebja, o myšč / Roskoš’! Bogam ne čud / Byv, bez meča – kamyš / Bo-lotnyj – ne muž.“ (260) Der Monolog endet, als Ariadna den Thronsaal betritt, um den Helden mit Schwert und Faden zu retten. In der zweiten Passage lauscht die um Tezej besorgte Ariadna den Ereignissen im Labyrinth. Ihr Monolog beginnt in D3Ldm und wird ohne semantischen Bruch in D3Lwm fortgesetzt. Dort herrscht beunruhigende Stille: „Ves’ li klubok razmotan? / Glyb verolomna tiš’.“ (264) Das Metrum ändert sich, als Ariadna zu beten beginnt.

Alle weiteren Textstellen finden sich im Schlussakt des Stücks. Dieser beginnt mit Égejs verzweifelter Warten auf eine Nachricht über das Schickal des totgeglaubten Sohnes. Diese im vorangegangenen Kapitel behandelte Szene endet mit Égejs Freitod als Reaktion auf die Verkündigung der schwarzen Segel. (vgl. 285ff) Zweitens beginnt Tezejs Monolog bei seiner Rückkehr nach Athen in D3Lwm, in welchem der Held sich über den beunruhigend kargen Empfang wundert. Da dieses Metrum schon vor der genannten Textstelle so häufig Unheil ankündigt, wirkt es auch hier spannungseinleitend. (vgl. 292f) Drittens forscht der Seher nach der Begründung dafür, dass Tezej so leichtsinnig den Tod seines Vaters verschuldet hat, und wird über Tezejs Trauer um Ariadna aufgeklärt. (vgl. 294) Viertens fragt der Seher in D3Lwm in einer besorgten Rede nach den Gründen dafür, dass Tezej allen Anzeichen nach den Zorn einer Gottheit auf sich gezogen hat: „Syn moj, kogo progneval / Iz rokovych božestv?“ (296) Der metrische Abschnitt endet mit Tezejs Einsicht über Afroditas Rache.

6.3 RANDMETREN DES DAKTYLISCHEN VERSLOGAÖDS

Da daktylische Verslogaöde in FEDRA nur selten vorkommen, kann ihnen keine eigene Semantik zugeordnet werden. D4Lw ist Teil eines Strophenlogaöds im Lobpreis der Göttin Artemida. Alle drei Strophen konzentrieren sich auf die Geschwindigkeit ihres Laufs und ihre Allgegenwart im Wald: „S ne pospevajušcej za dvižen'em / Tkan'ju – zapjast'e! – povjazka! – greben'!“ (301) ARIADNA enthält diesbezüglich nur eine einzige Strophe in D4LwmP, welche die überstürzte Abfahrt von Kreta zum Thema hat: „Skorye vesla, krutye snasti, / Osvoboditelja ro diny slav'te!“ Im Sinne von Geschwindigkeit, Natur und Helden- bzw. Götterverehrung liegt also eine Gemeinsamkeit vor. Der zweite daktylische Verslogaöd in FEDRA, An4lm, rückt ihre Stärke, doch auch ihre Unerbittlichkeit in den Vordergrund: „V travach i v list'jach – slav'te ee! / [...] / Golye glyby – serdce ee!“ (301f) Das Metrum nimmt nicht nur in FEDRA, wo es nur einmal vorkommt, sondern auch in Cvetaevas Lyrik eine Randposition ein, da die Verkürzung, entgegen der für die Autorin typischen Tendenz, nicht im letzten, sondern im vorletzten Intervall vorliegt. Weil diese Anordnung nach der fünften Silbe häufig eine Zäsur aufweist⁹⁵, besteht Ähnlichkeit zu D2wm, in dessen semantisches Spektrum sich die Verehrung Artemidas passend einreicht. (s. Kap. IV.3.3)

7 ANAPÄSTISCHER VERSLOGAÖD

Thomson hob An3L als ein für beide Verstragödien zentrales Metrum hervor und versuchte eine Zuordnung zwischen den entsprechenden Textstellen und der Wirkungsmacht Afroditas, deren Rache Cvetaeva als Leitmotiv ihrer geplanten Trilogie wählte. Trotz gewisser Übereinstimmungen weist der Autor am Ende seiner Analyse auch auf Unstimmigkeiten dieser These hin. (vgl. Thomson, 1989a, 540ff) Tatsächlich scheint der Zusammenhang in ARIADNA eher zu bestehen als in FEDRA, da Afroditas Rache im zweiten Stück die letzten drei Akte dominiert und daher als Kategorie zu weit definiert ist; dazu kommt, dass An3L in diesen Akten nicht dominant ist sowie die Tatsache, dass er auch im ersten Akt vorkommt, in welchem Afrodita keine wesentliche Rolle spielt.

7.1 DICHTERSEELE UND -SYMBOLE (An3Lm(+A))

Die Textstellen in An3Lm(+A) sind in FEDRA thematisch durch die Auseinandersetzung mit Wesen und Werk des Dichters verbunden. Im

⁹⁵ Zur Veranschaulichung: X x x X x | X x x X

einleitenden Loblied an Artemida wird dieses vor dem Hintergrund seiner Epoche betrachtet: „Vremja, sdajsja, i pena, kan! / [...] / Protiv vremeni budem gnut': / Ne dogonit dychan'ja – grud'. / Protiv vremeni budem gnat': / Ne dogonit zatyłka – prjad', / Ucha – écho, poéta – vek... / Ne dogonit olenja – beg / Artemidin.“ (201) Dieses Dichterkonzept entspricht im Wesentlichen der Darstellung im Zyklus POÉTY (vgl. II, 284ff), wo dem Poeten ebenfalls ein intensives, auf ein frühes Ende zulaufendes Leben zugeschrieben wird. Gleichzeitig erfolgt eine Einbettung in das metaphysische Verhältnis zwischen Mensch und Gott: Der Dichter ist der menschlichen, abhängigen Existenzform zuzurechnen und wird vom göttlichen Schicksal dominiert.

Während die beschriebene Textstelle die allegorische Dimension der Haupthandlung auf die Peripherie ausweitet, behandeln die folgenden gerade ihr Zentrum: Ippolit gibt seinen besorgniserregenden Traum wieder, welcher auf der Symbolebene den zukünftigen Konflikt um Fedras für ihn entflammende Leidenschaft vorwegnimmt: „[...] Tmjaščaja mne vsech žen / Suščich – mat' posetila son / Moj. Živuščaja v mne odnom / Gospoža posetila dom / Svoj. Se – urna ee zole!“ (304) Obwohl der Protagonist die direkte Bedeutung der Anzeichen nicht erschließen kann, begreift Ippolit sich selbst, in seiner ambivalenten Bedeutung als ihr ‚Wohnort‘ und ihre ‚Urne‘, richtig als Ursache von Fedras Tod. In dieser Traumszene werden (heterogene) Bibeltexte besonders dicht eingesetzt: Die Verweise stützen sich auf Gottes Namensoffenbarung vor Moses, Jesus' Erscheinen vor Thomas zum Beweis seiner Auferstehung sowie Adams und Evas schamauslösende Erkenntnis ihrer Nacktheit und ihre Vertreibung aus dem Paradies, nachdem sie von der Frucht des Baums der Erkenntnis gekostet haben.⁹⁶ Diese Momente verweisen auf

⁹⁶ Zentral ist der Ausspruch der Heldin: „[...] ,zdes'! / Esm'?! [...]“ (ebd.) Dieser erinnert an Gottes Namensoffenbarung vor Moses „Ich bin der ‚Ich-bin-da‘.“ (Ex 3,14), bzw. „Bog skazal Mozeju: Ja esm' Suščij.“ (Isch 3,14) in der russischen Einheitsübersetzung. Cvetaeva übernimmt die kirchenslawische, im modernen Russischen ansonsten nicht übliche Form *esm'*, zudem stellt in Ippolits Wahrnehmung die Erscheinung seiner Mutter alle ‚wahrhaftigen‘ Frauen in den Schatten (*tmjaščaja mne vsech žen suščich – mat' posetila son moj*), was man als Steigerung von ‚wahrhaftig‘, d.h. der von Gott gewählten Selbstbezeichnung *Suščij*, verstehen kann. Das *esm'* vorangestellte *zdes'* könnte vom deutschen Bibeltext inspiriert sein, da es der Semantik von ‚da‘ entspricht. Unabhängig davon evoziert die Symbolik Jesus' Erscheinen vor Thomas (vgl. Joh 20,24-29): „Dunoveniem gub: – Reki! / Reči ne bylo. Byl ruki / Znak. Molčanja polnyj grom. / Byl ruki voskovoju – pod'em / Neuklonnyj. Pokrov razverst. / Synu – ranu javivšij perst! / [...] / Krov' lilas' /

die zukünftigen Ereignisse: Die Namensoffenbarung steht für Fedras Liebesgeständnis; die Szene im Paradies für die durch dieses ausgelöste existenzielle Situation, d.h. für Fedras Zurückweisung und ihren Übergang in die transzendente Existenz durch den Freitod; die Erscheinung des auferstandenen Jesus wird zum Beweis für Fedras Postexistenz. Die Reflexion über die Dichterthematik begleitet die Szene implizit durch Verweise auf die Lautlichkeit, die durch die antithetische Verbindung widersprüchlicher Wahrnehmungen – Stille und Lärm, Worte und Wortlosigkeit – ein Spannungsverhältnis erzeugt. An dieser Stelle wird außerdem das Wachs als nach Platons Verständnis Empfindungen aufnehmendes Seelenmaterial erwähnt, welches die Grundlage für den dichterischen Schaffensprozess bildet. Diese Metapher wird in der folgenden isometrischen Szene genauer ausgeführt und mit dem Baum, einem weiteren zentralen Dichtersymbol bei Cvetaeva (vgl. Thomson, 1989b, 348) in Verbindung gesetzt: „Mykom javstvuet gluchonem. / Nedra – kornem, a koren’ – vsem / Drevom javstvuet. ‚Časčca, skroj’... / Nepovin-naja krov’ listvoj / Progovarivaetsja.“ (330) Diese Deutung beschäftigt sich mit der Einheit von Dichter, Lyrik und Gedichten: Das Innerste geht aus der Wurzel hervor, die Wurzel aus dem Baum und das unschuldige Blut der Blätter legt verbotene Geheimnisse offen. Diese verschachtelten Zusammenhänge bedeuten, wie Cvetaeva es auch an anderer Stelle formuliert⁹⁷, dass die Dichterseele permanent mit der absoluten Poesie in Verbindung stehe, einer unzeitlichen und immateriellen Wahrheit, welche in vielem Platons Lehre von der unsterblichen Seele entspricht: Darin werden Leben und Tod lediglich als Übergänge in einem Kontinuum gedeutet, wobei die vollkommenste Existenz der Seele in ihrer reinen Form ohne Gebundenheit an einen Körper – d.h. in Prä- und Postexistenz – angenommen wird. (vgl. z.B. Platon, 2004/I, 364) Übertragen auf die Pflanzensymbolik bedeutet dies, dass der Dichter über seine Seele, wie der Baum über seine Wurzeln, mit jener Sphäre in Verbindung steht

Nazem’, na ruki mne [...]“ (304) Fedra zeigt Ippolit die Wunde an ihrer Seite, deren Blut ihm in die Hände rinnt. Dieses Bild wird später durch eine Wiederaufnahme in Fedras Liebesgeständnis bekräftigt: „[Ippolit:] Čto tebja privodit? [Fedra:] Rana / Smertnaja.“ (332) Auf die Paradiesszene (Gen 3,1-24) wird in der Folgepassage verwiesen, wo Fedras Brief die Offenbarung ihres Innersten vor Ippolit bedeutet; worauf der sich zur Keuschheit bekennende Held beschämt mit ‚Časčca, skroj’ reagiert. (vgl. 330)

⁹⁷ Es sei auch an dieser Stelle auf den bereits zitierten Gedichtzyklus KUST von 1934 verwiesen. (vgl. II, 317ff)

und daraus seine Inspiration schöpft, welche das Austreiben der Blätter bewirkt, die seine Lyrik symbolisieren. Das erwähnte Blut verweist auf Gewalt und Verletzung, denen die Dichterseele in FEDRA stärker als in anderen Auseinandersetzungen mit der Thematik⁹⁸ ausgesetzt ist und auf die schon in der ersten Verwendung von An3Lm(+A) hingewiesen wird.

Die beiden letzten Textstellen beschäftigen sich mit der posthumen Rezeption von Fedras Brief, durch welchen die Wahrheit ans Licht gebracht wird: „No razroznennye kuski / V celom – *celoe* mogut dat', / Poučitel'noe, kak znat'?" (346) Es geht um die Lyrik als posthumes Ganzes, um die im dichterischen Werk fixierten Zusammenhänge. Die doppelt ausgerichtete Metapher der Wachstafel für die Seele und das verschriftlichte Werk wird hier zentral, wenn sie auch in Tezejs Entsetzen voll Abscheu verwendet wird: „Vostrym po serdču! Vosk? Doska?" (347) Zu guter Letzt werden die Zusammenhänge analog zur ersten Passage in den Kontext göttlicher Wirkung eingeordnet, wodurch sich der Kreis schließt: Fedras Leidenschaft wird mit Afroditas Rache identifiziert: „Chlad ljubimogo – Fedry pot / Bludnyj... Nenavisti persty / Afroditinoj! [...]“ (ebd.)

Im Kontext der thematischen Fokussierung des Dichtertums ist auch die Verwendung eines Verslogaöds in Horaz' ODEN erwähnenswert: Jeweils an prominenter Stelle im Werk positioniert (etwa als Prolog), rühmen diese Texte den ewigen Dichter: „me doctarum hederæ præmia frontium dis / miscet superis [...]“⁹⁹ (Horatius, 2009, 6) Der verwendete Asclepiadeus ist zwar nicht exakt wie An3Lm gebaut und weist außerdem eine höhere Silbenanzahl auf, entspricht ihm jedoch zumindest im hinteren Teil der Verszeile. Da Verslogaöde in der Antike sehr selten verwendet wurden, erscheint dieser konkrete Verweis dennoch sinnvoll, zumal er so deutliche semantische Parallelen aufwirft.

In ARIADNA wird An3Lm(+A) nur in einem einzigen Textabschnitt verwendet (im Rahmen der Aufhetzung des Volks durch Posejdon), die zudem nicht mit dem hier vorliegenden Themenkreis verbunden ist. (vgl. 244)

⁹⁸ In dem von Thomson herangezogenen Gedichtzyklus KUST etwa betrachtet das lyrische Ich erstaunt die Fülle der Poesie, die es sogar in trostlose Provinznester begleitet und mit Euphorie erfüllt. (vgl. II, 317)

⁹⁹ „Mich führt Efeu, kundiger Dichterstimen Lohn, / den Göttern zu [...]“ (Horatius, 2009, 7)

7.2 GÖTTLICHE URSACHE UND UNSCHULD DER FIGUREN (An3Ld(+A))

An3Ld(+A) kommt nur in FEDRA zum Einsatz. Die ersten der betreffenden Textstellen bilden den zweizeiligen Refrain in zwei Lobliedern auf Artemida. Im Zentrum steht jeweils die Gegenüberstellung von Artemidas göttlicher Macht mit den von ihrer Güte abhängigen Menschen: „Tak večna v našem serdce glinjanom / Artemida vysokovynaja.“ (300) Über das erwähnte ‚Lehmherz‘ erfolgt eine Rückführung der menschlichen Existenz auf die Schöpfungsgeschichte der Genesis. Über die starke Gottesfurcht wird das Geschehen schon vor dem Konflikt in eine gottgewollte Ordnung gebettet, die durch den Menschen weder hinterfragt noch verändert wird.

Eine dritte, kurze und für die Gesamtsemantik des Metrums weniger bedeutende Textstelle in An3Ld(+A) entstammt dem Verhör durch die Amme (vgl. 318). Das Metrum erscheint hier zumindest insofern angemessen, als diese am Ende als ‚Werkzeug der Götter‘ identifiziert wird.

Alle weiteren Passagen in An3Ld(+A) sind bereits nach dem Tod der Heldin angesiedelt und behandeln die Frage nach der Schuld. Trotz der tendenziösen Anschuldigungen gegen Tezej in der Verteidigungsrede der Amme erklärt dieser alle menschlichen Figuren – somit auch die Amme – für unschuldig: „V mire gory est' i doliny est', / V mire chory est' i niziny est', / V mire mory est' i laviny est', / V mire bogi est' i bogini est'.“ (349) Die Nennung der Götter und Göttinnen ganz am Ende dieser Auflistung von Naturkatastrophen und Schicksalsschlägen erfolgt nicht zufällig, denn gerade sie sind nach Tezejs Verständnis die Urheber des Geschehenen und daher die Schuldtragenden. Ebendiese Erklärung geht auch aus den weiteren Ausführungen hervor, wo Tezej die Rolle der Amme als ‚Werkzeug der Götter‘ erklärt: „*Te* orudujut. Ty Orudie.“ (ebd.) Der Übergang zu den nächsten Textstellen in An3Ld(+A) geschieht fließend. Tezej verfolgt die Zusammenhänge bis zu den Ursprüngen zurück, als er durch das Zurücklassen Ariadnas auf Naxos Afroditas ewige Rache auf sich zog: „Net vinovnogo. Vse nevinnye. / [...] / Ibo Fedrinoj rokovoj ljubvi / – Bednoj ženščiny k bednu ditjatku – / Imja nenavist' Afroditina / Ko mne, za Naksosa razorenyj sad. / [...] / Mol'ja novaja, tuča staraja.“ (349f)¹⁰⁰ Als krönender Abschluss

¹⁰⁰ Das Motiv der Vertreibung aus Eden, welches ja auch in Fedras Geschichte immer wieder anklingt, wird hier in einem noch ursprünglicheren Verständnis aufgegriffen, da es gewissermaßen nur eine Binnenhandlung innerhalb von Tezejs komplexem Schicksal darstellt. Durch den, wenngleich aus hehren Gründen verüb-

steht auch das letzte Verspaar des Stücks in An3Ld(+A). Nachdem Tezej die Opferrolle Fedras und der Amme nachgewiesen hat, will er seiner Frau und seinem Sohn nun eine angemessene letzte Ruhestätte errichten: „Pust' chot' tam obov'et – mir bednym im! – / Ippolitovu kost' – kost' Fedrina.“ (350)¹⁰¹

ten Treuebruch gegenüber Ariadna verletzt er seinen von Afrodita überwachten Schwur und löst deren ewige Rache aus, was für den zuvor von den Göttern gehätschelten Helden ebenfalls einer Vertreibung gleichkommt.

¹⁰¹ Dieses gemeinsame Grab am Hügel, unter Fedras Myrte, ist weder bei Euripides noch bei Seneca, Racine oder Garnier vorgesehen, kommt jedoch sowohl bei Schwab als auch bei Stoll vor. Für die zuerst genannten Autoren scheint schon allein Fedras (Teil-)Schuld gegen diese gleichwertige Bestattung zu sprechen; die gemeinsame Beerdigung der Heldin mit Ippolit mutet jedoch auch deswegen seltsam an, weil der Protagonist Fedras Liebe zurückgewiesen hat. Berühmt ist das Motiv der Vereinigung im Grab jedoch v.a. durch Auseinandersetzungen mit der historischen Liebesgeschichte von Petrus Abaelard und Heloisa, von denen wohl Rousseaus Briefroman *JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE* am bekanntesten ist. Obwohl die Beerdigung der Protagonisten darin nicht mehr erwähnt wird, erinnern Julies Worte im Abschiedsbrief (sie stirbt an einem Fieber) an den sie wieder liebenden Saint Preux deutlich an Fedras Liebeserklärung, in welcher sie Ippolit vorschlägt, mit ihr gemeinsam in den Tod zu gehen, um die irdischen Hindernisse zurückzulassen (vgl. 335): „La vertu qui nous sépara sur la terre nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente: trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime [...]!“ (Rousseau, 1967, 566); „Die Tugend, welche uns auf Erden trennte, wird uns in der ewigen Ruhe vereinigen. Ich sterbe in süßer Erwartung: allzu glücklich, dass ich zum Preis meines Lebens das Recht erkaufe, dich für immer ohne Sünde lieben zu dürfen [...]!“ (Übers. I.J.) Da die Texte im Verständnis von Tod und Liebe einander so ähnlich sind, ist eine assoziative Verbindung durchaus wahrscheinlich. Eine weitere Parallele bildet der in beiden Werken hohe Stellenwert der Natur, die bei Rousseau als fester Bestandteil seiner Philosophie und bei Cvetaeva als symbolisches Referenzsystem der Handlung allgegenwärtig ist.

Zu bedenken bleibt auch, dass Tezej das gemeinsame Begräbnis v.a. Fedra zuliebe veranlasst, denn sie nimmt in der Formulierung die aktive Rolle der Umarmenden ein. So ist es auch bei Schwab und Stoll vorgesehen, die mit der beinahe ident formulierten Begründung schließen, Theseus wolle seine Frau im Tod nicht entehren. (vgl. Schwab, 2008, 23; Stoll, 1980, 125) Zudem weckt diese Schlusszene abermals Assoziationen zu jenem bereits zitierten Text aus Ovids *METAMORPHOSEN*, in dem ein Hügel durch Orpheus' Gesang von Bäumen bewachsen wird: Gerade an diesem Ort, wo bereits Fedras Myrte stand, lässt Cvetaeva in Zusammenhang mit Ippolits Tod eine Zypresse wachsen, welche seine Geschichte mit jener des wesensgleichen Cyparissus verknüpft. (vgl. Kap. 2.5) In *FEDRA* symbolisiert die Zypresse zugleich die Trauer um den zu Unrecht bestrafte Ippolit, sodass die beiden Protagonisten

An3Ld(+A) ist demnach stark mit dem Glauben an die Determiniertheit der Menschen durch einen göttlichen Handlungsrahmen assoziiert. Anders als in ARIADNA, wo Posejdon und bedingt auch Vakch physisch auf der Bühne sichtbar werden und sich so in einer wesentlich direkteren Weise mit den menschlichen Protagonisten auseinandersetzen, wird diese Ebene in FEDRA nicht greifbar, obwohl derartige Elemente schon in Euripides' BEKRÄNZTEM HIPPOLYTOS angelegt sind. (vgl. Euripides, 1972, 268ff)¹⁰² Durch die physische Entrücktheit der Götter verstärkt Cvetaeva die Diskrepanz zwischen deren Allmacht und der Ohnmacht der Figuren.

7.3 ERSTE ANNÄHERUNG ZWISCHEN DEN PROTAGONISTEN (An3LwmP(+A))

In beiden Stücken begleitet An3LwmP(+A) die erste Annäherung zwischen den Protagonisten, im Zuge derer jeweils die Heldin ihre Zuneigung für ihren männlichen Gegenpart preisgibt.

In ARIADNA kommt dieses Metrum erstmals zum Einsatz, als König Minos den Thronsaal betritt und seine Tochter beim Spiel mit dem von Afrodita erhaltenen Fadenknäuel antrifft. Dieses Geschenk symbolisiert Ariadnas Seele und das Spiel antizipiert ihre ersehnte Bindung zu einem zukünftigen Ehemann, wie aus den Erklärungen im Gespräch mit dem Vater hervorgeht: „Mjač podbrasyvala uprugij, / Čtoby radosti mne prines! / [...] Slašče vzdochov o byvšem brate / Vzdoch o buduščem ženich!“ (255) Ariadna wirft die Thematik eines zukünftigen Schwiegersohns gegenüber dem darauf völlig unvorbereiteten König sogar direkt

durch die ihnen zugeordneten Bäume ein gleichwertiges Denkmal am Ort ihrer letzten Ruhestätte erhalten. Da Orpheus' Singen und die Pflanzen für Cvetaeva als seelische Verbindung zum ewigen Reich der Poesie, zu den zentralen Symbolen der Dichteridentität zählen, errichtet die Schlusszene in FEDRA dem durch die Maßlosigkeit seiner Gefühle ‚verglühten‘, doch ewigen Poeten ein besonderes Denkmal.

¹⁰² Eine physisch-menschliche Erscheinungsform der Götter war im antiken Drama, wie auch bei Homer, üblich: „Sie können allein durch die Kraft ihres Willens jede beliebige Gestalt annehmen, und sie können diese Gestalt mit gewaltigen Kräften beseelen; auf der anderen Seite treten sie aber auch nie ohne eine Gestalt und einen Körper auf.“ (Nesselrath, 2007, 145) Dass Cvetaeva Vakch als ‚Lichtstrahl‘ nur andeutet und die zentralen Schicksalsbringer beider Stücke, Afrodita bzw. Artemida, ausschließlich im Bewusstsein der Protagonisten erschafft, zeugt von der überwiegend immateriellen Dimension ihres Weltbilds. Obwohl mit Posejdon am Beginn des ersten Stücks die griechische Tragödie nachempfunden wird, nimmt diese Dimension letztendlich wie in der Handlung auch formal überhand.

an: „[Ariadna:] Esli ž synu na smenu – zjat’ / Vstanet, rošči mužskoj veršina? / [Minos:] Razve zjat’ zamenjaet syna?“ (ebd.)

Die darauffolgenden Textstellen in An3LwmP(+A) behandeln die erste Begegnung von Minos und Tezej. Im Gegensatz zu den in Alternation mit diesen auftretenden Passagen in T2mw, in welchen Tezejs forsches Wesen deutlich wird, gewinnt der jugendliche Held hier die Zuneigung des Königs für sich. Minos ist so beeindruckt von Tezejs Ähnlichkeit mit seinem verstorbenen Sohn, dass er ihn anstelle der Strafe als Schwiegersohn aufnehmen möchte: „Pravednee by zjatem, / V dom prinjat’ tebja. – Ná! tvoja! / Tron otdat’ tebe! Po kraja / Čaši svadebnye napolniv, / Vsem nazvat’ tebja!“ (258) Durch diesen Vorschlag besteht ein direkter Bezug zu Ariadnas von ihm zuvor zurückgewiesenen Fantasien über ihren zukünftigen Ehemann. Am Ende der Textstelle ruft er Ariadna herbei, sie möge dem Gast zu trinken bringen, und veranlasst so die Begegnung der Protagonisten: „Dščer’, vruči zolotuju čašu / Gostju.“ (259)

In der letzten Textstelle dieses Metrums bietet Ariadna dem bereits liebgewonnenen Tezej in der Nacht Schwert und Faden an. Der Held will diese aus Gründen der Ehre nicht annehmen. Ariadna versucht, ihn zu überzeugen und offenbart, als sie auf Widerstand stößt, verzweifelt ihre Zuneigung: „[...] Ne prav, ne svjat / Podvig tvoj! Už i tak velik ty! / Radi étoj moej ulybki / Droгнуvšej – otrekis! srazi! / Radi étoj moej slezy / Bryznuvšej! [...]“ (262) Durch die Überreichung des Seelenknäuels sowie durch Ariadnas Bekenntnis ihrer Zuneigung besiegelt diese Szene die erste Annäherung zwischen den Protagonisten.

In FEDRA kommt An3LwmP(+A) nur zweimal zum Einsatz: Auch hier entfallen beide Textstellen auf Bekanntschaft und Annäherung zwischen den Protagonisten: Die erste Szene beschreibt deren erstes Aufeinandertreffen. Fedra, die sich im Wald verirrt hat, sucht nicht nur den Heimweg, sondern auch einen Ausweg aus ihren im Entstehen begriffenen verbotenen Gefühlen. Dennoch gibt sie diesen letztendlich nach, als sie Ippolit am Ende des Akts nach seinem Namen fragt: „[Fedra:] Ob odnom dozvol’ mne / Znat’: čto delaeš’ v mire dol’nem? / Ibo carstvennye čerty! / [Ippolit:] Artemide služu. A ty? / Po narečiju – čužestranka? / [F:] Afrodite služu – kritjanka.“ (ebd.) Obgleich diese gegenseitige Vorstellung keineswegs unfreundlich verläuft, bewerkstelligt die Parallelstruktur der konträren Glaubenseinstellungen eine klar antagonistische Positionierung der beiden Hauptfiguren. Zusätzlich stützt die an der Sprache festgestellte unterschiedliche geographische Herkunft den Ein-

druck gegenseitiger Fremdheit, sodass von Anfang an auch die Unvereinbarkeit dieser Figuren deutlich wird.

In der zweiten Szene übergibt die Amme Ippolit Fedras Brief. Noch stärker als zuvor tritt an dieser Stelle Ippolits notwendige Ablehnung dieser erotischen Annäherung in den Vordergrund, da die Szene mit Ippolits Reflexion über seine vorsätzliche Kinderlosigkeit und die von seiner Amazonenmutter ererbte Abneigung gegen das andere Geschlecht einsetzt. Die Amme kommentiert die Übergabe wie folgt: „Nakloni, gospodin, uško: / Spela jagodka, srok ej krajnij...“ (329) Es kommt also zur Wiederaufnahme des aus dem Fiebertraum bekannten, auf den Tod der Heldin am Myrtenast gemünzten Symbols der reifen Frucht, die auch an dieser Stelle auf die Paradiesszene am Baum der Erkenntnis verweist.¹⁰³ Ippolit bekommt gleichsam über die Amme ‚Fedras Apfel‘ (d.h. ihre ihm zugewandte Leidenschaft) angeboten, die er jedoch, anders als Adam, ablehnen wird. Wenn Fedra ihn in ihrem späteren Liebesgeständnis zum gemeinsamen Freitod am Myrtenast aufrufen wird, bedeutet dies eine Modifikation der Vorstellung vom Genuss der Frucht hin zur Verwandlung in eine solche und damit vom Liebe Empfangenden zum Liebenden. Der Metrumabschnitt endet noch vor der Zurückweisung des Briefes durch Ippolit, sodass die Textstellen in Fedras offener Erwartungshaltung und der Vorahnung ihrer vorerst noch nicht realisierten Zurückweisung konvergieren.

7.4 ARIADNAS BEZIEHUNG ZU VAKCH (An3Lwm(+A))

An3Lwm(+A) bildet in ARIADNA das Kernmetrum des Spiels der Heldin mit dem Knäuel, in welchem diese Afroditas Erklärungen über dessen Wirkungsweise zitiert. Solange der Empfänger des Knäuels Ariadna treu bleibt, wird er unter Afroditas Schutz stehen und reich belohnt werden. Verlässt er sie, zieht er ihren ewigen Zorn der Göttin auf sich. Afrodita ermahnt Ariadna, ihren Auserwählten sorgsam auszusuchen, denn sie darf das Knäuel nur einmal verschenken und ist fortan selbst an den Empfänger gebunden: „,Nikomu ne vručaj bez žaždy / Uslašdat' ego do sedin, / Ibo est' na zemle dlja každoj / Mež edinstvennymi – o-

¹⁰³ Ein weiterer Verweis auf diesen Bibeltext findet sich innerhalb der hier behandelten Passage des An3LwmP(+A) etwas früher, im Zuge von Ippolits Reflexion über seine Misogynie: „[Sluga:] [...] Na grudke nežnoj / Vse naladitsja! [Ippolit:] Net nadeždy! / Ibo kol'cevolosych zmej / Nenavižu [...]!“ (329) Der Held kündigt seine Immunität gegen jegliche Verführungen an, gegen weibliche Attribute sowie gegen die in der Paradiesszene noch ursprünglicher damit assoziierte Schlange.

din. // [...]“ (253) In ihrem unvorsichtigen Spiel wirft Ariadna das Knäuel in die Luft und geht auf diese Weise unbeabsichtigt eine Beziehung zu Vakch ein, noch bevor sie Tezej auswählt.

Jedenfalls erscheint dieser Gott Tezej auf Naxos und beansprucht in demselben Metrum Ariadna für sich: „Vakchu – ustupiš?. [...] / [Tezej:] Kto ty? [Golos:] Devy i Miroderžca / Syn – nevesty tvoej ženich / Prednačertannyj. [...]“ (277) Diese längere Passage enthält Vakchs verächtliche Kommentare über die menschlich-vergängliche Liebe, welche der ihm zugänglichen göttlich-ewigen unterlegen sei. Erst relativ spät identifiziert Tezej seinen Kontrahenten und wird durch das autoritäre Auftreten des Gottes eingeschüchtert. Obwohl Tezej letztendlich aus freien Stücken auf Ariadna verzichten wird, beweist bereits dieser Beginn von Vakchs Rede dessen klare Übermacht.

Da die Varianten An3Lmw(+A) und An3Lwm(+A) in FEDRA nicht systematisch vorkommen, entsteht dort keine vergleichbare übergeordnete semantische Festlegung. Stattdessen bildet An3LwmP ein stärkeres Zentrum: Die kurze und einzige Textstelle in An3Lwm schließt sich dessen Semantik an. Dies gilt auch für die in der Tragödie nicht verwendete Anordnung An3Lmw, in welcher das erste Gedicht des FEDRA-Zyklus von 1923 verfasst ist: „Ippolit! Ippolit! Bolit! / Opaljaet... V žaru lanity...“ (II, 172) In diesem Rollengedicht beklagt Fedra den mit ihrer unzählbaren und hoffnungslosen Leidenschaft verbundenen Schmerz und wendet sich dabei noch viel direkter als in der Tragödie an den Adressaten.¹⁰⁴

7.5 DER ARIADNEFADEN

(An3Lmw(+A), An3Lwm(+A), An3LwmP(+A))

In ARIADNA begleiten die Metren An3Lmw(+A), An3Lwm(+A) und An3LwmP(+A) in Summe die Auseinandersetzung mit dem schicksalhaften Knäuel der Protagonistin, welches einerseits ihre Seele symbolisiert und andererseits, mit Afroditas Zauber belegt, ihren frei zu wählenden Partner zur ewigen Treue verpflichten wird. In den Kapiteln

¹⁰⁴ Etwa ab der Mitte des Gedichts entfällt das letzte (eine Silbe umfassende) Intervall, sodass sich eine logaödische Verszeile im Taktovik mit Akzentkollision am Versende ergibt; dieser Rhythmuswechsel stimmt mit einem inneren Wandel der Sprecherin überein, die ihre Existenz (in einem sehr platonischen Sinne) zunehmend als Gefängnis wahrnimmt und in der Folge beginnt, einen gewaltsamen Tod zu erwägen. Wie in Kapitel 4.1 vorgeschlagen, erfüllen die Akzentkollisionen auch hier ihre Funktion der Ankündigung eines (gewaltsamen) Todes.

IV.7.3 und IV.7.4 wurden bereits die konkreteren Zusammenhänge um die erste Annäherung zwischen Ariadna und Tezej sowie Ariadnas Beziehung zu Vakch analysiert. Diese Begebenheiten umgibt ein gemeinsamer Bedeutungskontext, da beide semantischen Gruppen die von Afrodita überwachte Bindung zwischen den Protagonisten beschreiben. In den Textstellen beider Metren steht Ariadnas Seele häufig explizit im Zentrum: erstens durch das Spiel mit dem Knäuel, zweitens als die Heldin dieses Tezej schenkt, um ihn zu retten, und drittens als Vakch Tezej erscheint, um seinen Anspruch auf Ariadna geltend zu machen. Eine Passage in An3Lmw(+A)¹⁰⁵ vervollständigt das Spektrum, denn sie betrifft Ariadnas Erscheinen vor Tezej und die Übergabe von Schwert und Knäuel: „Smi mečom poraziš’ byka, / Nit’ju – vyjdeš’ iz labirinta.“ (260)

Wenn man die antiken Ursprünge von An3L(+A) bedenkt, der, wie im Theorieteil dargelegt, als Adaption des Glykoneus für die russische Metrik betrachtet werden kann, ist im Kontext des vorliegenden sowie der zwei vorhergehenden Kapitel auch ein Blick auf die Semantik solcher antiker Vergleichstexte von Interesse. Catull verfasste zwei Lieder seiner CARMINA in einer Kombination aus Glykoneus und dem diesem sehr ähnlichen Pherecrateus¹⁰⁶: CARMEN 61 besingt eine Vermählung, wobei die jungfräuliche Braut im Zentrum steht, die sich nun dem Bräutigam hingeben soll: „nil potest sine te Venus, / fama quod bona comprobet, / commodi capere: ad potest / te volente. [...]“¹⁰⁷ (Catullus, 2011, 68) Diese Szene entspricht dem in Kapitel IV.7.3 beschriebenen Themenkreis der ersten Annäherung zwischen den Protagonisten. Wie Ariadna, die ihr Knäuel nach eigenem Gutdünken verschenken darf, wird die junge Braut aufgefordert, von sich aus auf den Bräutigam zuzugehen. Zudem wacht, wie in beiden Tragödien Cvetaevas, Venus, d.h. Aphrodite, über dieses Ereignis.

CARMEN 34 preist die jungfräuliche Göttin Diana: „Dianae sumus in fide / puellae et pueri integri: / [...]“¹⁰⁸ (ebd. 40) Auch an den hier un-

¹⁰⁵ Die zweite, frühere Textstelle in An3Lmw bildet in diesem semantischen Schema eine Ausnahme: Es handelt sich bei ihr um ein Klagegedicht der zu opfernden Athener Kinder. (vgl. 242)

¹⁰⁶ Der Unterschied besteht nur in einer leichten Verkürzung in der Kadenz. (vgl. Snell, 1997, 46)

¹⁰⁷ „Kein Glück kann sich Venus ohne dich verschaffen, das sich mit gutem Ruf verträgt, aber sie vermag es, wenn *du* nur willst.“ (Catullus, 2011, 69)

¹⁰⁸ „Unter Dianas Schutz stehen wir Mädchen und reinen Knaben; [...]“ (Catullus, 2011, 41)

tersuchten Textstellen von An3L(+A) steht eine jungfräuliche Protagonistin im Zentrum: Tezej ist Ariadnas erste Liebe. Ihre Verbindung zu Vakch betrifft eine andere, metaphysische Ebene, auf welcher Ariadna erneut mit dem Attribut der Unberührtheit bedacht wird, denn Vakch benennt Ariadna wieder mit *deva* (vgl. 281), nachdem Tezej schon zu der Bezeichnung *junaja ženščina* (vgl. 275) übergegangen ist. Am Ende des dritten Akts vergleicht sich die Protagonistin zudem mit der keuschen Daphne. (vgl. 271) Auch Fedra ist bei Cvetaeva mit Enthaltensamkeit assoziiert. Während ihre ganze Leidenschaft Ippolit gilt, bleibt ihre Ehe mit Tezej, dem die Amme sexuelles Desinteresse an seiner Frau vorwirft (vgl. 348), kinderlos.

Von den drei besprochenen Metren kommt nur An3LwmP(+A) auch in Fedra vor. Dies betrifft die Textstellen der ersten Begegnung Fedras mit Ippolit (vgl. 305f) und deren erste Annäherung durch Fedras Brief (vgl. 328f). In diesen Passagen bindet Fedra ihre Seele ebenso kompromisslos an den männlichen Helden wie Ariadna die ihre an Tezej und Vakch.

7.6 DIE ANAPÄSTISCHEN VERSLOGAÖDE IM ÜBERBLICK

Die anapästischen Verslogaöde basieren in beiden Tragödien hauptsächlich auf An3L(+A). Neben den bereits beschriebenen mehrfach verwendeten Kernmetren enthält ARIADNA im ersten Akt auch drei Textstellen, die sich nicht in diese Kategorien einreihen: Erstens ein Klageglied der Kinderchöre in An3Lmw(+A) (vgl. 242), zweitens Posejdons Aufruf zum Volksaufstand in An3Lm(+A) (vgl. 244), drittens Égejs Einschüchterungsrede gegen das aufständische Volk in An3Lmd(+A) (vgl. 248). Dieser Anfangsakt steht inhaltlich ein wenig abseits des Kernkonflikts und dient v.a. der Einbettung in eine Vorgeschichte. Aus diesem Grund kommen mehr unterschiedliche Metren zum Einsatz, die daher nicht so konkret semantisch gebunden sind, wie es an den späteren Textstellen meist der Fall ist.

In Fedra kommen solche expressiv eingesetzten Randmetren im turbulenten Schlussakt vor. In diesem Zusammenhang liegt vereinzelt die etwas längere Verszeile An4Lm(+A) vor, die im Umfeld von An3Ld(+A) auftritt und auch semantisch nahtlos an diesen anschließt: Tezejs finaler Monolog weist eine eher unsystematische Metrumsabfolge auf, wodurch es zu einer Annäherung an den Taktovik kommt; dennoch verfügen die einzelnen Abschnitte über identifizierbare Ordnungen, so dass auch von schnellen metrischen Wechslen ausgegangen werden

kann. Ungeachtet ihrer Einordnung vermittelt die für den Rezipienten unberechenbare Abfolge die hohe Emotionalität des Sprechers, der die Unschuld aller Beteiligten verkündet: „Ippolitovy koni i Fedrin suk – / Ne staruchiny kozni, a staryj stuk / Roka. [...]“ (349)

Bezieht man auch den Gedichtzyklus FEDRA von 1923 ein, so muss an dieser Stelle auf dessen zweites, in An5Lm verfasstes Gedicht hingewiesen werden. Dieses Metrum ist für Cvetaevas Verhältnisse ungewöhnlich lang, denn besonders in den Poemen und Tragödien bevorzugt die Autorin kurze Verse, wohl weil diese die Verseinheit stärker betonen. In den Gedichten scheinen überaus lange Verszeilen v.a. experimentelle Zwecke zu erfüllen. Im vorliegenden Kontext erfüllt die Form eine semantisch zweckmäßige Annäherung an die ungebundene Sprache, denn das Gedicht vollzieht Fedras prosaischen Brief an Ippolit nach: „Ippolitu ot Materi – Fedry – Caricy – vest?. / Prichotlivomu mal'čiku, č'ja krasota kak vosk / Ot deržavnogo Feba, ot Fedry bežit... [...]“ (II, 173) Zusätzlich unterstreicht die für die lyrische Gattung ungewöhnlich langatmige Syntax diese Tendenz zum Prosaischen.¹⁰⁹ Da die Gedichte vor der dramatischen Bearbeitung verfasst wurden, ist der metrische Transfer im Kontext dieser Abfolge zu betrachten: Demnach bilden die Metren dieser Gedichte, d.h. An3Lmw(+A) und An5Lm, Cvetaevas ursprüngliche Assoziation zum schmerzhaften Liebesleid der Protagonisten. In der

¹⁰⁹ Mit *Materi – Fedry – Caricy* wird die Absenderin dreimal genannt. Diese Konstellation ist wichtig für Fedras Selbstreflexion angesichts der komplizierten Verquickung widersprüchlicher Rollen. Für die Lyrik ‚untypisch‘ sind in diesem Gedicht außerdem ungewöhnlich lange Sinneinheiten (etwa der beinahe zwei Verse umfassende nachfolgende Satz) sowie eine Vielzahl von Relativkonstruktionen, da diese komplexe syntaktische Fügungen nach sich ziehen. Die ausufernden Formulierungen dienen jedoch nicht in erster Linie dem Ausdruck einer komplexen Aussage, sondern illustrieren – zumal die vielgliedrige Anordnung letztendlich mitten im Satz abbricht – nicht zuletzt Fedras Unfähigkeit zum adäquaten Gefühlsausdruck. Wie die Tragödie ist dieses Gedicht höchst synthetisch aufgebaut, denn die Heldin erlebt, untrennbar in diesen Text integriert, szenisch die nach dem Schreibprozess erfolgende Zurückweisung durch Ippolit: „– ‚Ustydis! – No ved' pozdno! Ved' éto poslednij vsplesk!“ (ebd. 174) Ebenso fließend erfolgt der Übergang zurück zum Brief und das Gedicht endet mit Fedras Unterschrift: „[...] O pust' / Ippolitovu tajnu ustami pročtet tvoja / Nenasyt'naja Fedra...“ (ebd.) Cvetaeva schafft durch diese Anordnung eine Auflösung der zeitlichen Dimension, was sich auch am Aufbau beider Tragödien durch antizipierte Vorausdeutungen der Handlung und nachträgliche Rückbesinnung auf Anfängliches abzeichnet: Der Brief und alle in ihn einfließenden Emotionen verschmelzen mit den verletzenden Folgen dieses Geschehnisses.

späteren Tragödie kehren sie, an den metrischen Kontext angepasst, wieder, sodass der anapästische Verslogaoöd (welchen auch Thomson als zentral erachtet) sich als besonders ursprüngliche Form von Cvetaevas Auseinandersetzung mit dem Mythos erweist.

8 STROPHENLOGAÖD

Die konkrete Struktur der Logaoödstrophen ist aufgrund ihrer flexiblen Bildung sehr vielfältig: Als einfachste Form, welche Smiths Untersuchung zufolge auch als erste in Cvetaevas Werk Eingang fand, sind regelmäßige Strophen mit Verkürzung im letzten Vers zu betrachten (vgl. Smith, 1980, 119), wie z.B. Am2m(+A)/Am2m(+A)/Am1w im einleitenden Jagdlied von FEDRA. (vgl. 297f) Verkürzte Schlussverse sind auch in den komplexeren Logaoödformen auffällig und unterstützen rhythmisch den semantischen Verlauf hin zu einem prägnant formulierten finalen Höhepunkt. Daneben treten alternierende Kombinationen zweier heterogener Verszeilen auf, welche aufgrund ihrer knapper definierten Form den Verslogaoöden näher stehen; chronologisch betrachtet, ist diese Anordnung für Cvetaevas späteres Werk typisch. (vgl. Smith, 1980, 119)

Das Strophenlogaoöden zugrunde liegende Prinzip ist in FEDRA noch präsenter als in ARIADNA, da auch regelmäßige syllabotonische Textabschnitte häufig als Alternation von Strophen zweier unterschiedlicher Metren angeordnet sind, d.h. die einzelnen Abschnitte bleiben einerseits unabhängig voneinander zuordenbar, während die Anordnung zugleich eine gewisse Eigendynamik entwickelt, in welcher ‚das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile‘. Die meisten Strophenlogaoöde kommen – wie es auch in ARIADNA der Fall ist – nur einmal im Stück vor. Ihr inhaltlicher Schwerpunkt liegt meist auf der spontanen emotionalen Wirkung, worin sie, wie ihre antiken Vorbilder, einer ‚musikalischen‘ Einlage ähneln. Folgerichtig beschränken sich die entsprechenden Textstellen weitgehend darauf, bereits Kommuniziertes zu verstärken. In FEDRA fallen daneben zwei Metren auf, die durch mehrmaliges Auftreten eine eigene Semantik aufbauen; diese werden im Folgenden beschrieben.

8.1 ARGUMENTE GEGEN FEDRAS UNGLÜCKLICHE EHE

(An3Ld(+A)[2x]/An3Lm(+A)/An2m(+A))

Alle vier Textstellen im vorliegenden Strophenlogaoöd folgen dicht aufeinander; auf der inhaltlichen Ebene bringt die Amme hier die unterschiedlichsten Einwände gegen Fedras ihrer Meinung nach unglückliche Ehe mit Tezej vor. Die beträchtlichen Schwankungen in der Länge der

Verszeilen verstärken die aufgewühlte Stimmung der Situation. Das Metrum wird mit zwei kürzeren Textstellen dezent eingeführt und gewinnt später durch die zunehmende Länge des persuasiven Monologs an Intensität. In der Veranschaulichung ihrer Argumentation konstruiert die Amme eine Doppelwelt, in welcher die Protagonistin bei all ihren Handlungen von der gespenstischen Präsenz ihrer Vorgängerinnen verfolgt wird: „Dve ženy moloduju svatajut / Stiksu. Čašu k ustam neseš’ – / Ariadnin kovš / Tjaškij... Grozdi da vinogradiny? / Antiopiny, Ariadniny / Slezy. Čašu neseš’ o tust, – / Amazonkin vkus / Gor’kij, – on že i rta Tezeeva.“ (315) Dazu kommen Bedenken wegen Tezejs Alter und der Kinderlosigkeit des Paares¹¹⁰ sowie Aspekte von Fedras eigener skandalträchtiger Familiengeschichte: ihre Abstammung von Pasifaja, die König Minos mit einem Stier betrog, und Tezejs frühere Beziehung mit ihrer Schwester Ariadna.¹¹¹ Die Argumente zielen darauf ab, Fedra von ihrem Recht auf Treuebruch zu überzeugen und diesen darüber hinaus als eine in der gegebenen Situation nur natürliche Initiative darzustellen. (vgl. 311ff) Trotzdem stagniert die Situation, denn die Heldin nimmt eine Abwehrhaltung ein. Das Metrum scheint daher mit seinen rhythmischen Kontrasten einerseits die heftigen Angriffe zu unterstreichen und andererseits die den Strophenlogaöden generell eigene Situationsstatik aufrechtzuerhalten. Da die Argumente an Fedras Vergangenheit rühren, scheint die antike Versform auch zur Erzeugung von Archaizität dienen.

¹¹⁰ „Blud, ne brak, skažu, bez rebenočka! / [...] Neg / Ne dajuščij – ni ich, ni ditjatka / Ne dostoin. Ljubja ploditesja – / Vot zakon vam i mera vsja.“ (315) Die Amme beruft sich auf Gottes Appell „plodites’ i razmnožajtes“ (Byt 2,22-28), welchen dieser in der Genesis jeweils nach der Erschaffung von Tieren und Menschen an diese richtet.

¹¹¹ Obwohl die Situation in Cvetaevas ARIADNA so geschildert wird, dass Tezej die Heldin zugunsten ihrer durch Vakch verwirklichten höheren Bestimmung auf Naxos zurücklässt, und auch das erst, nachdem diese offensichtlich nicht mehr auf ihn reagiert, d.h. bereits in diese andere Existenzform übergetreten ist, wirft die Amme Tezej diesen Treuebruch vor: „Ariadnu suprug tvoj nynešnjij / Bogu prodal vo vremja sna. / Ariadne – sestra.“ (311) Zur Bekräftigung dieses Vorwurfs nimmt sie (vorgeblich) Ariadnas Perspektive ein: „Toľko s bogom ne boľno sladili: / Ne ponravilsja bog, mil prach: / Tam-to strast’, a tut strach.“ (ebd.) Besonders interessant ist an diesem in ARIADNA und FEDRA so heterogen geführten Diskurs, dass Cvetaeva beide Male die Sichtweise der Protagonistin ausspart und die Verhandlung ohne geeigneten Anhaltspunkt für ihre tatsächlichen Gefühle leerläuft.

8.2 TEZEJS ZORN GEGEN IPPOLIT (Am2w(+A)/J2m(+A))

Der Logaöd Am2w(+A)/J2m(+A) steht in direkter Verbindung mit Tezejs plötzlich einsetzendem besinnungslosen Zorn gegen seinen Sohn: Zum ersten Mal tritt dieser auf, als der König die Anschuldigungen der Amme begreift: „Kto synom byl: gde on? / Kto psom stal. Ždem. / [...]“ (339) Tezejs Wut ist angesichts Fedras Todes so heftig, dass er sofort jedes Wort glaubt. Der König beschwört Posejdons Rache in dem mit dem Gott assoziierten Metrum T3m. Nach einiger Zeit bricht das Gebet abrupt ab und der Held verfällt in eine wüste Schimpftirade gegen seinen Sohn, wobei der Übergang durch einen Wechsel zu dem hier behandelten Strophenlogaöd gekennzeichnet ist: „Pust' v bege – grud' lopnet! / Bud' zakljat, bud' prokljat! / Pust' členy psy trepljut! / Bud' prokljat! Bud' trekljat!“ (340) An dieser Stelle zeigt sich deutlich das Potenzial von Metren zur Bündelung starker Emotionen, da diese den drastischen Umschwung von Tezejs unterwürfiger, den Gott um Gerechtigkeit anflehender Haltung zu seiner aggressiven Verachtung gegen Ippolit verdeutlichen. Eine ähnliche Situation ergibt sich nach bereits erfolgter Bestrafung, als Tezej dem trauernden Freundeschor in den Weg tritt und dessen Gesang in T3w unwirsch durch den hier behandelten Logaöd unterbricht: „Nesušćie, stojte! / Ni s mesta, chor! / Ne syna nesete! / S kotorych por / Otrava kolodcev, / Echidny tvar', / Gad – synom zovetsja?“ (345) Nach einem fragenden Einwurf des über die Zusammenhänge uninformierten Chors folgt ein noch kruderer Ausbruch gegen Ippolit. Der weiterhin von Ippolits Integrität überzeugte Chor führt daraufhin sein Klage lied in T3w fort. Die Textstellen des Logaöds sind auch sonst durch klar definierte Grenzen umrissen; sie beginnen mit einem abrupten Aufwallen der Gefühle und enden ebenso klar durch eine diesen entgegengesetzte Handlungs- und Gefühlsausrichtung. Zudem ist die Zuordnung zwischen dem Metrum und Tezejs unkontrollierbarer und vulgär geäußelter Aggression in allen Fällen eindeutig gegeben.

8.3 DIE STROPHENLOGAÖDE IM ÜBERBLICK

Allgemein betrachtet, treten Strophenlogaöde in beiden Tragödien v.a. im ersten Akt auf. In ARIADNA werden dort die Positionen der unterschiedlichen Personengruppen in monologischen Reden vorgestellt. In FEDRA weist dieser Akt besonders wenig konkrete Handlung auf, denn die ersten drei Textviertel bestehen überwiegend aus Jagd- und Lobliedern des Artemiskults.

Weitere strophenlogaödische Monologszenen begleiten in ARIADNA Tezejs Furcht vor seiner Begegnung mit dem Minotaurus am Vorabend des Kampfes (vgl. 260), die gemeinsame Abfahrt von Kreta (vgl. 273) und Tezejs Treueschwur (vgl. 276f). Im Verlauf von ARIADNA wird die metrische Struktur des Stücks durch den sukzessiven Rückgang der Strophenlogaöde zum Ende hin zunehmend monotoner. Diese Entwicklung spiegelt die nach den anfänglichen Tumulten einer schicksalhaften Fügung folgende Handlungsdynamik wider. Damit einher geht auch die Veränderung des durch die Stationen seiner Reise – den Kampf gegen den Minotaurus und Vakch, den Verlust Ariadnas und seines Vaters – geprägten Helden.

In FEDRA sind die Strophenlogaöde im ersten Akt als längerfristige, regelmäßige Ordnungen angelegt und stützen auf diese Weise die anfängliche Harmonie. Diese wird im Zuge der Handlung zerstört, was mit einem sukzessiven Rückgang der Strophenlogaöde einhergeht. Sie begleiten im Weiteren die stagnierende Auseinandersetzung zwischen Amme und Fedra und untermalen die archaischen, in der Vergangenheit liegenden Hintergründe der Handlung. (s. Kap. IV.8.1) In einer besonders kontrastreichen Variante betonen sie Tezejs zerstörerischen Zorn. (s. Kap. IV.8.2) Im Schlussakt enthält das Stück generell sehr kurze Abschnitte – darunter auch Strophenlogaöde – wodurch die chaotische Endsituation von kollidierenden Situationsdeutungen illustriert wird, die bis zu einem gewissen Grad an den Eingangsakt von ARIADNA erinnern.

9 TAKTOVIK: ZERSTÖRUNG DER ALTHERGEBRACHTEN ORDNUNG

Cvetaeva setzt den Taktovik in ihrer Lyrik nur sehr selten ein und auch im Bereich der Versdramen kommt er nur einmal in ARIADNA vor. Diese längere Passage beginnt mit der Ankunft des verkleideten Posejdon in Athen und dient der Informationsvergabe. Der ‚Fremde‘ lässt sich von einem heimischen Wasserträger erklären, warum die Stadt trauert, und erfährt so die Vorgeschichte der Handlung. Am Ende der Passage setzt er bereits erste Schritte, um den Volksaufstand in die Wege zu leiten.

Dass Cvetaeva den Taktovik grundsätzlich meidet, hängt mit ihrer offensichtlichen Vorliebe für exakt definierte Versordnungen zusammen. Das tonische Versmaß scheint jedoch nicht auf eine fremde Sprache des Gottes zu verweisen, denn in den späteren Einsätzen fügt sich seine Sprechweise ganz selbstverständlich in die rhythmische Umgebung ein. Vielmehr scheint es das dionysische Moment der Handlung zu markie-

ren: die Zerstörung der althergebrachten Ordnung durch Posejdons Eingreifen. Zudem zeichnet sich auch am hier vorliegenden vierhebigen Taktovik eine gewisse Ordnung ab. Dieser kann durch vier Verszeilen beschrieben werden, die in unregelmäßiger Abfolge wiederholt vorkommen.¹¹²

Die Vorgeschichte begann 24 Jahre vor dem Einsetzen der Handlung des Stücks mit einer Freveltat des Athener Königs Ègej, der aus Neid den kretischen Thronfolger aus dem Hinterhalt tötete, weil dieser bei einem Turnier alle Preise gewonnen hatte. Um den göttlichen Strafen¹¹³ zu entgehen, muss das Athener Volk nun einen regelmäßigen Tribut in Form von Kindsopfern abliefern: „Triždy vosem’ vesen tomu / Vspjat’ – den’ v den’ – Androgej, kritskij / Gost’, – strelkov ravnych emu / Ne vstrečal: s jazyka – pticej / Mysl’, čto mysl’ – v pticu – strela!“ (240) Obwohl es sich um den feindlichen Thronfolger handelt, fällt die Beschreibung des Wasserträgers geradezu verherrlichend aus. Die auf den Königssohn bezogene Metapher des Vogels erklärt Elena Ajzenštejn als auf den verstorbenen Helden projizierte Verarbeitung von Aleksandr Bloks *Tod* (1921), der Cvetaeva während der Arbeit an der Tragödie vermehrt beschäftigte. (vgl. Ajzenštejn, 2003, 248) Einen zusätzlichen Hinweis auf das Vorliegen eines Bezugs zu Blok liefert die Erwähnung der Sprache. Die Vogel-Symbolik ist für die Lyrikerin schon lange mit Blok verknüpft, wie u.a. der Anfangsvers ihres ersten Gedichts (1926) aus dem ihm gewidmeten Zyklus zeigt: *IMJA TVOE – PTICA V RUKE*.

¹¹² **Taktovik:** 30: X x x X X x x X (x) **Dolnik:** 20: X x X x X x x X (x)
15: X x X x x X X (x) 7: X x X x x X x X (x)

Einheit: einfache Versanzahl des Vorkommens (von 72)

Die Anakrusis tendiert zur Betonung; Fälle, in denen diese ausbleibt, werden in der Wertung gleichermaßen berücksichtigt. Für die seltenen Fälle ausgelassener oder hypermetrischer Betonungen war dennoch die Zuordnung zu einer der Anordnungen möglich. Jeweils eine Variante von Taktovik und Dolnik unterscheiden sich nur durch das Fehlen eines unbetonten Intervalls in Ersterem, sodass die Verszeilen auch einander ähneln. Andrew Kahn extrahiert in seiner Statistik ähnliche Verszeilen, kommt jedoch zu teilweise nicht ganz nachvollziehbaren anderen Ergebnissen. (vgl. Kahn, 1994, 185)

¹¹³ Ègejs Mord an Androgej wird in dieser Passage mit Elementen der Bibelstelle von Kains Mord an Abel assoziiert: Noch zur Zeit der Handlung steigt der Rauch der Athener Herdfeuer nicht zum Himmel auf. Zudem müssen die Athener, um den göttlichen Strafen zu entgehen (u.a. Dürre, wie bei Kain), in regelmäßigen Abständen Kindsopfer nach Kreta senden, was als Analogie zur Vertreibung aus dem Paradies zu deuten ist. (vgl. Gen 4,1-16)

(I/1, 288) Dieses Gedicht ist ebenfalls im Taktovik verfasst und weist formale Ähnlichkeiten zu der Passage in ARIADNA auf, weshalb die ungewöhnliche Metrumwahl auch durch die Assoziation des Inhalts mit Blok inspiriert sein könnte.

V RHYTHMUS

Da Cvetaeva grundsätzlich nur syllabotonische Metren verwendet, welchen im weiteren Sinne auch die Logaöde – aufgrund der strengen Fixierung von Hebungen und unbetonten Intervallen – zuzurechnen sind (vgl. Ètkind, 1991, 323), bewegt sich Rhythmus bei dieser Autorin in einem sehr engen Verhältnis zu ihrer Metrumsverwendung. Metrum und Rhythmus stehen zueinander in einem Verhältnis der Wechselwirkung: Ersteres bezeichnet ein abstraktes Schema, das durch Generalisierung aus dem konkreten Textmaterial abgeleitet wird. Zweiteres betrifft die Abweichungen dieses konkreten Materials von dem daraus abgeleiteten Schema. Aufgrund dieses engen Zusammenhangs wurden einige Bereiche des vorliegenden Abschnitts im vorhergehenden vorweggenommen. Dies betrifft v.a. regelmäßige hypermetrische Betonungen in der Anakrusis, die sich für das gegebene Material als notwendiges Differenzierungskriterium zur Erfassung der Verbindungen zwischen Metrum und Semantik erwiesen. Im Folgenden werden Einflüsse auf metrische Ordnungen untersucht, die deren Wirkung okkasionell oder auch über größere Abschnitte hinweg entscheidend modifizieren, wie Parallelismen, Enjambements, hypermetrische Betonungen, Pyrrhichien, Zäsuren und die speziell bei Cvetaeva relevante rhythmische Aneignung von Eigennamen. In all diesen Bereichen steht v.a. der semantische Effekt im Vordergrund, weshalb auf eine systematische Auflistung unterschiedlicher formaler Ausprägungen verzichtet wird.

1 PARALLELISMUS

Parallele Ordnungen kommen in beiden Versdramen mit unterschiedlicher Häufigkeit den ganzen Text über vor; häufig dienen sie der refrainartigen Gliederung größerer Textabschnitte. Ihre kreative Anwendung bei Cvetaeva im Sinne eines großen Variantenreichtums wird im Folgenden immer wieder implizit deutlich. Da jedoch verstärkt die Frage nach ihrem Wert für die Vermittlung der Semantik im Zentrum steht, bildet diese das Kriterium für die Wahl der Analysekatoren. Meistens, jedoch nicht zwangsläufig, ist das inhaltliche Zentrum im flexiblen Teil der Struktur situiert, welchem Lotman in Zusammenhang mit ‚syntaktischer Synonymie‘ verstärkt Beachtung schenkt, womit er die positionsbedingte Relation zwischen zwei ansonsten arbiträren Einheiten bezeichnet. Lexikalische Wiederholungen sind nicht mit einer Redundanz

zu verwechseln, da der strukturelle Bezug zwischen den Einheiten ebenfalls semantische Implikationen mit sich bringt. (vgl. Lotman, 1996a, 95)

1.1 KONTINUITÄT DURCH REFRAINARTIGE WIEDERHOLUNG EINES SEMANTISCHEN ZENTRUMS

Parallelismen verfügen über ein grundlegendes Potenzial zur Kontinuitätsstiftung, welches über die Wiederholung funktioniert, d.h. über die konstanten Bestandteile der Struktur, die einen zentralen Gedanken ins Zentrum rücken, auf welchen in den flexiblen Positionen Bezug genommen wird. Vordergründig ist diese Eigenschaft v.a. in Refrainstrophen, welche besonders in den Chorliedern häufig sind.¹¹⁴ Immer wieder bildet die angerufene Person, d.h. beispielsweise Afrodita, Tezej, Ėgej, Artemida, Ippolit, Fedra oder Posejdon das erwähnte Zentrum. Diese spezifische Struktur wird später in den Kapiteln über Eigennamen gesondert als rhythmisch-lautliche Kategorie behandelt. (vgl. Kap. V.4 und VI.1.3) Die auf diese Art ins Zentrum gerückte Einheit ist jedoch semantisch flexibel.

In ARIADNA z.B. bereut der Held am Abend vor seiner Begegnung mit dem Minotaurus seinen leichtfertigen Entschluss, sich dieser Aufgabe zu stellen. Die vier mittleren Strophen seines Monologs werden jeweils mit „Gnev na tebja, o [...]“ (260) eingeleitet, wonach der Held nacheinander seine Stärke, Hand, Muskeln und Stimme verflucht, während er seinen Tod vorhersieht.

Der fünfmalige Refrain eines Klagelieds rückt in FEDRA Ippolits Tod ins Zentrum: „Kto na kolesnice / Otbyl, na nosilkach / Edet [...]“. (344f) Während der erste syntaktische Abschnitt vehement Ippolits stolzen Aufbruch im Streitwagen in Erinnerung ruft, führt der zweite das Ergebnis der Katastrophe vor Augen; *edet* mündet jeweils in ein flexibles Weiterdenken dieses Todes, etwa in der Erwähnung von Styx und Unterwelt: „Edet, carstva strežen' / Svež – v obitel' nižnju.“ (344) Das Zentrum dieser parallelen Ordnung liegt klar auf dem wiederholten Abschnitt, welcher in dieser kurzen, fast filmischen Sequenz die Schrecken der ungerechten Rache vor Augen führt. Alle weiterführenden Reflexionen gehen von diesem absoluten und unauslöschlichen Zentrum aus. Einen ähnlichen Schluss legt die abschließende *mise en abyme* nahe: Das Chorlied endet genau vor dem Übergangselement *edet*, mitten in einer Wiederholungssequenz; zusätzlich wird durch Auslassungspunkte ver-

¹¹⁴ Vgl. dazu Gasparovs Analyse des Refrains in FEDRA: Gasparov, 1992, 14f.

deutlich, dass die Reflexion immer weiter um diese Einheit kreisen würde, wenn es nicht zu einer Unterbrechung käme. (vgl. 345)¹¹⁵

Ein allgemeines Merkmal dieser Anordnung besteht darin, dass die einzelnen Wiederholungen wenig Neuerungen mit sich bringen, sondern vorwiegend dazu dienen, den schon in der ersten Passage festgelegten Gedanken beständig in Erinnerung zu rufen, wenn auch mitunter neue Facetten hinzukommen. Im Zentrum steht so der Aspekt der Homogenisierung, da ein relativ klar abzugrenzender Fokus in regelmäßigen Abständen ins Blickfeld gerückt und damit als zentral ausgewiesen wird.

1.2 KUMULATIVE VERSTÄRKUNG

Eine weitere generelle Eigenschaft von Parallelismen liegt in der Intensivierung der in der ersten syntaktischen Einheit präsentierten Information durch alle weiteren Parallelstränge, was häufig in Verbindung mit Klimaxeffekten auftritt.

Obwohl reine Wiederholung wie Fedras „Vsem ljub, vsem ljub, / Vsem ljub, vsem ljub!“ (324) strenggenommen keinen Parallelismus darstellt¹¹⁶, ist eine solche Anhäufung dieser Struktur ähnlich und bildet eine nicht unwichtige Vergleichskategorie. Das behandelte Beispiel unterstützt den Ausdruck des inneren Konflikts der Heldin. Das folgende enthält ihre Weigerung gegen das vorgeschlagene Liebesgeständnis: „Sil net! Žil net! Ruk net! Nog net!“ (320) Semantisch relevant ist für diesen Parallelismus v.a. der erste Vers, in welchem die Protagonistin ihre Kraftlosigkeit *sil net* durch Wiederholung der Verneinung unter Beibehaltung der Struktur verstärkt. Die negierten Einheiten sind durch ihre Zugehörigkeit zur selben Kategorie (Fedras Körper) in etwa gleichwertig und alle Symptome werden zu Sinnbildern der inneren Unmöglichkeit. Im Prinzip geschieht hier dieselbe expressive Vervielfachung, welche vorläge, wenn Fedra in Analogie zum ersten Zitat entgegenen würde: „Sil net!

¹¹⁵ Nach demselben Kreis-Schema funktioniert die Erzählung des Dieners über den Tod von Ippolits Mutter, welche der Protagonist immer wieder hören will. Zur Kennzeichnung dieser Wiederholung dient u.a. die dreimalige ‚abschließende‘ Bemerkung „Vot i vse tebe“ (326f), welche der Diener interessanterweise nur im ersten Textabschnitt, d.h. gewissermaßen als Einleitung verwendet, wodurch der Effekt einer fortlaufenden Wiederholung besonders deutlich markiert wird.

¹¹⁶ Eine diesbezügliche Festlegung geschieht in den Definitionen meist implizit, wenn auch nicht ganz eindeutig, wenn etwa von „*syntaktischem* Gleichlauf“ die Rede ist und von einer „variierende[n] oder verstärkende[n] Wiederkehr derselben Wortreihenfolge mit ungefähr derselben Wortanzahl“. (Gfrereis, 1999, 145)

sil net! sil net! sil net!'. Jedoch werden diese syntaktischen Synonyme als fiktive Anhäufung *unterschiedlicher* Argumente wahrgenommen, die durch ihre sinngleiche Ausrichtung eine Verstärkung auf argumentativer Ebene suggerieren. An die Stelle von Stagnation tritt Dynamik, wodurch zwar die Anzahl der Argumente scheinbar erhöht wird, gleichzeitig verliert durch die Aneinanderreihung jedoch jedes einzelne Argument an Wert, da es nur eine beliebige Variante von vielen darstellt. Zusätzlich entsteht der Eindruck, dass keiner der gebotenen Gründe für die Rechtfertigung ausreicht, sodass mit der letzten Variante auch die Stichhaltigkeit der Aussage erlischt. Cvetaeva setzt derartige parallel strukturierte Akkumulationen an einigen zentralen Textstellen zur Intensitätssteigerung ein, denn durch die (wenn auch inhaltlich redundante) ‚Vervielfachung‘ des Textumfangs in der wiederholten Aussage wird die Reaktion anderer Figuren hinausgezögert, sodass der Rezipient über diese länger im Unklaren bleibt. Illustrieren lässt sich dies am Beispiel von Fedras Liebesgeständnis, welches im Hauptteil eine (trotz paralleler Strukturen) sehr brüchige Syntax aufweist, jedoch am Ende durch klare Doppelstrukturen ohne Umschweife Ippolits Antwort fordert: „[...] / Poka ruki est! Poka guby est! / Budet – molčano! Budet – gljadeno! / Slovo! Slovo odno liš!“ (335) Fedras verzweifelte und intensive Hinwendung prallt an Ippolits unverhältnismäßig kurzer Antwort „Gadina.“ (ebd.) ab.

Im Zusammenhang dieser Beispiele ist Lotmans Überlegung zur Wirkung tautologischer Reime von Bedeutung, welche in lyrischen Texten immer wieder als Ausdrucksmittel ‚dumpher Ausweglosigkeit‘ oder ‚Verzweiflung‘ verwendet werden. (vgl. Lotman, 1993, 182) Dies trifft nicht nur auf die Wirkung des tautologischen Reims im zitierten Ausgangsbeispiel (*vsem ljub...*) zu, sondern auch auf inhaltlich redundante Parallelismen, deren Hauptfunktion in der Verstärkung einer bestimmten Information durch beharrliche Reformulierung liegt. Außerdem soll im Kontext dieses und des vorhergehenden Kapitels auf die Anapher als archaische Form verwiesen werden, da diese ebenfalls als kontinuierstiftendes Wiederholungselement funktioniert. (vgl. Taranovskij, 2000a, 259)

Aus diesem Grund eignen sich parallele Wiederholungen auch für magische Ritualhandlungen, z.B. als Posejdon Tezej in ARIADNA drei Wünsche freistellt: „Triždy pokličeš’ – / Triždy otveču. / [...] / Triždy poprosiš’ – / Triždy ispolnju.“ (252). Die Reformulierung verleiht erstens diesem Ereignis mehr Gewicht, zweitens wird durch die längere Sprechzeit der Handlungsvollzug erlebbar. Als Einzelvers würde der Akt eher einer rein informativen Äußerung ähneln.

1.3 GEGENÜBERSTELLUNG KONTRÄRER SICHTWEISEN

Da der wiederholte Abschnitt die in den flexiblen Positionen an ihn gekoppelten Lexeme unabhängig von ihrer Eigensemantik zueinander in Bezug setzt, beschränkt sich die Wirkung von Parallelismen nicht auf die Verstärkung eines Gedankens, sondern ermöglicht nicht zuletzt die kompakte Kontrastierung von Gegensätzlichem.

Nach seinem Sieg über den Minotaurus drängt Tezej zum unverzüglichen gemeinsamen Aufbruch, Ariadna dagegen versucht diesen aufzuschieben und bittet den Helden, auf Kreta zu verweilen: „[Ariadna:] Gost', za čašu! / [Tezej:] Deva v čeln!“ (266) Durch parallele Gegenüberstellung werden die Gegenpositionen ebenbürtig gekennzeichnet. Gleichzeitig wird, als sich dieser Dialog ohne inhaltliche Veränderungen fortsetzt, das Stagnieren der Handlung deutlich.

Ein weiteres Beispiel aus ARIADNA ergibt sich bei Tezejs erstem Auftritt: Nach den einschüchternden Worten bedauert das Volk die Forderung des Königssohns und schiebt die Schuld auf den Fremden. Zweimal enthält die Passage den Vers: „Čužestranec vinovat!“ (249) Tezej nimmt den Fremden in Schutz: „Čužestranec svjat!“ (ebd.) In diesem Fall gibt die parallel formulierte Reaktion der festgefahrenen Situation den entscheidenden neuen Impuls.

Das Potenzial zur Gegenüberstellung wird in FEDRA vielseitig nutzbar gemacht und reicht von der Aneinanderreihung aus der Luft gegriffener Mutmaßungen der Zofen über die Ursache von Fedras Krankheit: „– A po mne, plodov naelasja, / Ne predpisannyh naukami. / – A po mne, cvetov nanjuchalas' / Lichoradočnyh, neznaemyh. / – A po mne – bez ust namajalas' / Carskich.“ (308) bis hin zu ernsthaften Reflexionen, wie etwa der Illustration von Fedras Dilemma: „Znala b – v bezdnu b! / Znala b – v zemlju b! / [...] / V tu žizn', v ètu, / V sej vek, v budušč...“ (324f) Die quälende Entscheidung für oder gegen ein Liebesgeständnis wird implizit schon als Entscheidung zwischen Leben und Tod verstanden; beide Wahlmöglichkeiten verwehren die Erfüllung von Fedras Sehnsüchten und so bleiben die Varianten vorerst unentschieden im Raum stehen.

Der Aufbau des Stücks berücksichtigt stärker als jener von ARIADNA eine auf dualen Oppositionen gründende Weltordnung, deren Axiome sich gut für eine parallele Präsentation eignen: Dies beginnt bereits beim ersten Zusammentreffen der Helden durch die Identifikation mit antagonistischen Schutzgöttern: „[Ippolit:] Artemide služu. [...] / [Fedra:] Afrodite služu [...].“ (306) Ippolit und der Artemiskult stehen

im Zeichen der Sonne, Fedra und die Amme in jenem der Nacht, was u.a. in der knappen Bemerkung der Amme „*Im den*“, nam – / Noč.“ (321) auf den Punkt gebracht wird. Auf ähnliche Weise wird etwa in längeren Textstellen Fedras doppelte Determiniertheit durch die Bindung zu ihrer Mutter über die Blutsverwandtschaft und zur Amme über die Muttermilch analysiert (vgl. 317), das Machtverhältnis zwischen der mächtigen Amme und der Protagonistin als ihrem folgsamen ‚Säugling‘ (vgl. 316ff), die Bedrohung der Heldin durch die auf ihr lastenden Schatten von Tezejs früheren Partnerinnen sowie das Verhältnis zwischen Fedra und Ippolit, welches sie als erotisches, er jedoch als Mutter-Sohn-Beziehung begreift. (vgl. 332) Posthum kommt es zu einer gegenüberstellenden Ehrung der liebenden, über die Myrte definierten Heldin und des tapferen, mit Lorbeer assoziierten Tezej (vgl. 341). Darauf folgt eine weitere überhöhende Ehrung Fedras vor dem Hintergrund einer schonungslosen Ächtung Ippolits. (vgl. 342f) Durch die Entdeckung des Irrtums entsteht die umgekehrte Anordnung (vgl. 347); als Reaktion darauf bringt die Amme die Kontrastierung ihrer Schuld mit Fedras Unschuld ins Spiel (vgl. 347ff), bis letztendlich Tezej beide Protagonisten als gleichwertig vom Schicksal geschädigte Opfer nebeneinanderstellt. (vgl. 349f) All diese über Parallelismen zum Ausdruck gebrachten Relationen beschäftigen sich mit Fedras Identität, worin auch die zentrale Fragestellung des Stücks liegt. Ein solcher Fokus ist grundsätzlich in allen Bearbeitungen des Stoffes gegeben; häufig bildet Ippolits Identität ein dazu paralleles Zentrum. Bei Cvetaeva ist jedoch Fedras Charakter bei weitem wesentlicher als der ihres männlichen Gegenübers und er wird komplexer gezeichnet als dessen geradlinige Identifikation mit den Werten des Artemiskults. Fedras Identität ist flexibel und muss erst definiert werden, was auch ihr selbst bewusst wird, als sie aus dem Fieber erwacht: „[...] Gde ja? Kto ja? Čto ja? / [...] Kto ja? Čto ja? Č’ja ja?“ (310) Diese Frage wird von ihr selbst, der Amme, aber auch von allen übrigen Figuren durch die Analyse sämtlicher Relationen zwischen ihr und den mit ihr in Verbindung stehenden Personen zu beantworten versucht. Durch diese Definitionen wird die Protagonistin sukzessive in ein enges Korsett aus Fakten und perspektivisch gefärbten Behauptungen gepresst, dem sie sich nicht entziehen kann, sodass sie schließlich dem von außen (durch die Amme sowie durch das ihr im Voraus bekannte Schicksal) vorgegebenen Weg ihres Liebesgeständnisses in den kausal damit verbundenen Freitod folgt. Durch die schnelle Abfolge völlig konträrer posthumer Bewertungen wird deutlich, wie unbedacht diese ausfallen. Die finale

Entlastung, in welcher Tezej in einer abschließenden Metalepse alle willkürlich gewählten Kategorien für nichtig erklärt, kommt einer Befreiung der Heldin von den damit verbundenen Zwängen gleich.

1.4 NÄHE DURCH SYNTAKTISCHE GLEICHSETZUNG

Durch syntaktische Gleichsetzung etablieren Parallelismen besonders direkte Verbindungen; auf diese Weise betont in FEDRA u.a. die Amme im Zuge ihrer strategischen Überredungskünste das Näheverhältnis zwischen sich und der Heldin: „Meždu nami reči lišni: / Znaju, čuju, vižu, slyšu / Vse – vsech bed tvoich vsju zalez’! – / To est’ vpjatero, čem znaeš’, / Čueš’, vidiš’, slyšiš’, chočeš’ / Znat’.“ (316) Die Gleichsetzung ihres empathischen Einblicks in Fedras Gefühle mit deren tatsächlichen Empfindungen geschieht über die Wiederholung derselben Wahrnehmungsmodi, welche morphologisch zunächst auf sie selbst und danach auf Fedra verweisen. Auf dieser Objektivierung basiert auch die suggerierte Priorität ihrer Einschätzung. Dieselbe untrennbare Identifikation mit der Protagonistin bestimmt die gesamte Argumentation der Amme: „Junost’ju tvoej kormljusja, / [...] / Junost’ju *moej* – kormilas’. / Čtoby mleko ne skudelo, / Za dvoich pila i ela. / Čtob napit’sja-mne-naest’sja, – / Za dvoich greši i než’sja, / Teš’sja, muč’sja.“ (323f) An dieser zweiten Textstelle inkludieren die Parallelismen auch den Umkehrschluss der Verbindung. Weil die Amme ihre Jugend für Fedra aufgeben musste, fordert sie nun von dieser ein, ihre Leidenschaften ungezügelt auszuleben und dadurch indirekt auch die Lust der Amme zu befriedigen.¹¹⁷

Formal interessant ist eine beiläufige Assoziation zwischen den direkt mit Ippolits Tod in Verbindung stehenden Pferden und den auf höherer Ebene für diesen verantwortlichen Göttern im Klagelied von Ippolits Freunden, durch Gegenüberstellung der Verse „Koni, koni, koni,“ (344) und „Bogi, bogi, bogi,“ (ebd.) Wie im Beispiel über die Wahrnehmungsgleichheit von Fedra und Amme geschieht die Gleichsetzung hier ausschließlich über die Strukturgleichheit; die Analogie besteht in diesem Fall in der dreifachen Wiederholung zweier zweisilbiger Lexeme im Nominativ, die im Verskontext dieselbe Position einnehmen, wodurch auch eine Entsprechung der Wortgrenzen vorliegt.

¹¹⁷ Eine ähnliche Konstruktion von Nähe und Unmittelbarkeit findet sich in den Artemida gewidmeten Lobliedern: „Vot ona v čašče, / Vot ona v serdce / Sobstvennom. [...]“ (301), wo die Präsenz der Göttin im Dickicht des ihr geweihten Waldes als Analogie das religiöse Näheverhältnis zwischen den Jägern und ihr illustriert.

Auf dieselbe Weise wird in ARIADNA auf die Identitätsbeziehung zwischen Ariadnas in Tezejs Händen befindlichem Knäuel und ihrer Seele Bezug genommen, als die Heldin vor dem Labyrinth für das Geschick des Helden betet: „Ne vypusti niti! / Ne vyron’ duš!“ (264) Ebenso subtil geschieht die Übernahme von Nietzsches mystischer Deutung des Labyrinths als Symbol dafür, dass Tezej sich in seinen Gefühlen zu Ariadna verläuft. Cvetaevas Ariadna verflucht erstens Dädalus, den Erbauer des Labyrinths, und parallel dazu das weibliche Geschlecht als ebenso gefährliche Sphäre für jeden, der sich damit einlässt: „Bud’ prokljat, Dedall / [...] / Bud’ prokljat, moj poll!“ (263)

1.5 VERDEUTLICHUNG EINER SUKZESSIVEN ENTWICKLUNG

Jenseits von statischer Zustandsbeschreibung eignen sich Parallelismen zur Strukturierung sukzessiver Entwicklungen. Die durch Strukturgleichheit erzeugte Kontinuität gewährleistet, dass die einzelnen Zustände keine zusammenhanglose Reihe bilden, sondern als Entwicklungsstufen eines Kontinuums erkannt werden. Durch die Berücksichtigung der Gerichtetheit in Argumentation oder Situation werden mitunter höchst subtile psychische Prozesse deutlich.

Fedras Halluzinationen im Fieber sind nicht nur metrisch, sondern auch durch parallele Strukturiertheit in Form einer Wiederholung zweiseitiger Lexeme jeweils am Versbeginn verbunden. Aus der Abfolge ergibt sich eine semantische Gerichtetheit, die als perspektivische Annäherung an das antizipierte Schicksal festzumachen ist. Im ersten Schritt erfasst die Heldin das Zukünftige mit „Govorju tebe: vysok / Mirtovyj zelenyj suk. / Slyšu, slyšu konskij skok!“ (308) nur sehr vage über eine abstrakte und von ihr selbst dissoziierte Symbolik. Eine Konkretisierung ergibt sich zunächst aus einem stärkeren Näheempfinden der Vision: „Blize, bliže, konskij skok! / Niže, niže, strašnyj suk“ (309); diese Entwicklung wird unabhängig von Fedras Traumwelt durch die Bemerkungen der Amme mitgetragen, welche die Phantasie zunächst noch relativ neutral als Produkt ihres Herzschlags und später deutlich an die verwerfliche Leidenschaft gemahnend als ‚Schlag eines verdorbenen Herzens‘ bestimmt. Kurz vor dem Erwachen der Heldin wird ihre Vision schließlich vollends konkret: „Proklonjus’ tebe s suka. / Tjažel plod tomu suku, / Tjažel plod suku – toska.“ (ebd.) Die Heldin erlebt sich selbst perspektivisch bereits als an der Myrte Hängende und nennt ihre tiefe, bedrückende Sehnsucht als Begründung für den Freitod. Dieser Verlauf zeigt

eine deutliche Intensivierung der Fieberphantasie von abstrakten Bildern zum unmittelbaren Erleben des Zukünftigen.

Semantische Gerichtetheit kann jedoch sehr unterschiedlich ausfallen: Als Fedra aus ihrem Fieber erwacht, dauert es eine Weile, bis sie sich sammelt: „Počemu vokrug takoe / Vižu? [...] / Počemu na vsem – takaja / Čara? [...] / Počemu prostovolosa? / [...] / Počemu poluodeta?“ (310) Die Frage *počemu* ist zunächst noch mit halluzinativen Traumgehalten beschäftigt, bis sie schließlich auf die äußeren Umstände umgelenkt wird; mit diesem Bewusstwerdungsprozess setzt die Umgebungswahrnehmung der Heldin ein, doch auch die Zensur der Gefühle, welche es nun nach außen hin zu verbergen gilt.

Ein weiteres Beispiel ergibt sich, als Fedra Ippolit bittet, sie anzuhören: „Na dva slova, na dva sloga!“ (330) bzw. nach Ippolits unwirscher Reaktion: „Na pol-zvuka, na pol-vzgljada, / Četvertʹ-zvuka, otklik écha...“ (331) Die vom Helden erbetene Sprechereinheit wird, zum Ausdruck von Fedras äußerster Unsicherheit, immer kleiner gewählt: Beginnend mit den ohnehin schon bescheidenen ‚zwei Worten‘ bleibt am Ende dieses Auflösungsprozesses der eigenen Botschaft nur noch die ‚Resonanz des Echos‘.

In ARIADNA erfüllt die Form eine sehr konkrete Funktion: Sie strukturiert den performativen Akt, in welchem Vakch die Apotheose der Heldin vollzieht. Zunächst sind es scheinbar nur Argumente, mit welchen der Gott Tezejs Ansprüche auf Ariadna zurückweist. Viermal wiederholt er dabei die rätselhafte Formel: „U *moej* Ariadny / bydut no-nye čuvstva.“ (282) Anstelle von *čuvstva* wird jeweils ein neues Lexem eingesetzt. Da nach der vierten Replik die Wiederholungssequenz des Parallelismus bereits internalisiert ist, werden fortan rhythmisch äquivalente, gehäufte Konstellationen verwendet, wie: „Novyj oblik, i novyj / Vzgljad, i novaja postup’...“ (283) Neu werden an Vakchs Ariadna ‚Gefühle‘, ‚Sinne‘, ‚Augen‘, ‚Aussehen‘, ‚Blick‘, ‚Gang‘, ‚Gestalt‘ und schließlich ihr ‚Wesen‘. Zunächst werden, von außen nicht erkennbar, Gefühle und Wahrnehmung verändert, dann das Aussehen und letztendlich ganzheitlich ihr Wesen. Dass diese Formeln die tatsächliche, gegenwärtige Verwandlung der Heldin begleiten, wird erst klar, als Vakch bei seiner letzten Beschreibung der neuen Ariadna hinzufügt: „Net – tvoej Ariadny!“ (ebd.) Damit entfernt er die vorgebliche Schablone und Referenzkategorie aus der Wirklichkeit und zurück bleibt lediglich ihr eben erst von ihm selbst erschaffenes göttliches Ebenbild, das, wie sich im Folgenden herausstellt, zu Tezej in keinem Bezug steht.

1.6 GEZIELTE AUSRICHTUNG AUF EINEN SEMANTISCHEN FOKUS

Aufgrund des Kontrasts zwischen Bekanntem und Neuem können Parallelismen gezielt der Hervorhebung eines semantischen Fokus dienen. Analog zu Losevs Feststellung über Cvetaevas Strategie der Exposition einer neuen, wichtigen oder überraschenden Information im *rejet* eines Enjambements (vgl. Losev, 1991, 274) findet sich eine solche mit derselben Funktion auch oft im letzten Glied von Parallelismen. Im Prinzip baut diese Anordnung direkt auf jener im vorhergehenden Kapitel beschriebenen auf, in vielen Beispielen liegt eine Verbindung aus beiden vor. Charakteristisch ist jedenfalls die häufig argumentativ wirksame Ausrichtung in dem Sinne, dass gar keine Veränderung der äußeren Situation stattfindet, jedoch die Aufmerksamkeit auf ein unbekanntes oder zuvor nicht mitbedachtes, erschütterndes Detail gelenkt wird.

Dies zeigt in ARIADNA der Refrain eines Trauerlieds der Kinderchöre: „Sem’ zvezd ugasnet, / Sem’ roz opadet.“ (241) In den Wiederholungen wird jeweils die Metapher für die zu opfernden Kinder modifiziert. Dadurch ergibt sich folgende Motiventwicklung: *svezd – roz – strun – slez – dev – čaek – dev – žertv.* (vgl. 241f) Während durch die ersten drei Metaphern der Wert der abzugebenden ‚Ware‘ betont wird, bringen die ‚Tränen‘ schließlich die individuelle Betroffenheit ins Spiel. Erst in der fünften flexiblen Position wird anstelle einer Metapher betont, dass es sich um (lebendige) ‚Mädchen‘ handelt; um diese Erkenntnis zu betonen, wird das Lexem als einziges wiederholt. Ferner wird durch die damit assoziierte Metapher der ‚Möwen‘ ihr Weg über das Meer thematisiert und erst an letzter Position kommt es zur grausamen Pointe, indem diese Mädchen als ‚Opfer‘ herausgestellt [identifiziert] werden. Das bevorstehende Knabenopfer wird in verkürzter Form analog aufgearbeitet: „Sem’ juncov upadajut v prach, / Sem’ stvolov istekajut krov’ju. / [...] / Sem’ bojcov opuskajut ščit, / Sem’ tel’cov podstavljajut vyju.“ (243) Aus ‚jungen Männern‘ werden ‚Baumstämme‘, ‚Kämpfer‘ und schließlich ‚Opferlämmer‘.

Eine ähnliche Hinführung zur katastrophalen Realität bietet in FEDRA z.B. Tezejs abschließende Bewertung der Ereignisse: „V mire gory est’ i doliny est’, / V mire chory est’ i niziny est’, / V mire mory est’ i laviny est, V mire bogi est’ i bogini est’.“ (349) Den semantischen Fokus bildet der abschließende Verweis auf die Götter, welcher die Ursache der fatalen Geschehnisse darbietet. Interessant ist dabei die perspektivische Verschiebung von unmotivierten Ereignissen zu einem Vorfall mit strategischem Hintergrund.

Formal auffällig ist die Passage, in der die Amme Fedra eine kritische Äußerung über ihren Ehemann entlocken will und dazu dessen fortgeschrittenes Alter ins Spiel bringt: „[Fedra:] Vidno, zá sorok. / [Kormilica:] Sil'no zá sorok.“ (312) Die wiederholte Information *zá sorok* ist in Fedras Replik neutral, durch die gezielte Verstärkung im flexiblen Strukturteil erhält sie jedoch im Redepart der Amme eine pejorative Ausrichtung.

1.7 DIE PARALLELISMEN IM ÜBERBLICK

Abschließend soll darauf hingewiesen werden, dass die präsentierten Verfahren keine isolierten Gruppen bilden, sondern häufig mehrere von ihnen gemeinsam die Wirkung einer parallelen Struktur bestimmen. Allgemein ist festzuhalten, dass Parallelismen in Cvetaevas Tragödien eine sehr wichtige homogenisierende Rolle spielen. Gleichzeitig unterstützen sie die logisch-argumentative Strukturierung des Texts durch gezielte Verstärkung, Akzentsetzung, Schlussfolgerung oder Kontrastierung.

Betrachtet man den Einsatz der Struktur aus quantitativer Sicht, so zeichnet sich eine kontrastierende Wirkung zwischen Abschnitten mit besonders hoher und solchen mit geringer Frequenz ab. Erstere untermauern meist entweder sehr statische oder sehr harmonische Verläufe (z.B. in Monologen oder Chorgesängen), während Zweitere sich von diesen durch unstete Affektgeladenheit abheben. Beispielsweise wird in FEDRA das durch zahlreiche Parallelismen streng gegliederte Klagelied von Ippolits Freunden durch Tezejs unberechenbare, diese Ordnung missachtende Schimpftirade unterbrochen. Im erneuten, von deutlicher Verunsicherung geprägten Choreinsatz bleibt das Strukturelement weiterhin aus. Erst als Tezej Fedras Brief liest, wodurch die Wahrheit ans Licht kommt, stellt sich die parallele Ordnung erneut ein: Die Augenscheinlichkeit der Fakten bereitet dem Chaos ein jähes Ende und wird durch eine besonders dichte, streng gebundene Struktur unterstrichen. (vgl. 344ff)

Dass Parallelismen den Text strukturell binden, bedeutet keineswegs, dass sie ausschließlich im Kontext von streng geordneten Verszeilen vorkommen: Entsprechende Gegenbeispiele finden sich z.B. in Ariadnas verzweifelter Erklärung, warum sie Tezej nicht begleiten könne: „Zane: kak glyba / Strast' moja! Zane: na gibel' / Strast' moja tebe! Zane – / [...]“ (270), oder in Fedras nicht minder verzweifelterm Liebesbekenntnis, in welchem die Heldin den Ursprung ihrer Gefühle ergründet, wobei es ihr schwerfällt, einen konkreten Ausgangspunkt festzumachen: „[...]“

Načalom / Vzgljad byl. Na putjach bez spuska / Šag byl. Ošibajus': kust byl / Mirtovjy – kak škol'nik v bukvač / Putajus'! – načalom zvuk byl / [...] / – Sdvinula! – načalom ty byl, / [...]“ (333) Strukturell orientiert sich diese zweite Textstelle am Beginn des ebenfalls parallel aufgebauten Johannesevangeliums: „V načale bylo Slovo, i Slovo bylo u Boga, i Slovo bylo Bog. Ono bylo v načale u Boga. Vse črez Nego náčalo byt', i bez Nego ničto ne náčalo byt'. V Nem byla žizn', i žizn' byla svet čelovekov.“ (In 1,1-4). Aus der Bibelstelle wird, abgesehen von inhaltlichen Parallelen, genau der charakteristische, durch die Wiederholung von *bylo* (bzw. grammatisch adaptiert *byl*) begründete Parallelismus übernommen. Die syntaktische Reihenfolge ändert sich von einem dem Verb nachgestellten Substantiv zur umgekehrten Anordnung. Außerdem hebt sich Cvetaevas Version durch Einschübe, die unterschiedliche Länge der syntaktischen Einheiten, abweichende Positionierungen der wiederholten Einheit im Vers und Enjambements¹¹⁸ vom Ausgangstext ab, was eine Strukturverwischung bewirkt. Unabhängig vom Vergleichstext ist die Kombination der parallelen Ordnung mit chaotischen Umbrüchen von Bedeutung, da die Gleichzeitigkeit von gegenläufigen Strategien eine beträchtliche Spannung erzeugt. Während die Parallelismen den ‚roten Fäden‘ markieren, an welchem Fedra sich zu orientieren versucht, verweisen die syntaktischen Brüche auf ihr diesbezügliches Scheitern sowie auf ihre damit in Zusammenhang stehende nervöse Anspannung.

2 ENJAMBEMENT

Enjambements entfalten im Gegensatz zu Parallelismen auch als Einzelstruktur ohne Wiederholung ihre volle Wirkung, da sie nicht primär Ordnungen etablieren, sondern als Störung bestehender Regelsysteme ausgerichtet sind. Teilweise wendet Cvetaeva Versüberschreitungen innerhalb eines Textabschnitts systematisch an, wodurch dessen Rhythmik entscheidend modifiziert wird. Im Folgenden werden einzelne in den Tragödien vertretene semantische Implikationen dieses Kunstgriffs vorgestellt.

¹¹⁸ Die beiden letzten versspezifischen Kategorien sind mit dem Bibeltext nicht direkt vergleichbar, da dieser in Prosa verfasst ist. Dennoch unterstützt im gegebenen Kontext auch die Untergrabung dieser Ordnung wesentlich den Eindruck von Inhomogenität, welcher in der Bibelstelle nicht gegeben ist.

2.1 HERVORHEBUNG EINES SEMANTISCHEN ZENTRUMS

Wie Losev feststellt, setzt Cvetaeva Enjambements sehr gezielt zur Informationsgliederung ein, indem sie die exponierte Position von *rejets* zur Verstärkung eines dort platzierten semantischen Zentrums nützt. (vgl. Losev, 1991, 274; 1992, 107f) Ein entsprechendes Beispiel aus ARIADNA lautet: „[...] / Uvozite Tezeja za more, // K Minotavru.“ (248) Als der König dem Volksaufstand nachgibt, fixiert er die ganze Gewalt dieser Entscheidung in diesem Schlussvers.

Ein weiteres Beispiel bildet den Beginn des Schlussakts von FEDRA: „Gde spjaščaja? Pust / Odr. [...]“ (335) Bevor durch *odr* das Totenbett erwähnt wird, ist gar nicht klar, dass Fedra tot ist, denn die Amme verkündet zwar ihre *Auferstehung*, doch erst diese Information verweist auf den notwendigerweise vorangegangenen physischen Tod. Ganz in diesem Sinne sind die in beiden Tragödien häufigen Pointen über die Verkündung einer frappierenden Botschaft im *rejet* konstruiert.

Bei derartigen Hervorhebungen eines semantischen Zentrums muss es sich nicht um okkasionelle Einzelercheinungen handeln. Das einleitende Chorlied der Artemisanhänger enthält kaum Versüberschreitungen, doch werden die ‚Götter‘ zweimal knapp hintereinander in einem *rejet* platziert: „[...] i skrytye vo vsem / Bogi. [...]“ (299f) und „Každyj otrok – chlebodar / Boga. Pljasovicy revnostnej / Božestvo vlečetsja k brennosti.“ (300) Beide Zitate verweisen auf die Allgegenwart der Götter und die Abhängigkeit der Menschen. Durch die Enjambements wird hier also die göttliche Willkür, die den Subtext des an Artemida gerichteten Loblieds bildet, als Leitmotiv der Tragödie rhythmisch hervorgehoben.

In der dreimalig wiederholten Anordnung: „Vse kormilica / Ja, vse vykormyš – / Ty...“ (316) wird über die Gegenüberstellung der *rejets*, des die Amme meinenden ‚Ich‘ und des auf Fedra bezogenen ‚Du‘, eine wertende Gewichtung vorgenommen. Deren Kennzeichnung erfolgt zunächst v.a. durch die Abfolge, in welcher die Amme sich selbst stets zuerst nennt. Doch in einer vierten, modifizierten Wiederaufnahme des Refrains wird sie auch inhaltlich deutlich: „Grechi tvoríš? / Vse – kormilicyň! / Ty? Vykormyš / Liš. [...]“ (317) Obwohl die Gegenüberstellung der Protagonistinnen nun nicht mehr in den *rejets* geschieht, kennzeichnet *liš* gerade an dieser schon vorgeprägten Position Fedras Unterlegenheit.

Eine interessante Aneignung des *rejet* zeigt auch das folgende Beispiel: „[Fedra:] Zvuk, nemyslimyj iz ust / Čistyč. [Kormilica:] Ljubiš’ – malo čuvstv / Čistyč. [...]“ (319) Die beiden im *rejet* vorliegenden Ver-

wendungen des Begriffs *čistyč* sind semantisch nicht gleichwertig: Fedra weigert sich, ihre Liebe zu gestehen, da sie sich selbst mit Reinheit identifiziert, während sie die geforderte Handlung als mit diesem Konzept unvereinbar erkennt. Die Amme modifiziert den Kontext des Begriffs nur unmerklich, dennoch verändert sich die Semantik erheblich, da Fedra, wenn sie denn liebt, notwendigerweise bereits unreine Gedanken hegt. Dadurch relativiert sie entscheidend die Hemmschwelle zum tatsächlichen Geständnis.

In diesen Zusammenhang passt Cvetaevas Statement, dass lyrische Texte oft ‚um des letzten Verses willen‘ (*radi poslednej stroki*) geschrieben würden. (vgl. IV/1, 282) Der Einsatz von Versüberschreitungen zur gezielten Akzentsetzung umfasst Klimaxeffekte in regelmäßigen Enjambementabfolgen ebenso wie völlig unverhoffte Versüberschreitungen am Ende von streng an der Versordnung orientierten Passagen. Häufig nehmen diese finalen Enjambements eine auffällige Form an. Mitunter wird das *rejet* sogar aus der Strophe ‚hinauskatapultiert‘, sodass es als eigener (Teil-)Vers eine exponierte Position einnimmt. Ein besonders drastisches Beispiel dafür sind Ègejs Abschiedsworte in ARIADNA: „Žrec, doloži bogam: / Synu navstreču kanul // Car?.“ (289) Der verkürzte und somit fragmentarisch wirkende letzte Vers illustriert Ègejs Sprung von der Klippe und die dadurch entstandene Leere.

Ein weiteres Beispiel liegt im Kampf zwischen Tezej und Vakch vor: „Ustupi, vzljubivšij mnogo, / Deve – bogu –“ (281) Der zweite Vers in T2 nimmt eine Sonderstellung im Umfeld von T4 ein und gerade in diesem Vers bringt Vakch seine Forderung auf den Punkt. Diese Form wird in derselben Szene noch zweimal wiederholt, wobei eine Modifikation zu „Ustupi, poznavšij mnogo, / Devu – bogu.“ (283) erfolgt. Die Entwicklung in dem auf diese Weise formal abgesetzten Parallelismus spiegelt somit den Verlauf der Argumentation wider.

Im folgenden Beispiel aus FEDRA bildet das finale *rejet* den Abschluss von Ippolits durch zahlreiche Enjambements strukturierter Schilderung seines Traumes: „Dal’še ne bylo. Bylo – dym, / Tam... V krugu desjati perstov / Ploti ne bylo. Byl pokrov, / Par! Par emlju! Prosto j. Pustoj. / Para tajan’e pod rukoj / Čajuščej...“ (304f) Obwohl schon die vorhergehenden Verse vom Verschwinden der Traumgestalt handeln, wird Ippolit erst am Ende, durch seine nach der entweichenden Traumgestalt greifende Hand, zu seiner Vision in Relation gesetzt; dabei zeigt sich seine Ohnmacht gegenüber den Ereignissen.

2.2 MÜNDLICHKEIT

Durchbrechungen der durch die Verszeile vorgegebenen Geordnetheit bedeuten eine Annäherung an die gesprochene Sprache, da in dieser ebenfalls Einheiten von heterogenem Umfang aufeinanderfolgen¹¹⁹, während Verse grundsätzlich eine Einschränkung auf formal homogene Elemente vornehmen. Ein derartiger Effekt unterstützt in FEDRA z.B. die Erzählung von Ippolits Diener über die seit langem verstorbene Mutter des Helden: „[...] vse vižu, dvaždy / Semiletija skvoz' oblak, / Kak s otcom tvoim bok o bok / Bilas'! Amazonka – protiv / Plemeni, – plot' protiv ploti / Sobstvennoj, t'my muževraž'ej / Dščer' – sama protiv sebjazhe! / [...]“ (327) Diese Tendenz zu Versüberschreitungen betrifft die gesamte Erzählung des Dieners. Die Textstelle enthält zahlreiche langatmige Formulierungen, was der traditionell angestrebten Übereinstimmung zwischen gedanklicher Einheit und Verseinheit vollkommen entgegenläuft. Selbst komplexere Inhalte können grundsätzlich zur Vermeidung von Versüberschreitungen in Abschnitte aufgespalten werden, die genau einer Verslänge entsprechen, doch gerade dies wird in diesem Abschnitt sorgsam vermieden, sodass syntaktische Einschnitte häufiger im Versinneren als an den Versgrenzen vorliegen. Es ist daher anzunehmen, dass Cvetaeva an dieser Stelle gezielt auf eine Einhaltung der Verszeile verzichtet, um für die mündliche Erzählung einen prosaischen Sprechstil zu imitieren.

Ein ähnlicher syntaktischer Hintergrund zeichnet sich auch in den übrigen ‚mündlichen Erzählsituationen‘ ab. Der Beginn von Ippolits Traumerzählung lautet: „Son mne / Snilsja. Tmjaščaja mne vsech žen / Suščich – mat' posetila son / Moj. Živuščaja v mne odnom / Gospoža posetila dom / Svoj. [...]“ (304), wobei die letzte syntaktische Einheit sogar ein generell selten vorkommendes *double-rejet* aufweist. In diesen Zusammenhang gehören außerdem der Abschnitt, in welchem die Amme Fedras Eheleben erzählerisch in eine bedrohliche, von ihren Vorgängerinnen bei Tezej dominierte Situation bettet¹²⁰ (vgl. 314f), das Zentrum

¹¹⁹ Heterogene syntaktische Einheiten treten mit ähnlichem Effekt auch unabhängig von Enjambements auf, was gerade in den im Folgenden zitierten Textstellen ebenfalls öfters vorkommt.

¹²⁰ Die Passage erlaubt eine Abgrenzung vom Umgebungstext, welcher von dem Spannungsverhältnis handelt, das sich aus den Nachforschungen der Amme und der sich bedeckt haltenden Fedra ergibt und nur vereinzelte Versüberschreitungen aufweist. Nur ein weiterer, später angesiedelter Monolog der Amme enthält eben-

von Fedras Liebesgeständnis, in welchem sie versucht, den Entstehungsprozess ihrer Gefühle aufzuschlüsseln (vgl. 333), sowie die verleumderische Rede der Amme gegen Ippolit. (vgl. 338f)

In *ARIADNA* kommen weniger Erzählungen vor. Anstelle von Träumen und Rückbesinnungen auf die Ursprünge wird die gegenwärtige Handlung gezeigt, wenn diese auch oft sehr statisch ausfällt. Sogar Tezejs Traumbegegnung mit Vakch wird szenisch dargeboten und nicht nachträglich erzählt. Dass vergangene Ereignisse in *ARIADNA* von so geringer Bedeutung sind, hat u.a. wohl damit zu tun, dass es sich um das erste Stück der Trilogie handelt und dementsprechend noch weniger Vorgeschichte vorliegt. Dennoch wird diese einleitend in einer langen Erzählung des Wassertägers über Egejs hinterhältigen Mord am heldenhaften kritischen Thronfolger aufgerollt. Der Bericht weist ebenfalls eine hohe Enjambementdichte in Verbindung mit langen Syntagmen auf, die eine prosaische Wirkung erzeugen: „No krazy večnyj pripev – / Smert’ – i byl Androgej najden / Mertvym... V roskoši myšč i čar! / O strely, puščenoj v spinu! / I prišlos’ nam Minosu v dar / Molodogo mertvogo syna / Otvozit’... / Grjanul vojnoj / Krit. [...]“ (240) In diese Rede integriert, wird das Urteil des Orakels von Delphi wiedergegeben. Dieser beginnt mit kurzen Syntagmen, sodass, stilistisch mit einem juristischen Beschluss vergleichbar, ein äußerst knapper Ton angeschlagen wird. Erst zum Ende hin werden die Versgrenzen aufgelöst, wodurch, wenn auch in völlig anderem Stil, abermals ein Prosatext entsteht: „Androgej, radost’ bogov, / Žertvy ždet, krov’ju ne sytyj. / Ot Afin belych bregov / K beregam moščnogo Krita / Pust’ korabl’ tronetsja. Gruz / Korablja – dvaždy sed’mica / Dev i junošej.“ (ebd.)

Derselbe Monolog enthält außerdem eine bewundernde Beschreibung des feindlichen Thronfolgers. Diese kontrastiert durch exakte Einhaltung der Verseinheit mit den Umgebungsversen: „Razvevalsja plašč ego alyj, / Na ščekach – junost’ cvela, / Na ustach – mudrost’ igrala. / Chrabr kak lev, stroen kak trost’, / Ščedr kak nekto, bogam blizkij. / Večno-pervym naš kritskij gost’ / V bege, v boe, v metan’e diska, / V pesnjach – i v voždelen’jach dev... –“ (ebd.) Der Kontrast kann so interpretiert werden, dass der Wasserträger inmitten seiner als ‚nicht lyrisch‘ stilisierten Erzählung in den prototypisch-lyrischen Rhythmus der Loblieder verfällt, die ebenfalls weitgehend ohne Versüberschreitungen

falls zahlreiche Enjambements, die jedoch hauptsächlich auf die beiden im Refrain enthaltenen Versüberschreitungen zurückzuführen sind. (vgl. 316f)

auskommen, als er Androgej in den höchsten Tönen preist und damit gleichsam dessen ‚lyrisches‘ Wesen (s. Kap. IV.9) klanglich umsetzt.

2.3 EMOTIONALISIERUNG

Eine wichtige Eigenschaft von Enjambements liegt in deren Potenzial zur Emotionssteigerung von Sprechakten. Die Unterwanderung der Versordnung illustriert das Aufwallen spontaner und nicht vollständig kontrollierbarer Gefühle, wobei die verstärkten Emotionen unterschiedlicher Art sein können.

Ein wichtiges Moment in ARIADNA ist z.B. die Liebe der Heldin zu Tezej, welche sie in Verzweiflung versetzt, als er ihre Hilfe zunächst nicht annehmen will und sie flehentlich bitten lässt: „Radi étoj moej u-lybki / Drognuvsěj – otrekis! srazil / Radi étoj moej slezy / Bryznuvsěj! [...]“ (262) Später tritt ihre Angst vor dem hereinbrechenden Schicksal in den Mittelpunkt. Nicht minder aufgeregt, versucht sie in mehreren längeren Textstellen, Tezej vor Afroditas gnadenloser Härte zu warnen: „[...] No Pennorodnoj / Pamjatliva kost’. Zaprodan / Ej, moich kosnuvsis’ ust. / Znaeš’ li o tom, što pust – / Zrak ee! I bez proveda – / Cep’.“ (272) Tezej reagiert auf Ariadnas Weigerung, ihn zu begleiten, ebenso emotional mit Verärgerung. Er ist als Held nicht daran gewöhnt, dass man sich seinen Plänen widersetzt: „U samogo Zevsa / Vychvaču! Iz-pod zenic – / Vychvaču!“ (272)

Einige der im vorhergehenden Kapitel erwähnten Textstellen können an dieser Stelle ebenfalls zitiert werden. Die folgenden Emotionen bilden deren Zentrum: Fedras Leidenschaft, Ippolits durch den Traum ausgelöste Furcht, die zärtlichen Gefühle für seine leibliche Mutter Antiopa bzw. der mit ihrem Tod verbundene schmerzliche Verlust, Fedras in den Augen der Amme von Angst geprägtes Eheleben und deren grausamer Zorn gegen Ippolit. Daneben ist die ausgelassene Freude des Brautjungfernchors nach Tezejs Urteil über Ippolit zu nennen, welches mit Fedras Freispruch gleichzusetzen ist: „Ves’ les k tebe, ves’ sad k tebe / Na odr, ves’ cvet, ves’ list tebe / Snesli, [...]“ (341)

Diese Momente der Emotionalität treten in Kontrast zur monotonen Statik überdauernder Wahrheiten, wie sie in der Präsentation fester Entschlüsse, doch auch in den Lobliedern vorliegen. Häufig spiegelt der Ablauf die Entwicklung von Emotionen wider: Die jäh auffallende Freude im zuletzt zitierten Lied des Brautjungfernchores wird durch die plötzliche Enjambementhäufung ausgedrückt, welche nach drei einleitenden Versen einsetzt, in welchen der Grund zur Freude zunächst fak-

tisch dargelegt wird.¹²¹ Die Gefühlsentwicklung kann jedoch auch in die entgegengesetzte Richtung fortschreiten, wie etwa Tezejs Hilferuf an Posejdon zeigt, in welchem der König seine Bitte um Ippolits Bestrafung in einer besonders klar geordneten Abfolge ausdrückt: Erst am Ende, welches gleichzeitig den Höhepunkt des Gebets darstellt, nimmt sein Zorn zunehmend Überhand, was ebenfalls durch plötzlich einsetzende Versüberschreitungen illustriert wird. (vgl. 340) Auch die Unterstützung konsistenter Emotionslagen durch Enjambements ist jedoch nicht ausgeschlossen; die hasserfüllte Verleumdung Ippolits durch die Amme mit einer gleichbleibend großen Häufigkeit von Enjambements bietet dafür ein Beispiel. (vgl. 338f)

2.4 HAST UND ABRUPT BEWEGUNG

Die semantische Zusammengehörigkeit der syntaktischen Einheit am Versende mit jener am Beginn des Folgeverses bewirkt eine Reduktion der dazwischenliegenden normativen Pausen am Versende. Es kommt zu einer unmittelbaren Fortsetzung, die aufgrund ihrer Unabsehbarkeit als besonders schnell erlebt wird. Im Inneren eines oder beider beteiligter Verse ergeben sich zugleich zäsurartige Einschnitte, die diese Bewegung bremsen. Dadurch ergibt sich ein ruckartiges Sprechen, das den Eindruck von Hast vermittelt.

Diese Imitation von Eile wird in FEDRA z.B. eingesetzt, als die Amme angesichts Fedras Zurückhaltung die Geduld verliert: „Istomilasja / Ždat'. – Skaž! – Vyskaž! / Vse kormilica / Ja, vse vykormyš – / Ty... Slova, što pervyj truden / Slog! Mež rtom tvoim i grud'ju / [...] / Tajny, skorbi, bedy – s pleč' ich / Sbroš! [...]“ (316) Die Enjambementhäufung unterstützt erstens die hastige Sprechweise der Amme und zweitens ihren an Fedra gerichteten Aufruf zur Eile. In ganz ähnlicher Manier bedrängt auch Tezej in ARIADNA die ihn zunächst abweisende Heldin, sich ihm doch hinzugeben: „Teni pomešaem krast'sja / K ložu! Meždu tem i strast'ju / Našej – meč. Iz strastnych uz / Vstavši – s prizrakom sražus'! / Krome dobrych / V serdce – nest' / Myslej. – Robost'! / Roda čest'? /

¹²¹ Zwei Strophen lang wird die emotionale Freude auf rhythmischer Ebene sichtbar, danach bekommt das Lied einen unter Verzicht auf Enjambements durch zahlreiche Parallelismen geordneten Charakter und erinnert darin an die Loblieder zu Ehren Artemidas im ersten Akt. Inhaltlich unterstützt dieser Übergang eine Veränderung der Sichtweise von Fedras Entlastung als konkretem Anlass zur Freude hin zu einem Lobpreis auf abstrakterer Ebene, welcher in seiner Beständigkeit bereits der Gottesverehrung ähnelt.

No – kljanus’ tebe sugubo – / Ne utechoju – suprugoj, / Mater’ju grjaduščich čad / V dom vojdeš’, otnyne svjat, / Deva! Zlitsja / Val ob snast’! / Deva! L’vicej / Stonet strast’!“ (268) Die Textstelle enthält zahlreiche Enjambements als Tezej von seiner Begierde spricht. Als er jedoch Ariadna die Rolle an seiner Seite als Königin und Mutter gemeinsamer Nachkommen verspricht, bleiben diese völlig aus. Ganz im Gegenteil zu jener, mit seinem ungeduldigen Bedürfnis verbundenen Hektik entfaltet sich ein klarer, beschwingter Klang, welcher die zeitlose Ordnung einer gemeinsamen Zukunft in Aussicht stellt.

Die beschriebene Assoziation funktioniert auch bei kurzfristiger ‚onomatopoetischer‘ Enjambementverwendung, wo sie mitunter jähre Bewegung illustriert. Dies zeigt sich in FEDRA z.B. im Lobpreis an Artemida, welcher insgesamt nur wenige Enjambements enthält, sodass jede einzelne Versüberschreitung deutlich wahrgenommen wird: „S ne pospevajuščej za dvižen’em / Ten’ju, terjaemoj na izlomach / Bega. [...]“ (301) und „No dogonit olenja – beg / Artemidin.“ (ebd.) Ähnliche Strukturen finden sich auch später, als die Amme Fedra zum Handeln anstachelt: „V dele! Vypraviš’sja! Ljub že / Mal’čik! [...]“ (320); in Zusammenhang mit Tezejs zornigem Ausbruch: „Prorvoju v zatył / Skaćuščemu! Skor / Vor, a val už smyl...“ (340) oder am Höhepunkt des fiktiven Kampfes zwischen Fedra und Ippolit: „– Pasynok stroit, / Mačecha rušit – / Borjutsja. Ščeček / Melom – rumjanec.“ (342)

Die Assoziation von Versüberschreitungen mit Bewegung scheint auch ihre zuvor beschriebene emotionsverstärkende Rolle mitzubestimmen, da diese ebenfalls auf der unerwarteten und jähren Fortsetzung des Redeflusses basiert.

2.5 *CONTRE-REJET*: ZURÜCKHALTEN VON INFORMATION

Betrachtet man die verschiedenen Ausprägungen von Versüberschreitungen – d.h. *rejets*, *contre-rejets* und *double-rejets* – kontrastiv, so ergibt sich die Frage, ob Unterschiede in deren semantischer Wirkung vorliegen. Bisher wurden hauptsächlich Anordnungen mit *rejet* untersucht, da diese am häufigsten vorkommen.

Als sich in FEDRA die Amme in den Wald begibt, um Ippolit den Brief der Heldin zu übergeben, entsteht eine merkwürdige Redesituation: Der Monolog der Amme adressiert zwar den Protagonisten, enthält jedoch auch Momente des Selbstgesprächs, da neben der Übermittlung der eigentlichen Botschaft immer wieder äußerst grobe Angriffe auf Ippolit laut werden. Etwa jeder zweite Vers der Passage weist ein *contre-rejet* auf:

„Prav', razumniček! (Prav, kaleka!) / Mnich li, bražnik li – vse ot mleka, / Vse ot belogo. *Te?* Ono / Mirom vlastvuet. [...] / A zasim, gospodine, delo / Do ušej tvoich – myš' da ščel' – / Do tvoich, govorju, ušej / I nič'ich ešče. [...] / [...] Starym / Dedam reč' moja ni na čto.“ (329) Die Verquickung zweier unterschiedlicher Sprechhaltungen ergibt sich dadurch, dass die Amme zwar einerseits bemüht ist, Fedras Botschaft zu überbringen, doch andererseits ihre persönliche Abneigung gegen Ippolits Haltung nicht unterdrücken kann.¹²² Der gehäufte Einsatz von *contre-rejets* scheint, wie es im Kontext der beschriebenen Situation besonders deutlich zum Ausdruck kommt, eine Intention zur Informationsunterdrückung zum Ausdruck zu bringen: Die Einleitung des Gedanken beginnt am Versende, weshalb dieser sogleich durch eine, wenn auch reduzierte Pause zum Stocken kommt. Auf diese Weise entsteht der Eindruck eines Zögerns. Da der im unmittelbaren Anschluss formulierte zweite Teil länger ist als seine Einleitung, wirkt er sperrig, sodass *contre-rejets* im Gegensatz zum beschleunigenden Effekt von *rejets* den Erzählfluss nicht voranzutreiben, sondern sogar zu bremsen scheinen.

Auch in *ARIADNA* werden *contre-rejets* im Kontext von Beschimpfungen eingesetzt, etwa als Posejdon das Volk zum Aufstand aufwiegelt: „Značit – ne graždane? Ne otcy / Vy, a kamni? Smirnej ovcy, – / Vzdochi, stony, a meč-to gde ž? –“ (244) Dieses leichte Stocken in der Rede scheint mit dem Durchbrechen des Gebots der Höflichkeit zusammenzuhängen. Da die Beschimpfungen im Affekt ausgesprochen werden, setzt die Selbstzensur erst ein, als es schon zu spät ist, weshalb der begonnene Satz dennoch zu Ende gesprochen wird. Zweitens unterstützt die Konstellation die Verbalisierung furchteinflößender Begebenheiten, in welchen der Gedanke lieber nicht zu Ende gedacht würde, wie etwa im Klagelied der zu opfernden Kinder: „Plyvem? O ne / K ženicham zamorskim / Na lože, na smert' / Korabl' vezet!“ (241)

Wenn bei Versüberschreitungen mit *rejet* das fehlende Glied in den meisten Fällen schon aufgrund der bekannten Information Vermutungen nahelegt, sagt die vorbereitende Information im *contre-rejet* meist noch zu wenig aus, um konkrete Schlüsse zuzulassen. Sie bildet dagegen einen auf den Folgevers verweisenden Auftakt, in welchem die rhematische Information anzunehmen ist. Auf diese Weise wird z.B. Fedras erste Kon-

¹²² In der unmittelbar vorhergehenden Szene bekräftigt dieser dem Diener gegenüber seine Misogynie und die Entscheidung zur Kinderlosigkeit, was die Amme wohl unbemerkt mithören konnte, weshalb sie beim Zusammentreffen die Kontrolle über sich noch nicht vollkommen wiedererlangt hat.

frontation mit dem zukunftsweisenden Myrtenast im Fiebertraum eingeleitet: „Govorju tebe: vysok / Mirtovoj zelenyj suk.“ (308) Der Hinweis auf die Höhe im ersten Vers verrät im Grunde noch nichts über die halluzinierte Situation, lenkt jedoch gezielt die Aufmerksamkeit auf die Präsentation des Myrtenasts. Ein weiteres Beispiel ergibt sich, als die Amme die kinderlose Ehe von Tezej und Fedra anprangert, wobei die Schuldzuweisung klar auf den König fällt; Fedras Entgegnung lautet: „Byl by – radovalas’ by. Net – / Ne pečaljus’.“ (315) Durch die Versgrenze bleibt einen Moment lang unklar, wie die Heldin selbst zu dieser Frage steht.

Das Vorkommen von *double-rejets* ist äußerst selten, Beispiele dafür wurden bereits in Kapitel V.2.2 über den durch Versüberschreitungen erweckten Eindruck von Mündlichkeit zitiert. Jedenfalls scheint auch diese Form aufgrund ihrer langatmigen Syntax eher eine Verlangsamung als eine Beschleunigung zu bewirken. Durch die Verwischung der Versgrenzen und die entsprechend unklar definierten Sprechpausen kommt es zur kurzfristigen Auflösung der Versordnung. Dies gilt auch bei besonders kurzen Versen – etwa in: „Sej. Sija – / Vsej sem’e / Jama – ja.“ (347) – wo die syntaktische Einheit *sija – vsej sem’e jama* stärker mit der Versordnung in Konflikt tritt als einfache Versüberschreitungen.

2.6 ARGUMENTATIVE ABFOLGE

In ARIADNA bilden abschnittsspezifische Enjambementhäufungen immer wieder das Gerüst von philosophisch-logischen Schlussfolgerungen. Ein Argument wird Schritt für Schritt dargelegt, sodass sich am Ende eine Lösung mit formal zwingendem Wahrheitswert ergibt, wie etwa in: „O, ne kljanis’, / Gost’! Koleblemaja vetrom / Trost’. Lozy moej zavetnoj / Grozd’. Vsech žil moich živyč – / Gvozd’. Duši moej ženich... – / Bros’! [...]“ (272) Ariadna bereitet ihre an Tezej gerichtete Aufforderung, er solle vorab auf eine Beziehung mit ihr verzichten (*bros’!*), in einer rhythmisch und logisch strukturierten Abfolge vor, indem sie darlegt, dass diese, wenngleich von ihr selbst ersehnte Verbindung aufgrund seiner menschlichen Instabilität zwingend ihren Tod zur Folge hätte. Die Aufforderung, sie zu verlassen, ist deshalb besonders einprägsam, weil es sich um das letzte einsilbige *rejet* handelt. Dennoch ist Ariadnas Argumentation damit noch nicht abgeschlossen: „[...] Kak Minosu narušil / Vernost’, – ibo vsech radušij / Minosovyč vesče znak / Oka ich... o! – tak i brak / S dočer’ju ego rastorgneš’ / Sladostnoju. Stran prostornyč / Gost’, so mnoj tebe ne leč’ / V zarosljach...“ (ebd.) Die nun folgende Erklärung ist ebenso durch zahlreiche Enjambements

strukturiert, doch formal weniger streng festgelegt, sodass im Verhältnis zur vorhergehenden Struktur mehr Emotionalität entsteht. Inhaltlich ist auch diese Fortsetzung logisch aufgebaut: Tezej hat Ariadnas Vater die Treue gebrochen und würde daher ihr selbst die Ehe brechen, woraus wiederum ihr Entschluss resultiert, seiner Begierde nicht nachzugeben. Die beiden Abschnitte verdoppeln einander: Im ersten bittet Ariadna Tezej, obwohl sie seine Gefühle erwidert, ohne sie abzureisen, um das vorgezeichnete Schicksal abzuwenden. Im zweiten weigert sie sich aus demselben Grund, sich ihm hinzugeben.

In FEDRA kommt dieselbe Struktur mehrmals zum Einsatz, als die Amme versucht, die ihr unverständlichen Zusammenhänge zu ergründen. Außerdem werden auf diese Weise Ippolits Gedankengänge dargelegt, aufgrund welcher er Fedras Brief zurückweist: „[...] – Bračnyj odr / Javno steletsja. Brag, kol’ dobr, – / Javno celitsja. Čto ne sprut – / Javno celitsja. Čto ne blud – / Javno deetsja. [...] / Potajnomu pis’mu ne čtec / Ippolit. [...]“ (330) Durch die Verbindung mit der Anapher sind die Ergebnisse der Überlegungen hier noch deutlicher gekennzeichnet, und da der Held für alle ihm erdenklichen Lebensbereiche zum selben Schluss kommt, lautet die Konklusion, dass er den Brief nicht lesen wird. Der nicht zitierte Mittelteil enthält einige Verse, in denen die Struktur durch Verzicht auf die Versüberschreitung oder die Verwendung eines anders strukturierten *rejets* aufgebrochen wird. Diese handeln von Ippolits Erkenntnis, worum es sich bei dem Brief handelt, und von seiner unter Anspielung auf Adam und Eva illustrierten Scham darüber (*čas’ka, skrof*). Die eingeschobene Passage funktioniert wie eine Reflexionspause, durch welche die Schlussfolgerung hinausgezögert wird, bevor sie endgültig eintrifft. Diese Verzögerung unterstützt erstens die Spannungssteigerung und verstärkt zweitens die Wirkung von Ippolits Entscheidung, welche durch das *rejet* auf die Reflexion Bezug nimmt.

2.7 ENJAMBEMENTVERWENDUNG IM ÜBERBLICK

Wie aus den einzelnen Kapiteln hervorgeht, erweisen sich die Funktionen von Versüberschreitungen als äußerst vielfältig. Wenig Beachtung fanden in der vorliegenden Untersuchung, aufgrund der semantischen Orientierung der Analyse, die originellen Anwendungen des Verfahrens. Abschließend soll hier exemplarisch auf die in FEDRA zweimal auftretende Realisierung einer Versüberschreitung im Wortinneren hingewiesen werden: „Muželavnaja, net, bogo- / Ravnaja, [...]“ (327) Gerade die Unterbrechung des Lexems *bogoravnaja* durch die Versgrenze hebt in die-

ser Schilderung von Ippolits Mutter noch stärker die ‚gottgleiche‘ Streitkraft der Amazone als Steigerung einer zuerst genannten ‚männlichen‘ Stärke hervor, zumal die Abtrennung gerade den semantischen Bestandteil ‚Gottes-‘ isoliert.

In Hinblick auf die Einordnung der Rhythmuskategorie der Enjambements bleibt anzumerken, dass im Kontext der Versdramen Sprecherwechsel im Versinneren häufig mit Versüberschreitungen einhergehen. (s. Kap. V.3.4) Zweitens soll darauf hingewiesen werden, dass in der Metrumgruppe der Strophenlogaöde häufig Verkürzungen im letzten Vers vorliegen und dass auch diese häufig als *rejet* genützt werden.

Betrachtet man die quantitative Verteilung von Versüberschreitungen in den Stücken, so sind diese in ARIADNA im ersten und dritten Akt am häufigsten, wo sie in der Erzählung der Vorgeschichte, der Auseinandersetzung zwischen Volk und König sowie den Meinungsverschiedenheiten zwischen Tezej und der Heldin Akzente setzen. Ein weitgehender Verzicht auf Versüberschreitungen zeigt sich besonders in den Chorliedern sowie in Vakchs musikalischer Rede. In FEDRA enthält der dritte Akt in Form von konstant verteilten Höhepunkten die meisten Enjambements. Damit einhergehend, berühren die Gespräche ein Spektrum sensibler Emotionen, in welchem Leidenschaft, Nervosität und Angst vor Zurückweisung aufeinandertreffen. Der erste Akt weist in Zusammenhang mit den zahlreichen Chorgesängen kaum Versüberschreitungen auf. Im zweiten Akt kommen diese im Zuge der Auseinandersetzung zwischen Fedra und Amme gehäuft zum Einsatz und im vierten entstehen Kontraste durch die Gegenüberstellung von enjambementreichen Abschnitten mit solchen, in welchen dieses Stilmittel kaum vorkommt.

3 HEBUNGSREALISIERUNG UND PAUSEN

Das dritte große Kapitel über rhythmische Modifikation betrifft Abweichungen in der Realisierung der metrisch vorgegebenen Betonungsstellen. Pyrrhichien und hypermetrische Betonungen kommen punktuell, doch auch in größeren Kontexten vor. Hypermetrische Betonungen in der Anakrusis sowie in der daktylischen Finalsilbe kommen in beiden Tragödien in Jambus und Amphibrachys so systematisch vor, dass sie zur Modifikation der metrischen Norm führen. Die Ausprägung wurde daher direkt in die Analyse der betroffenen Metren einbezogen. (s. Kap. IV.1 und IV.4) Auf diese Phänomene wird im folgenden Ab-

schnitt nicht erneut eingegangen, stattdessen gilt die Untersuchung hypermetrischen Betonungen im Versinneren sowie Pyrrhichien.

Pausen im Versinneren, die aus syntaktischen Gründen oder durch Sprecherwechsel entstehen, werden deshalb in den Kontext dieses Kapitels eingeordnet, weil sie bei Akzentkollisionen die Erhaltung von Betonungen unterstützen, welche ohne eingeschobene Pause häufig neutralisiert würden. Zudem ziehen sie eine ähnliche rhythmische Modifikation nach sich wie Normabweichungen im Bereich der Betonungsrealisierungen.

3.1 PYRRHICHIE

Pyrrhichien sind in den Tragödien hauptsächlich im Kontext der relativ häufigen drei- und vierfüßigen Trochäen relevant; in den selteneren Jamben liegen die Hebungsrealisierungen für die jeweils entsprechende Hebungszahl analog zu den im Folgenden beschriebenen trochäischen Tendenzen vor.

Gasparov stellte bei seiner Analyse der vierfüßigen Trochäen in *ARIADNA* eine ungewöhnlich ‚archaisierende‘ Art der Hebungsrealisierungen fest (s. Kap. II.2.2): Anstelle einer Alternation von Betonungsentfällen und realisierten Hebungen kommt es zur Auflösung der inneren Versstruktur zugunsten einer Verstärkung der Versgrenzen, wodurch jeder einzelne Vers stärker als Einheit wahrgenommen wird. (vgl. Gasparov, 1974, 96ff) Diese Darstellung trifft v.a. auf folgende Passagen zu: Ariadnas Gebet vor dem Labyrinth, ihre mystische Antizipation des Schicksals (vgl. 264ff), Vakchs Anspruch auf Ariadna (vgl. 280f) sowie die Trauerlieder der Athener Bürger (vgl. 289ff). Im Volksaufstand entsprechen die Pyrrhichien in T4 eher der ‚traditionellen‘ Anordnung, was mit dem weniger mystischen, eher profanen Inhalt zu tun haben könnte. (vgl. 248f) Im Lied des Knabenchors, welches Tezejs Trauer um Ariadna nachempfunden, betreffen die Pyrrhichien fast ausschließlich die dritte Hebung (vgl. 295), wodurch die Ähnlichkeit zu Brjusovs thematisch einschlägigem Gedicht *ŽALOBA FESSEJA* besonders deutlich wird. (vgl. Brjusov, 1974, 27)

In *FEDRA* kristallisieren sich noch deutlicher Varianten von T4 heraus. Im Gesang der Artemisanhänger (vgl. 299f; 303) im ersten Akt sowie in der Szene an Fedras Krankenbett (vgl. 307ff) zeigt sich eine eindeutig ‚traditionelle‘ Verteilung der Pyrrhichien. Das spätere Verhör durch die Amme zeichnet sich durch eine generelle Reduktion der Pyrrhichien aus, welche sich zunächst auf den dritten Fuß beschränken

und danach vereinzelt auch in den ersten beiden auftreten, wobei jene an zweiter Stelle dennoch selten bleiben. (vgl. 316ff) Erst im Zuge der Erzählung des Boten über Ippolits Mutter kippt das Verhältnis zu einer ‚archaisierenden‘ Anordnung (vgl. 327), welche im gesamten dritten Akt erhalten bleibt. (vgl. 330ff) Im vierten kommt T4 nur in Form kurzer Abschnitte im Jubellied des Brautjungferchors und dort fast gänzlich ohne Betonungsentfälle vor. (vgl. 341) Da die ‚archaisierende‘ Anordnung zu Cvetaevas Zeit sicherlich als ‚auffällig‘ wahrgenommen wurde, weil sie nicht der zeitgenössischen Norm entsprach, wird in FEDRA gerade der zentrale Akt, welcher von der Zurückweisung des Briefs durch Ippolit bis zum Ende des Liebesgeständnisses reicht, von den übrigen Abschnitten der Tragödie abgesetzt und durch die archaische Rhythmik gleichsam assoziativ in eine andere Zeit verlegt. Der dritte Akt wird somit als archaisch-mythischer Handlungskern gekennzeichnet.

Étkind stellte für Cvetaevas Logaöde eine sehr streng eingehaltene Realisierung aller Hebungen fest (vgl. Étkind, 1991, 323), was grundsätzlich auch auf deren Ausprägung in den Tragödien zutrifft. Dennoch liegen bei An3L immer wieder Betonungsentfälle an der zweiten Hebung vor. In ARIADNA ist davon hauptsächlich Vakchs Auftritt im vierten Akt betroffen. In FEDRA sind in einigen Passagen sogar fünfzig Prozent der Verse von diesem Betonungsentfall betroffen, so etwa jene Stelle, wo Ippolit seine Entscheidung zur Kinderlosigkeit bekräftigt. (vgl. 328) Im Schlussakt fallen ähnliche Tendenzen verstärkt auf: Als der Diener Tezej zur Rehabilitierung des Geschädigten auffordert, Fedras Brief zu berücksichtigen, entfällt diese Hebung bis auf eine einzige Realisierung vollständig. (vgl. 346) Dasselbe Phänomen liegt auch vor, als Tezej die göttliche Ursache des schlimmen Schicksals entlarvt: „[...] / V mire bogi est' i bogini est.“ (349) Wenige Strophen später konkretisiert Tezej diese Erklärung abermals in An3L, wobei die dritte Hebung sehr oft entfällt: „[...] / Imja – nenavist' Afroditina / Ko mne, za Naksosa razogrennyj sad. / [...]“ (350) Da diese Betonungsentfälle nicht willkürlich, sondern als abschnittsspezifische Regelmäßigkeiten verteilt sind, ist eine Beschreibung als ‚Unregelmäßigkeit‘ nicht befriedigend. Sinnvoller scheint es, von der Erarbeitung eines weiteren Verslogaöds auszugehen, in welchem diese zweite Hebung gar nicht vorgesehen ist.¹²³ Dieser weist in der

¹²³ Illustration des Schemas: X x X x x x x X (x x) bzw. ohne die häufig betonte Anakrusis: x x X x x x x X (x x)

Mitte der Verszeile eine auffällig lange Abfolge unbetonter Silben auf¹²⁴, wodurch die Versgrenzen besonders dominant hervortreten. Die einschlägigen Textstellen thematisieren die göttliche Willkür sowie Ippolits Keuschheitsgelübde.

T3, welcher in FEDRA mit Ippolits Verfluchung und der Verkündigung seines Todes assoziiert ist, erinnert in Hinblick auf die Pyrrhichien stark an die für T4 als ‚archaisierend‘ beschriebene Anordnung: Während die mittlere Hebung oft über längere Abschnitte hinweg entfällt, führt eine sehr regelmäßige Realisierung der ersten und letzten Hebung zur Akzentuierung der Versgrenzen. In T3 entsteht durch längerfristigen Entfall dieser mittleren Hebung keine ungeordnete Struktur wie in T4, sondern eine absolut regelmäßige, die eine ähnliche Statik aufbaut wie die Verslogaöde und daher als Übergangsform zu dieser Gruppe betrachtet werden kann. Diese Verse scheinen daher zwei Merkmale zu vereinen: Die Assoziation mit dem Archaischen, welche Tezejs Gebet an Posejdon und die fatale Wunscherfüllung als Archetypen ausweist, sowie jene mit der göttlichen Willkür, denn die Anordnung gleicht der im vorhergehenden Absatz beschriebenen in der Regelmäßigkeit eines ungewöhnlich langen Intervalls ohne Hebungen.

In D3L, welcher in ARIADNA mit Égejs Trauer und der Sorge um den Helden verbunden ist, sind Hebungsentfälle selten. Eine Ausnahme stellt die Weissagung des Sehers dar, wo dreimal in Folge die mittlere Hebung unrealisiert bleibt: „V rakovine zerno / Žemčuga ne celee / Bezdny na nižnem dne, / Cel, aki duch besplotnyj.“ (288) Die Weissagung hebt sich so von ihrer rhythmischen Umgebung ab, wobei sie ebenfalls gleichsam als ‚archaische‘ Wahrheit markiert wird, was ihrem Inhalt entspricht: Obwohl weder Égej noch der Seher die Andeutung verstehen, wird richtig vorausgesagt, dass Tezej überlebt, jedoch Afroditas Zorn auf sich gezogen hat.

3.2 HYPERMETRISCHE BETONUNGEN IM VERS

In ARIADNA sind hypermetrische Betonungen fast ausschließlich auf die Anakrusis beschränkt. Ausnahmen liegen nur in Form von Einzelfällen vor. Mehrere davon unterstreichen die im Volksaufstand frei werdenden Aggressionen. Ein besonders drastisches Beispiel bietet folgende Stelle in Vakchs, ansonsten ohne hypermetrische Betonungen

¹²⁴ Eine solche Tendenz ist in ihrer Wirkung mit den ‚archaisierenden‘ Hebungrealisierungen im Trochäus vergleichbar.

auskommender, Verdammung der unvollkommenen menschlichen Liebe: „[...] / Plač! Net, dli ee, – vse tot že / [Červ' podtačivaet plod:]“¹²⁵ (280)

In FEDRA sind hypermetrische Betonungen dagegen auch im Versinneren erstaunlich präsent. Auffällig ist zunächst ein Ausbleiben dieser Struktur im ersten Akt, wonach sie zu Beginn des zweiten in Zusammenhang mit der Aufregung der um Fedras Krankenbett versammelten Zofen und der Amme ungleich häufiger zum Einsatz kommt: „[...] / Na ogon' gljadit – ,oj, dom gorit!' / Zasloniš' – ,oj, t'ma kolodezna!' / [...]“ (307) In dieser Einleitung werden Fedras Phantasien und ihre Gefühlschwankungen durch die Zofen wiedergegeben, wobei die unberechenbaren Akzenthäufungen Fedras unkontrollierbaren Zustand sowie die Besorgnis der Umstehenden betonen: „[...] / Šepotkom načneš': ,Aj pri smerti?' / [...]“ (ebd.) Nach dieser Szene reduziert sich die Vorkommensdichte von Akzentkollisionen, zudem konzentrieren sich diese verstärkt in den Repliken der Amme, welche Fedras Geheimnis zu erfahren drängt. In den Sprechensätzen der Heldin bleiben sie dagegen weitgehend aus, doch sie unterstreichen gezielt Fedras Verzweiflung bei der Preisgabe ihres Geheimnisses: „Syn. – Konec. – Net tajny.“ (318) Durch diese Verkündung löst sich die Anspannung der Situation, was sich im Sprechrhythmus der Amme in Form einer jähen Abnahme von Akzentkollisionen bemerkbar macht. Gleichzeitig enthält die Passage sieben Verse mit systematisch geregelter Akzentkollision¹²⁶, darunter fallen „Sprav'sja! Čas voz'mi, vsech tiše...“ (319) und „Čistych. Čas voz'mi, vsech gluše...“ (ebd.) Später werden hypermetrische Betonungen in einigen weiteren konflikträchtigen Situationen wieder häufiger: u.a. in der Erzählung des Dieners über Ippolits Mutter, im zentralen Abschnitt von Fedras Liebesgeständnis sowie in der Verleumdung Ippolits.

In allen diesen Situationen erfüllen die Akzentkollisionen jedoch auch die Funktion einer gezielten punktuellen Hervorhebung von existenziellen Momenten, was an bestimmten Stellen derart kulminiert, dass mehr als nur zwei oder drei Betonungen aufeinandertreffen. Auf diese Weise wird Fedras Nervenzusammenbruch onomatopoetisch als ‚wahnsinniger‘ Ausruf dargestellt: „O-svo-bo-dite menja!“ (320) Derartige Akzenthäufungen sind zudem im Liebesgeständnis der Protagonistin

¹²⁵ Zur Illustration: X X X x X X X x

¹²⁶ Die Akzentverteilung dieser Verse liegt jeweils als X x X x X X X x vor. Die beiden zitierten Verse liegen zentral zwischen den übrigen fünf.

enthalten, wo im Extremfall sogar fünf Betonungen aufeinanderfolgen¹²⁷: „[...] / Čto – zvuk pered tem, s nezrimych / Ust! Kust byl. Chrust byl. Razdvinuv / Kust, [...]“.(333) Da keine ‚musikalische Notation‘ vorliegt, etwa durch Bindestriche wie in Fedras Schrei, ist die Entscheidung, ob alle potenziellen Betonungen auch realisiert werden, bei so eng aufeinanderfolgenden Akzenten nicht eindeutig; *kust byl* und *chrust byl* könnten auch jeweils zu einer einzigen, syntaktisch betonten Einheit zusammengezogen werden. Dasselbe gilt für Fedras verzweifelter: „Vsem ljub, vsem ljub, / Vsem ljub, vsem ljub!“ (324) Die Strophe besteht ausschließlich aus potenziellen Hebungen und bei isolierter Betrachtung bleibt unklar, ob bei syntaktischer Betonung der Akzent jeweils auf *vsem* oder auf *ljub* zu setzten wäre, zumal der inhaltliche Unterschied zwischen den beiden Varianten gering ist.¹²⁸ Bezieht man die unmittelbar vorhergehende Passage in T2w ein, erscheint auf den ersten Blick die damit harmonisierende Betonung *vsém ljub* logischer. Dennoch relativiert ein Blick auf die Folgestrophe diese Entscheidung: „V tu žizn’, v étu / V sej vek, v budušč...“ (325), da zwar auch hier die Hebungsstruktur von T2w passend anwendbar ist, doch *žizn’* und *vek* tendieren als Substantive besonders stark zur Betonung, sodass die drei ersten Silben im Vers auch durchgehend betont werden könnten. Eine ähnliche Problematik ergibt sich in FEDRA infolge zahlreicher einsilbiger Autosemantika immer wieder. Für die hier diskutierten Textstellen scheint die Interpretation als Betonungshäufung wahrscheinlicher: erstens wegen der unklaren syntaktischen Betonungsstelle und zweitens aufgrund der starken potenziellen Betonung der einzelnen Komponenten.

Diese Beispiele zeigen, dass Akzenthäufungen eine wichtige expressive Funktion erfüllen, indem sie Grenzsituationen kennzeichnen, die damit verbundenen Gefühle – Verzweiflung, panische Angst oder das Aufbegehren gegen eine missliche Situation – materialisieren und die

¹²⁷ Die fünf aufeinander treffenden Betonungen können am Beginn des zweiten der zitierten Verse angenommen werden.

¹²⁸ *Vsém ljub* legt den Fokus auf Fedras Unvermögen, sich zwischen Tezej und Ippolit zu entscheiden, d.h. entweder Tezej zu kränken oder auf Ippolit verzichten zu müssen, während *vsem ljub* stärker die Tatsache betont, dass Fedra für beide Männer Gefühle empfindet, für Ippolit eine sie überwältigende Leidenschaft, doch für Tezej immerhin freundschaftliche Zuneigung, Achtung aufgrund seines Mutes sowie seiner Güte und Treue.

daraus resultierende Modalität des Ausdrucks – Schreie oder unbeholfenes Stottern¹²⁹ – gleichsam onomatopoesisch darstellen.

3.3 SYNTAKTISCHE EINHEITEN

Syntaktische Grenzen im Versinneren wurden schon in Zusammenhang mit den Enjambements erwähnt, da *rejet* oder *contre-rejet* zwangsläufig einen syntaktischen Einschnitt, d.h. eine Pause im Versinneren erzeugen. Diese spielt eine wesentliche Rolle bei der Wahrnehmung von Versüberschreitungen als ‚chaotisch‘, ‚schnell‘ und ‚emotional aufgeladen‘.

Syntaktische Grenzen innerhalb des Verses können jedoch auch unabhängig von Enjambements vorkommen und in beiden Dramen zeigt sich eine deutliche Kontrastierung zwischen Textstellen mit einer besonderen Häufung derartiger Einschnitte und solchen, wo (wie von der europäischen Klassik gefordert) jeder Vers einer syntaktischen Einheit entspricht. Eine dritte Variante entsteht in Verbindung mit syntaktischen Einheiten, die für lyrische Verhältnisse ungewöhnlich lang sind und dadurch eine Annäherung an die Prosasprache bewirken. Diese syntaktischen Anordnungen bilden eine wichtige Grundlage für einen differenzierten Einsatz von Sprechmodalitäten.¹³⁰

¹²⁹ Dieses bezieht sich im Rahmen der präsentierten Beispiele v.a. auf Fedras Liebesgeständnis. Die Assoziation mit einem Stottern ergibt sich aus einer wiederholten Artikulation von Einzelsilben, in welcher der Redefluss nach jeder einzelnen abbricht, da die Abfolge betonter Silben nur durch den Einschub von Pausen realisierbar ist.

¹³⁰ Obwohl der Schwerpunkt der folgenden Überlegungen auf syntaktischen Längen liegt, wird auf die vier ‚Typen der poetischen Intonation‘ Bezug genommen: (1) syntaktisch-deklamativ: Hervorhebung der Satzsemantik, (2) tonisch-deklamativ: Hervorhebung der Wortsemantik, (3) melodisch (immanent dialogisch): Spannung zwischen Satz und Wortsemantik, (4) Gespräch (grenzüberschreitend dialogisch): dialogische Rede-Geste. (vgl. Freise, 2012, 339) Die Typen (1), (3) und (4) wurden von Boris Ejchenbaum vorgeschlagen (vgl. Ejchenbaum, 1922, 8f), (2) fügte Jurij Lotman hinzu. (vgl. Lotman, 1970, 228) Ein Zusammenhang zwischen diesen Typen und der Länge der Syntagmen scheint v.a. bei (2) logisch, da gerade kurze Syntagmen Akzente auf der Wortebene fördern. Für (4) scheint zu gelten, dass für lyrische Texte ungewöhnlich lange Syntagmen oder auch ungewöhnlich lange Satzzusammenhänge, wie sie beide in FEDRA vorkommen, eine Annäherung an die Prosasprache bewirken. Demgegenüber dürfte (1) mit einer Einhaltung der Verszeile korrelieren, da dies der Form des Odenstils mit Ausrufen und rhetorischen Fragen am ehesten entspricht. Typ (3) scheint dagegen als einziger von syntaktischen Längen unabhängig zu existieren.

Als einprägsames Beispiel für die Häufung kurzer Abschnitte kann in FEDRA das Liebesgeständnis herangezogen werden, in welchem jeder Vers aus mindestens zwei (und der vorletzte des Zitats sogar aus vier) Syntagmen besteht: „[...] / Putajus! – načalom zvuk byl / Roga, pe-rešedšij – čašč zvuk – / V čaš zvuk! No mednozvučščich / Čto – zvuk pered tem, s nezrimych / Ust! Kust byl. Chrust byl. Razdvinuv / Kust, – [...]“ (333) Obwohl nicht jeder Kurzabschnitt einer Satzeinheit entspricht, handelt es sich um die ‚tonische‘ Aneinanderreihung äußerst prägnanter, bildhafter oder lautlicher Sinneseindrücke, die jeweils kurz in den Vordergrund treten, um alsbald durch den nachfolgenden Eindruck abgelöst zu werden. Dabei wird jeweils ein zentrales Wort besonders präsent, wie etwa im letzten Vers die unsichtbaren Lippen, der Strauch, das Rascheln, das Wegschieben des Strauches. Die Kette der Zusammenhänge ist äußerst lose geknüpft, was auch mit den syntaktischen Trennungen zu tun hat, doch ermöglichen gerade diese Trennungen die schnelle Fokussierungsabfolge unterschiedlicher Konzepte.¹³¹ Diese diffuse Art der Informationsvergabe und das durch die schnelle Abfolge von Pausen erzeugte Stakkato unterstreichen Fedras Nervosität, ihren Denkprozess auf der Suche nach dem Ursprung ihrer Gefühle und die ihr entschwindenden Worte zu deren Verbalisierung. In ARIADNA kommen Ansammlungen kurzer syntaktischer Einheiten immer wieder in Zusammenhang mit aufgeregter Entrüstung vor, z.B. als der immer noch um seinen Sohn trauernde König Minos seiner Tochter erklärt, dass sie ihn über diesen nicht hinwegtrösten könne: „Doč’ – ne syn. / Doč’ – uvj! – choroša zama! – / Vmesto syna. Oplot – na penu / promenjat? V ètom more slez / Pena – deva, a syn – utes.“ (256) In diesem Beispiel wird die schnelle Abfolge kompakter Fokussierungen zur wertenden Gegenüberstellung der Konzepte ‚Tochter‘ und ‚Sohn‘ eingesetzt, indem kompakte Eigenschaften mit ihnen verknüpft werden.

Für den in der Lyrik traditionell gefestigten ‚syntaktisch-deklamativen‘ Typus bietet in ARIADNA z.B. das beschwingte Spiel der Heldin ein Beispiel: „Moj klubok zolotoj i rovnyj, / Dar prekrasnejšej iz bogin! // V nem velikie sily skryty, / Nit’ ustojčiva i svetla.“ (253) Außerdem sind in beiden Tragödien sämtliche Chorlieder auf diese Weise konzipiert. Darunter fallen einerseits euphorische Lobpreisungen, welche in FEDRA Artemida und später Ippolit gelten: „Diven sluch čej, čuden

¹³¹ In dieser Eigenschaft ähnelt die Struktur Majakovskijs Treppenversen, die als prototypisch für den tonisch-deklamativen Typ der poetischen Intonation gelten. (vgl. Freise, 2012, 338f)

vzgljad čej. / Pod kustom, gde son valit, / Kto vsech čutče, kto vsech gljadče? / Ippolit! Ippolit!“ (302f) Ähnliche Anklänge an die Ode finden sich auch im Gesang des Brautjungfernchors im Schlussakt. Derselbe enthält zudem auch elegische Elemente, als nämlich Tezej den Irrtum erkennt und um seinen Sohn trauert: „Ippolita pochval’nyj list! / Fedry sobstvennaja ruka! / Zolotaja ego doska! / Dobrodeteli toržestvo!“ (347) Beide traditionellen lyrischen Gattungen – Ode und Elegie – verleihen dem Stück durch ihren Liedcharakter einem Rahmen.

Das dritte syntaktische Extrem besonders langer Abschnitte, welche mit zahlreichen Versüberschreitungen einhergehen, wurde schon in Kapitel IV.2.2, im Kontext der dadurch erzeugten Mündlichkeit, behandelt. Diese Feststellung verweist bereits auf die in den betroffenen Textstellen dominante ‚dialogische Rede-Geste‘, in welcher das lyrische Versprinzip durch flexible Gestaltung und Annäherung an die Prosarede aufgebrochen wird, wie die folgende Szene aus FEDRA zeigt: „Rjady sdvinuli, / Strely vynuli, krov’ chlynula... / I ne stalo synu materi. / Vot i vse tebe, i vsja tebe / Antiopa, drevco zeleno, / Nepoklonlivo, Tezeeva / Žena chmuraja, mat’ siraja / Ippolitova. [...]“ (326) Gerade im ‚prosaischen‘ Stil sind bei Cvetaeva jedoch auch Beispiele mit einem Spannungsverhältnis zwischen Wort- und Satzsemantik¹³² häufig: „Dve ženy tebe, tret’ja, pod ruku / Šepčut. Bljudy iz ruk letjat, – / Amazonkin vzgljad / Zorkij, – i ne gljadi za zanaves! / Celyj dvor, celyj dom glazami ich / Smotrit. [...]“ (314f) Obwohl in diesem Beispiel grundsätzlich längere Syntagmen die Sinnggebung bestimmen, treten einige Lexeme und damit auch ihre Semantik als gewissermaßen eigenständige Größe durch syntaktische Markiertheit in den Vordergrund: Fedra ist bereits Tezejs *dritte* Frau, was eine ständige gedankliche Präsenz ihrer Vorgängerinnen bedingt, welche sie durch Geräusche oder bedrohliche Blicke verfolgen, wie aus den *rejets* (*šepčut*, *zorkij*, *smotrit*) hervorgeht. Während die allgemeine Syntax eher auf Fedra und ihren Blickwinkel fixiert ist, entwerfen die isolierten Begriffe eine gespenstische, von außen auf sie Einfluss nehmende Doppelwelt.

¹³² Das Ergebnis bei Cvetaeva ähnelt jedoch kaum jenem des für diese Gruppe als Richtwert angeführten Žukovskij-Gedichts NEVYRAZIMOJE (vgl. Freise, 2012, 338), da die hervortretende Wortsemantik bei ihr auch besonders deutlich syntaktisch markiert ist.

3.4 SPRECHERWECHSEL

Über rhythmische Mechanismen zur Unterstützung der Metrumswechsel soll hier nur ein kurzer Überblick gegeben werden, da in diesem Bereich bereits detaillierte Ergebnisse von Thomson vorliegen. Er hat gezeigt, dass in vielen Fällen eine ‚Verwischung‘ der Übergänge zwischen zwei aufeinanderfolgenden Metren angestrebt wird, was er als Unterstützung einer kohärenten Abfolge wertet. Grundlegende Strategien dafür sind erstens die Wahl von Metren mit rhythmisch identem Versbeginn, der Einsatz identer Varianten der Metren an den Übergängen (solche entstehen etwa durch gezielte Pyrrhichienanordnung) oder die Wiederholung eines Lexems im Folgemetrum, wodurch der Kontrast gering bleibt und zudem erst relativ spät wahrgenommen wird; zweitens lenken Enjambements, Binnenreime und Sprecherwechsel innerhalb der Verszeile von Übergängen ab, da sie die primäre Aufmerksamkeit auf sich ziehen; in diese zweite Gruppe fällt auch der flexible Entfall oder Einschub unbetonter Silben im Versinneren bei initial und final stark betonten Verszeilen.¹³³ Die genannten Mechanismen treten bei Cvetaeva isoliert oder in Kombination auf. Zusätzlich können externe Faktoren eine Rolle spielen, wie Regieanweisungen oder neue Figuren, welche die Bühne betreten; Elemente dieser letzten Gruppe sind jedoch im Komödienzyklus häufiger als in den Tragödien. (vgl. Thomson, 1989a, 534)

Eine weitere interessante Form bilden rhythmische Einheiten mit unklarer Zugehörigkeit: In manchen Fällen bildet eine Sequenz den Abschluss eines metrischen Abschnitts, ist jedoch zugleich auch schon Bestandteil des Folgemetrums. In der Textstelle aus FEDRA: „[Tezej:] Vsja ne stojaščaja persta / Ippolitova! [Kormilica:] Car', čista! / Byk i suk. / Trup i trup – / [...]“ (347) vervollständigt *Car', čista!* einerseits den Schlussvers von An3Lm(+A) und bildet gleichzeitig, durch den Sprecherwechsel gewissermaßen als eigenständige Einheit gekennzeichnet, schon den ersten Vers des nachfolgenden T2m. Dies hat ein besonderes Spannungsverhältnis zwischen den Repliken zur Folge und führt zu einer Beschleunigung der Abfolge; da die Amme mitten im letzten Vers die Rede übernimmt, entsteht zudem der Eindruck, dass sie den Sprechenden unterbricht. Ähnliche Strukturen sind in ARIADNA häufiger als in FEDRA. Allerdings wird dort das erste Metrum ‚unterbrochen‘, indem die Folgereplik dessen letzte Silbe(n) ersetzt. Auf diese Weise wird u.a.

¹³³ Thomson beschreibt die letzte Strategie nur für Cvetaevas Poeme, sie kommt allerdings auch in FEDRA, v.a. gegen Ende des Stücks, immer wieder zum Einsatz. (vgl. 348ff)

zweimal die prompte Übermittlung von Égejs Tod inszeniert: „[Chor graždan:] Tam, čto voron mež vetril? / Gore! Gore! Čeren! [Vestnik:] Byl – / Car?. Perepolnen / Čan skorbi i mgly. / V ki-pjaščie volny / Pal car? so skaly.“ (290f)

3.4 HEBUNGSREALISIERUNGEN UND PAUSEN IM ÜBERBLICK

Die Analyse von Pyrrhichien, hypermetrischen Betonungen und syntaktischen Grenzen illustriert einige Wirkungsmechanismen konkreter rhythmischer Modifikationen in den beiden Verstragödien. Während Pyrrhichien aufgrund ihrer Lage tendenziell auf die Verstradition unterschiedlicher Epochen verweisen und durch regelmäßiges Auftreten einen Übergang zu Logaödstrukturen bedeuten, besteht das zentrale Potenzial von hypermetrischen Betonungen in ihrer Expressivität, d.h. in der Illustration menschlicher Grenzsituationen. Syntaktische Pausen sind nicht nur als Phänomen an sich oder als an der Realisierung von Akzentkollisionen beteiligter Mechanismus interessant, sondern stellen darüber hinaus ein wichtiges Moment der Informationsgliederung dar: In ihrer Grenzfunktion markieren sie Lexemanordnungen unterschiedlicher Größe als zusammengehörig. Für die ‚poetische Intonation‘ ist dies deswegen zentral, weil die Aufmerksamkeit in Abhängigkeit von diesen Abschnitten auf längere Syntagmen oder auf einzeln auftretende und daher markant hervortretende Lexeme gelenkt wird. Weitere Effekte ergeben sich durch das Spannungsverhältnis zwischen Versordnung und Syntax, da die in den Chorliedern häufige Korrelation dieser Einheiten Assoziationen mit Oden oder Elegien weckt, während gegenteilige Ausprägungen an die Prosasprache erinnern.

4 DIE RHYTHMIK VON EIGENNAMEN

Die lyrische Aneignung von Eigennamen über deren Rhythmus und Lautlichkeit durchzieht mit unterschiedlichen Schwerpunkten Cvetaevas gesamtes Werk.¹³⁴ Die Phase ihrer verstärkten Auseinandersetzung mit mythologischen und biblischen Motiven um 1923, in welcher auch die Konzepte für beide Verstragödien entstanden, kennzeichnet einen diesbezüglich besonders produktiven Zeitraum.

Auf ähnliche Weise wie in der Bibel werden Namen als direkter Ausdruck des Wesens ihres Trägers verstanden.¹³⁵ Die Möglichkeit einer

¹³⁴ Ausführlich dazu: Jandl, 2013b.

¹³⁵ Als Beispiele für diese Verknüpfung von Name und Wesen sind erstens die Beinamen zu nennen, über welche Gott u.a. als zerstörerischer ‚Gott der Heere‘

solchen Abbildfunktion ist eine im archaischen Kontext sehr verbreitete Vorstellung. Sie wird in Platons KRATYLOS ausführlich thematisiert (vgl. Platon, 2004/I, 543-616), was Beardsley wie folgt zusammenfasst: „Not only are objects imitated by pictures of them, but the essences of things are imitated by names [...]“ (Beardsley, 1966, 34) Ganz in diesem Sinne beschränkt sich Cvetaevas Interesse für eine solche Beziehung nicht auf die inhaltliche Verweisfunktion von Sprache durch die Zuordnung von *signifiants* und *signifiés*. Sie interessiert sich für den mimetischen Prozess an sich und rückt ihn durch die rhythmisch-lautliche Einpassung von Namen in die Gedichtstruktur in den Vordergrund. Durch wiederholte Platzierung eines Namens an derselben Position im Vers wird dieser, nach dem Prinzip der Konstante im Parallelismus, zum Träger einer rhythmischen Ordnung.

Im beginnenden 20. Jh. wurden namensmystische Konzepte – als Gegenströmung zu der von Saussure proklamierten Arbitrarität des Zeichens – in Europa erneut populär. In Cvetaevas russischem Umfeld waren dagegen religiös motivierte Namensverehrung sowie die ‚Namensmagie‘ der futuristischen Sprachexperimente sehr präsent (vgl. Petzer, 2009, 9; 14) und ihre Namensverwendung ist in deren unmittelbaren Zusammenhang einzuordnen.

4.1 SEMANTISIERUNG VON METRISCHEN ABSCHNITTEN

Die besonders in FEDRA zahlreichen Loblieder und Gebete sind meist als Hinwendung der Sprechenden zu einer im Zentrum stehenden Person konzipiert. Dies wird v.a. durch die häufige Nennung von deren Namen realisiert. Formal platziert Cvetaeva diese Namen zur verstärkten Hervorhebung meist versinitial¹³⁶, z.B. „Fedry – povest’, / Fedry – sovest’, / Fedrin pojas, Fedrin suk.“ (341)

In einigen Fällen füllt der Name die Verszeile sogar vollständig aus, so etwa in Ariadnas Gebet vor dem Labyrinth: „Afrodita! / Mirt i med! / [...]“ (264) Es kommt auf diese Weise zur Gleichsetzung des Namensträgers mit der metrischen Ordnung, in welcher jeder Folgevers auf

(vgl. z.B. Am 4,13) bezeichnet wird, sowie zweitens die Wechselwirkung zwischen Namen und dem Wesen der Träger, wie sie z.B. durch Umbenennungen wie jene von Saulus zu Paulus sichtbar wird. (Apg 13,9)

¹³⁶ Matthias Freise beschreibt den Versauslaut als meist noch stärker markierte Position als den Anlaut. (vgl. Freise, 2012, 15) In Cvetaevas Lyrik scheint hingegen die gegenteilige Tendenz zu dominieren: Jeder Vers beginnt abrupt und heftig und zusätzlich tragen die zahlreichen rhematischen *rejets* zu dieser Verschiebung bei.

rhythmischer Ebene erneut an den Namen anklängt. Ein ähnlicher Effekt wird für längere Metren durch eine Verdoppelung des Ausrufs erzeugt, etwa in: „Ippolit! Ippolit!“ (303) oder durch eine direkt mit dem Namen verbundene Anredeform wie in Tezejs Gebet: „Otče Posejdon!“ (340) Durch die Anrufung des Gottes wird das Metrum des gesamten Abschnitts, T3m, gleichsam ‚erzeugt‘, geradeso wie T2wm in Ariadnas Gebet.

Die Rhythmik von Namen wird auf diese Weise zum Assoziations-träger, der sich nicht nur zur Fokussierung einer einzigen Person eignet, sondern auch zur semantischen Vernetzung mehrerer Namensträger. Dies geschieht am Übergang des Refrains von „Artemidu trepetonozdru-ju.“ (302) zu „Ippolita ženoupornogo.“ (ebd.) durch die idente Rhythmik sowie durch die parallele Positionierung des Namens der Göttin und jenes ihres Anhängers. Obwohl diese Namen die Verse des Metrums nicht ausfüllen, ist ihre Silbenzahl auch hier von Bedeutung: Beide Namen werden in den unterschiedlichen Strophen in verschiedenen Kasus verwendet, wobei Ippolits Name nie im Nominativ vorkommt, Artemidas dagegen durchaus, was daran liegt, dass sich bei Ersterem eine verringerte Silbenzahl ergäbe, die den Rhythmus stören würde.

Besonders in ARIADNA werden Namen auf sehr eindrucksvolle Weise in der direkten Konfrontation zwischen Figuren eingesetzt. Im Volksaufstand bilden sie den Angriffspunkt der Aggression gegen den König bzw. der wiederholten Forderung nach dem Thronfolger: „Otec! Otec / Ěgej! Podavaj Tezeja!“ (246) Häufig wird der König mit *Car'* angesprochen. Diese einsilbige und durch markante Konsonanten gekennzeichnete Anrede klingt noch aggressiver, weswegen sie wohl auch von Posejdon bevorzugt wird, als dieser zum Volksaufstand aufruft: „Car'! – Pochvatyvajte! / Car'! – Raskatyvajte! / Car'! – Tri zapovedi / Dólžno čit'.“ (ebd.) Derselbe initial positionierte Ausruf wird in diesem Kontext besonders häufig eingesetzt. Er findet sich jedoch auch bei Tezejs Auftritt vor dem feindlichen König und im Schlussakt, wo Priester und Seher den verzweifelten Ěgej zu beruhigen versuchen. Dass das Aussprechen eines Namens sich als Mechanismus der Machtausübung eignet, zeigt sich besonders deutlich an Ariadnas Apotheose: Vakch verändert das Wesen der Heldin durch bloßes Sprechen, indem er ihrem Namen neue Eigenschaften zuordnet. (s. Kap. V.1.5)

Auch das Erkennen von Figuren funktioniert in Cvetaevas Werken direkt über die Kenntnis ihrer Namen.¹³⁷ Tezejs mutiges Aufbegehren gegen die Aufforderung einer zunächst unbekanntes Stimme, Ariadna zurückzulassen, weicht blankem Entsetzen, als er erkennt, dass er es mit Vakch zu tun hat. Unfähig, weiterzusprechen, ruft er sechsmal diesen Namen aus, wobei seine Rufe in weiteren Einschüchterungen durch den Gott untergehen, der nun sein ganzes Wesen zu erkennen gibt: „[Tezej:] Vakch! [Golos:] Dvuserdyj i dvoedonnyj. / [T:] Vakch! [G:] V utrobe mužskoj dogret. / [T:] Vakch! [G:] Ne ženščinoju roždennyj. / [...]“ (279) Tezejs Angstschrei ist jeweils einsilbig und versinial positioniert. Vakchs Selbstoffenbarung stehen dagegen alle übrigen Silben zur Verfügung, sodass Tezejs Schreie von diesen gleichsam überrollt werden.

Rhythmische Assoziationen gehen zuallererst von der rhythmischen Anordnung des Namens als Rohmaterial aus. Aufgrund seiner Kürze scheint Fedras trochäischer Name auf den ersten Blick schlechter für rhythmische Semantisierungen geeignet zu sein. Tatsächlich kommt er jedoch in sehr unterschiedlichen Metren vor, z.B. mehrmals im Versinieren eines Strophenlogäods im Zuge eines Gesprächs zwischen Heldin und Amme. (vgl. 314f) Die Etablierung einer rhythmischen Wirkung ihres Namens wird hier v.a. dadurch gehemmt, dass keine feste Einpassung in eine bestimmte Position in Vers und Strophe angestrebt wird. In einigen Kontexten kommt der Name jedoch – meist an initialer Stelle – auch in trochäischem Zusammenhang vor und in diesen entsteht eine einprägsame Ordnung. Eine solche besteht im oben zitierten Chorlied sowie in der Auseinandersetzung zwischen Amme und Fedra, wo über eine längere Textpassage hinweg die rhythmisch korrelierenden Anredeformen *Fedra* und *njanja* in T4m aufeinandertreffen: „[Kormilica:] Fedra, on tebe ne muž! / [Fedra:] Njanja, ja emu žena!“ (313) Im Zusammen-

¹³⁷ Die Erkenntnis eines Menschen über seinen Namen wird in der mittelalterlichen Philosophie in Auseinandersetzungen mit dem Universalienproblem diskutiert, doch auch literarische Beispiele beschäftigen sich mit dieser Thematik. In Chrétien de Troyes' *LE ROMAN DE PERCEVAL OU LES CONTES DU GRAAL* wird der Held von seiner Mutter angewiesen, jeden Fremden, den er unterwegs treffe, sogleich nach seinem Namen fragen, um festzustellen, ob er vertrauenswürdig sei: „Biax fix, encor vos veil dire el, / Que en chemin ne en hostel / N'aiez longuement compaignon / Que vos ne demandez son non; / Et ce sachiez a la parsome: / Par le sornon connoist on l'ome.“ (Troyes, 1993, 23); „Schöner Sohn, außerdem will ich Ihnen noch sagen, / Dass auf dem Weg wie auf der Station / Ihr nie zu lange mit einem Gefährten verweilen möget / Ohne ihn nach seinem Namen zu fragen: / Denn am Namen erkennt man den Menschen.“ (Übers. I.J.)

hang mit Fedras Nervenzusammenbruch, wo der Name den Vers in T1 rhythmisch dominiert, wird diese Opposition noch deutlicher: „[Kormilica:] Fedra! [Fedra:] Ved'ma! [K:] Fedra! [F:] Svodnja!“ (320) Die verzweifelten Beschimpfungen aus dem Mund der Heldin bilden nur ein kümmerliches Echo auf die eindringliche und durch die beharrliche Wiederholung ihres Namens verbindliche Aufforderung. In Kapitel V.1.3 wurden zahlreiche Beziehungsdichotomien aufgezeigt, die als inhaltliche und strukturelle Grundlage der vorliegenden Tragödie zu verstehen sind; gerade diese Beziehungsmuster funktionieren häufig als rhythmische Analogie von Namen.

Einleitend wurde die Rhythmisierung von Eigennamen als parallelistische Struktur beschrieben, in welcher der Name als konstantes Wiederholungselement im Zentrum steht. In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass der Namensträger in vielen Fällen über die flexibel mit ihm verbundenen Einheiten einer komplexen Analyse unterzogen wird, gerade so wie es der generellen Wirkungsweise von Parallelismen entspricht: „Starče, vot / Fedrin grech. / Fedrin blud. / Fedra? Zrja! / Fedra – žgut: / Ruki – ja.“ (348) Durch die Präsenz von Fedras Namen ist dieses Plädoyer für ihre Unschuld ganz eng an Fedras zur Diskussion stehendes Wesen geknüpft, welches im Verlauf gleichsam semantisch neu definiert wird. Derartige Strukturen betreffen in diesem Stück gerade die auf sehr heterogene Weise erschlossene Persönlichkeit der Heldin.

4.2 NAMEN ALS UNTERSCHRIFT EINES URHEBERS

Besonders in ARIADNA kristallisiert sich eine weitere zentrale Strategie für den Einsatz von Namen heraus: Durch die Positionierung an finaler Stelle, dreimal betrifft dies sogar den jeweils letzten Vers eines Akts, bekommt die Nennung eines Namens den Charakter einer Unterschrift, die unter eine zuvor erfolgte Handlung gesetzt wird.

Häufig wird diese Konstellation als Überraschungs- oder Schockeffekt genützt, etwa als das Volk den für den Aufstand verantwortlichen Posejdon erkennt: „[Posejdon:] Padi ko mne na grud', / Syn, v slave ut-veržden! / Val, dolu! Vetry, dut'! / [Narod:] Vladyka Posejdon!“ (vgl. 252) Da der Akt an dieser Stelle endet, wird der Gott als solcher für Volk und Publikum nur diesen kurzen Augenblick des Erkennens bewusst fassbar. Dennoch bewirkt die Erkenntnis eine Umbewertung des gesamten vorhergehenden Akts, da die Ereignisse sich als durch einen Gott initiiert erweisen.

Ein weiteres zentrales Beispiel liegt am Ende des dritten Akts vor, als Ariadna Tezej nach beharrlicher Weigerung doch nach Athen begleitet. Erst als alle Hindernisse überwunden sind, fragt Tezej die Heldin nach ihrem Namen: „[Tezej:] V krasote tvoej bogoravnoj. / Deva, imja tvoe? [Ariadna:] Ariadna.“ (274) Die Textstelle steht am Ende von Ariadnas Rolle als aktiv Handelnde: Sie hat Tezej ihre Liebe gestanden, ihm ihr Seelenknäuel geschenkt und ihn vor dem Minotaurus gerettet. Mindestens ebenso wichtig ist, dass sie durch die Ankündigung der unheilvollen Ereignisse ihre Rolle als Prophetin erfüllt hat. Darin besteht die Bedeutung von Ariadnas Wesen und ihres Namens. Vom Beginn des Folgeakts an wird sie zunächst schlafend und später tot auf einem Felsen liegen.

Auch an das Ende von Égejs Leben wird sein Name, bzw. die Bezeichnung *Car'*, mit welcher er meist angesprochen wurde, gesetzt. Seine letzten Worte vor dem aus Trauer um seinen verschollenen Sohn begangenen Selbstmord sind: „Žrec, doloži bogam: / Synu navstreću kanul / Car'.“ (289) Die Formulierung ist deutlich als bewusste Abschiedsbotschaft zu verstehen, mit welcher der Sprecher alles Irdische hinter sich lässt. Wie in einem Brief setzt er seinen Namen unter diese und damit unter sein Leben.

Sogar das Tragödienende basiert ebenfalls auf der beschriebenen Struktur. Im Schlussvers erkennt der Held plötzlich, dass es sich bei der durchlebten Katastrophe um Afroditas Rache handelt: „Uznaju tebja, Afrodita!“ (296) All diese Beispiele verweisen auf die Bedeutung eben jenes Moments, in welchem der Name direkt ausgesprochen wird¹³⁸, denn mit diesem wird gleichsam die Identität der betroffenen Figur greifbar, bzw. wird das Geschehene erst durch die Identifikation seines Urhebers als Realität anerkennt.

In FEDRA ist diese Form der Namensverwendung als abschließende Nennung des Urhebers, wie sie auch in der Bibel häufig vorkommt, dagegen weniger produktiv. Dies liegt einerseits daran, dass Cvetaeva in dieser Handlung kaum Enthüllungen vorsieht, da die Figuren von vornherein viel über das eigene Schicksal wissen oder dieses zumindest detailgetreu antizipieren. Verantwortlich ist jedoch auch die damit in Verbindung stehende umgekehrte Informationsvergabe, in welcher die neue Information vorweggenommen wird: Anstelle einer langen, unentschlos-

¹³⁸ Auch in der Bibel besteht ein ursächlicher Zusammenhang zwischen der Nennung eines Namens und der Offenbarung des Wesens seines Trägers. (vgl. Rosenzweig, 1929, 808)

senen Reflexion, welche im Zuge einer plötzlichen Einsicht mit dem Höhepunkt endet, wird die Erkenntnis oft ohne inhaltliche Vorwarnung gleich zu Beginn eines metrischen Abschnitts präsentiert. Dieser widmet sich in weiterer Folge der sukzessiven Aufarbeitung der Information. So schließt FEDRA ebenfalls mit Tezejs oben aus ARIADNA zitierter Erkenntnis, dass Afrodita die Urheberin des Geschehenen ist. Doch diese Enthüllung konzentriert sich nicht, wie in der ersten Tragödie, auf den finalen Vers des Stücks, sondern leitet den zwanzig Verse umfassenden Schlussmonolog des Helden ein: „Ibo Fedrinov rokovoju ljubvi / – Bednov žensčiny k bednu ditjatku – / Imja – nenavist’ Afroditina / Ko mne, za Naksosa razorennyj sad. / [...]“ (349f) Danach wird derselbe Gedanke in redundanten Formulierungen weitergeführt und der informative Fokus ist folglich am Beginn des Abschnitts festzumachen. Im Grunde erkennt Tezej Afroditas Urheberschaft sogar noch früher, bereits vor dem Versuch der Amme, die Schuld auf sich zu nehmen. Hier wird die Information ähnlich wie im Beispiel aus ARIADNA gegen Ende präsentiert: „[...] Nenavisti persty / Afroditinoj! Syn, prosti / Starcu! Nenavisti kamyš / Afroditinoj. [K Fedre.] Ta že... ty ž, / Vsja ne stojaščaja persta / Ippolitoval“ (347) Tezejs Empfinden verwandelt sich nach dieser Erkenntnis jedoch sogleich wieder in blinde Wut gegen Fedra. Durch diesen Exkurs bildet sich kein so starker Fokus auf der Information heraus. Wie das Zitat zeigt, bedeutet der beschriebene Rückgang von Signaturen eines Urhebers am Abschnittsende nicht, dass diese Sequenzen seltener durch Eigennamen abgeschlossen würden. Deren finaler Einsatz ist in FEDRA sogar noch häufiger als in ARIADNA, v.a. in den Lobliedern, doch auch in analytischen Aufarbeitungen von Personenkonstellationen. Jedoch führt gerade die inflationäre Namensverwendung, welche die Semantisierung ganzer Abschnitte bewirkt, weg von dem bedeutungsvollen Abschluss durch die Benennung eines zuvor unbekanntem Urhebers.

Cvetaevas Grundverständnis von Eigennamen als Wesensträgern bleibt dennoch bestehen, soviel geht aus Fedras bewusstem Nicht-Aussprechen von Ippolits Namen hervor, als sie der Amme das Geheimnis offenbart: „Pasynok. / Syn. – Konec. – Net tajny. / Tol’ko imeni ne daj mne... / Zvuka ne perenesu!“ (318) Die Heldin erkennt das Aussprechen des Namens als Überschreitung der Grenze zwischen Gedankenwelt und Wirklichkeit, welche bereits den ersten Schritt einer Annäherung bedeuten würde. Tatsächlich wird genau dieses Prinzip auch zur Fixierung einer synthetischen Struktur des Stücks eingesetzt: Das erste Zusammentreffen der beiden Protagonisten geschieht unmittelbar

nach Ippolits Schilderung der ihm im Traum erschienenen Frau. Obwohl der Held nicht die auf der Symbolebene eindeutig identifizierte Fedra, sondern seine leibliche Mutter zu sehen glaubt, wird das Sprechen über die Heldin zum Auslöser für ihr Eintreffen. (vgl. 305) Ähnliche Zusammenhänge werden konstruiert, wenn etwa Fedra gerade in jenem Moment aus ihren wirren Fieberträumen erwacht, als die Zofen beratschlagen, ob man nicht *Ippolit* von ihrer Krankheit benachrichtigen sollte, und sogleich besorgt überlegt, ob sie sich nicht vielleicht verraten habe (vgl. 310). Ebenso an jener Stelle, wo die Amme ausgerechnet dann bei Ippolit ankommt, als dieser von Muttermilch spricht (vgl. 329), oder als der Bote mit der Nachricht vom Tod des Helden eintrifft, während der Brautjungferchor gerade Fedras Sieg über den Helden in einem fiktiven Kampf imaginiert. (vgl. 343)

In der direkten Bedeutung kommt die Beziehung zwischen Unterschrift und Urheberschaft in Fedras Brief an Ippolit zum Tragen. Ippolit bekommt diesen Brief von der Amme und liest: „Ippolitu, Tezeevu synu – tajno.“ (329) In der nachfolgenden Reflexion legt der Held seine Vorbehalte gegen geheime Briefe dar, welche wohl keine anständige Botschaft enthalten könnten, und schenkt aus diesem Grund den weiteren Teilen des Briefs keine Beachtung; er interessiert sich nicht einmal für dessen Absender. Das zweite Gedicht des vier Jahre zuvor verfassten FEDRA-Zyklus beginnt sehr ähnlich: „Ippolitu ot Materi – Fedry – Caricy – vest.“ (II, 173) Jedoch wird darin die Verfasserin durch die dreifache Nennung ihres Namens, aber auch aufgrund des nachfolgenden Inhalts des Briefs stärker ins Zentrum gerückt als der Adressat. Im Drama werden inhaltliche Aspekte geschickt ausgespart, denn als Tezej den Brief liest, beachtet er nur die Anmerkung ‚geheim‘, welche schon Ippolits Abneigung ausgelöst hat, und Fedras Unterschrift, welche sie als ‚Verursacherin‘ des Unglücks kennzeichnet. (vgl. 346) Dass der Inhalt des Briefes in der Tragödie so wenig Beachtung findet, zeigt, in welchem Ausmaß die Gefühle der Protagonistin von Ippolit, doch zunächst auch von Tezej, übergangen werden. Die im zweiten Absatz des vorliegenden Kapitels angesprochene Tendenz, wonach der semantische Fokus einer Szene in FEDRA häufig bereits im ersten Vers offenbart wird und nicht erst am Ende, wie es in *ARIADNA* und grundsätzlich in *Cvetaevas* ‚radi poslednej stroki‘ verfasster Lyrik üblich zu sein scheint, trifft auch auf diese ‚Brieflektüren‘ zu. Die von Ippolit vorgelesene Anschrift löst seine im folgenden metrischen Abschnitt immer wieder bekräftigte Abneigung aus. Indem dieser Vers die Umgebungsmetren an Länge übertrifft, imi-

tiert er den schon für das zweite Zyklusgedicht festgestellten ‚schriftlichen Stil‘ (s. Kap. IV.7.6) und markiert dadurch gleichzeitig auch die Abschnittsgrenze; seine ‚Überlänge‘ wird durch den verkürzten Folgevers ausgeglichen, danach pendelt sich das Metrum normgetreu An3Lm ein. Tezejs Redeeinsatz beginnt ebenfalls direkt mit Fedras Brief: „Nadpis’: ‚tajno’. / Podpis’: ‚Fedra.’.“ (346) Der hier vorliegende T2w beginnt zwar genaugenommen schon in den beiden Versen des Dieners, welcher Tezej zum Lesen des Briefes auffordert, doch auch hier wird das Metrum charakteristisch für den durch das einleitend Gelesene ausgelösten Erkenntnisprozess. Wie der daran anschließende metrische Abschnitt zeigt, gibt es noch zahlreiche weitere Beispiele für die einleitende ‚Vorwegnahme‘ eines Urhebers, denn: „Navaženie! Česten! Čist! / Ippolita pochval’nyj list! / Fedry sobstvennaja ruka!“ (346f) fasst ebenfalls die Information eines längeren Abschnitts zusammen. Jedenfalls ist die beschriebene Eigenart im Handlungsaufbau ein Indiz dafür, dass Cvetaevas Fokus in FEDRA nicht primär auf der Darstellung der Ereignisse liegt, deren Kenntnis sie als Allgemeingut voraussetzt, sodass der Schwerpunkt sich auf die Analyse und Illustration psychologischer Vorgänge verschiebt.

4.3 NAMENSRYTHMIK IM ÜBERBLICK

Eigennamen erfüllen in Cvetaevas Tragödien einerseits die Funktion eines Strukturelements, andererseits fungieren sie als synthetische Kraft zwischen Namensträgern, deren Wesen und deren Handlungen. Beide Wirkungsweisen stehen in enger wechselseitiger Verbindung. Während in manchen Kontexten primär eine dauerhafte Präsenz des Angerufenen angestrebt wird, steht in anderen die Illustration einer konkreten Kausalverbindung zwischen einer Person und einer Handlungssequenz im Zentrum. Beide Phänomene verweisen auf Cvetaevas mystisches Namensverständnis, in welchem sie über den Rhythmus die archaische Zauberkraft mobilisiert, welche den Namen von der Antike bis ins Mittelalter hinein zugeschrieben wurde. Gerade im Kontext der Namenszauber ist es von Bedeutung, dass es sich bei den untersuchten Texten um Dramen handelt und sie folglich für den Vortrag konzipiert sind, denn der performative Akt der magischen Handlung vollzieht sich erst in der konkreten Artikulation.

In diesem Zusammenhang spielt auch die Beschaffenheit der Beziehung zwischen dem Namen und seinem Träger eine Rolle, welche entweder als a priori und absolut oder als durch menschliche Konvention festgelegt und daher wandelbar angenommen werden kann. Sokrates ver-

tritt in Platons Dialog zunächst lange die erste, am Ende jedoch die zweite These, worin Genette eine zwischen diesen Versionen liegende Position erkennt¹³⁹, in welcher der Philosoph zwar die Anschauung einer absoluten, wahren Verbindung zwischen Wesen und Namen präferiert, doch gleichzeitig die nicht immer eindeutige Zuordenbarkeit zwischen Lauten und Lexembedeutung erkennt, weshalb er sie nicht als absolute Wahrheit vertritt.¹⁴⁰ (vgl. Genette, 1976, 36)

Die Situationen der Namensoffenbarungen in *ARIADNA* deuten darauf hin, dass Cvetaeva ein absolutes Äquivalenzverhältnis zwischen Namen und ihren Trägern annimmt, da es sich um performative Akte handelt. Dasselbe gilt für Fedras Bedenken gegen die Artikulation von Ippolits Namen oder die Namenshäufungen in den Chorliedern, die über die physische Distanz hinweg den Aufbau eines Näheverhältnisses ermöglichen. Gerade in Hinblick auf die um Fedras Namen kreisenden Textstellen ist demgegenüber eine äußerst vage Bestimmtheit ihres Wesens auffällig. Die Heldin wird stärker als alle anderen Figuren von einer Außensicht her erschlossen, wobei der Name zum Gradmesser der Veränderungen dieser Außensicht wird. Angesichts dieser heterogenen Konzepte kommt dem Namen daher eine wichtige kontinuieritäts- und zusammenhangstiftende Funktion zu.

Die rhythmische Aneignung von Namen bei Cvetaeva hat in den russischen Vergleichstexten mögliche Vorbilder. Vjačeslav Ivanovs *Ariadna* singt in *PEVEC V LABIRINTE* (1915): „Podzemel'naja carevna, / Ariadna? ... Ariadna. // On ušel, a ty zabylas“¹⁴⁰. (Ivanov, 1979, 498) Durch ihr Aussprechen des eigenen Namens erfolgt die Suche nach dem verlorenen Bewusstsein und dem davon abhängigen Situationsverständnis. Valerij Brjusov verwendet dieses Stilmittel in *ŽALOBNA FESSEJA* (1917) für die Klage des Helden um die von ihm Zurückgelassene: „Ariadna! Ariadna! / Ty kogo ja na peske, / Gde-to, v bezdne bespoščadnoj / More, brosil vdalek!“ (Brjusov, 1974, 27) Beide Male bestätigen die Namen

¹³⁹ Vor Genette wurde der erste Argumentationsstrang häufig als Polemik zur Stützung der zweiten Version interpretiert. (vgl. Genette, 1976, 11)

¹⁴⁰ Eine diesbezügliche Ambivalenz liegt auch in der Bibel vor, wo einerseits die Existenz jedes Wesens schon in seinem a priori erhaltenen Namen festgelegt sei (vgl. Koh 6,10), andererseits jedoch auch mit Wesensänderungen korrelierende Umbenennungen vorkommen, etwa von ‚Saulus‘ zu ‚Paulus‘. (vgl. Apg 13,9) Zur Tilgung des Widerspruchs könnte man mit einer apriorisch festgelegten Wesensänderung argumentieren, wodurch sich jedoch ebenso wie bei Platon eine Kompromisslösung ergäbe.

das Umgebungsmetrum T4. Dasselbe Strukturprinzip setzt Cvetaeva in zahlreichen Chorgesängen ein. Häufig intensiviert sie dieses jedoch durch Wiederholungen, mittels derer Namen zur Schablone ganzer Textabschnitte werden und so die Wechselbeziehung zwischen Namen und Metrum verdeutlichen.

VI LAUTSTRUKTUREN

1 PARONOMASIE

Paronomasie, eines der zentralen lautlichen Strukturmerkmale in beiden untersuchten Dramen, trägt zur Stärkung der Textkohäsion bei und bestimmt darüber hinaus durch die lautliche Verknüpfung von Schlüsselwörtern die logische Struktur und den inhaltlichen Fokus des Texts mit. Besonders hervorzuheben ist diesbezüglich Fedras Liebesgeständnis, da diese Textstelle als zentraler Knotenpunkt der zweiten Tragödie fungiert, in welchem die paronomastischen Lexeme unterschiedlicher Abschnitte zusammengeführt werden: Darunter fallen mit *suk*, *kust*, *mirt*, *stuk*, *serdce* Fedras Halluzinationen im zweiten Akt (vgl. 307ff); mit *put'*, *spusk*, *kust*, *les*, *bog* das erste Zusammentreffen mit Ippolit, als Fedra nach dem Weg fragt (vgl. 305f); mit *kust*, *mirt*, *suk*, (*zra*-)*putalas'* die Entdeckung von Fedras Leichnam (vgl. 335f); mit *mirt*, *zum* der Grabhügel (vgl. 350) und mit *put'*, *šag*, *kust*, *ust*, *zruk*, *čaška* der Rat der Amme zum Freitod. (vgl. 319f) Ferner beinhaltet das paronomastische System Begriffe, welche ebenfalls Fedras Eindrücke ihrer ersten Begegnung mit Ippolit rekonstruieren, obwohl sie an dieser Textstelle nicht genannt werden, wie *vzgljad*, *rog*, *chrust*, *čaška*, *med*. Auch *glyba* zählt zu diesem System und verweist über die Konnotation des Bedrohlichen auf die der Handlung zugrunde liegende göttliche Willkür. (vgl. 302; 340) Alle Substantive der gegebenen Textstelle sind durch Paronomasie verbunden, weshalb eine sehr konsistente Passage vorliegt.

Obwohl auch in ARIADNA zahlreiche Textstellen über Paronomasie verbunden sind, liegt eine Abfolge von relativ isolierten Einzelsystemen vor, die nicht wie im gegebenen Beispiel an einem gemeinsamen inhaltlichen Knotenpunkt zusammenlaufen. Dies hängt mit der linearen Anordnung der Handlung zusammen, die eine konkrete Entwicklung vorsieht, während in FEDRA das ganze Stück um den zentralen Konflikt von Fedras verbotener Liebe kreist.

Gleichklang kann an anderer Stelle auch der Abgrenzung einer paronomastischen Bedeutungsgruppe nach außen hin dienen, ebenso der Gegenüberstellung unterschiedlicher semantischer Ordnungen oder der Illustration von Übergängen. Für diese Fälle werden jeweils in den folgenden Kapiteln Beispiele gegeben. Zunächst werden die Wirkungsprinzipien einiger spezieller paronomastischer Ausrichtungen untersucht, nämlich parallele Assonanzen, poetische Etymologien sowie die Integration von Eigennamen und Onomatopoeika in den Umgebungstext.

1.1 PARALLELE ASSONANZ

Lautliche Gleichschaltung zweier Verse tritt mitunter auch unabhängig von Lexemwiederholungen, wie sie im klassischen Parallelismus vorliegen, auf. Schon im Eingangsakt von *ARIADNA* thematisiert eine Stimme aus dem Volk die ‚gottgewollte‘ Ordnung, in welcher Götter und Zaren ihre absolute Überlegenheit gegenüber dem Volk genießen. Sie sind es, die Konflikte verursachen, doch die Untergebenen müssen für diese büßen: „Imi plamen’ razdut – / Naši ná smert’ pojduť!“ (245) Trotz der grammatisch unterschiedlichen Konstruktion der beiden Verse entsprechen einander zahlreiche vertikal übereinander liegende Laute. Betroffen sind, mit Ausnahme des ersten, alle Vokale [(1/i) a ɪ a u] sowie, in teilweise unterschiedlicher Abfolge, folgende Konsonanten /(m/n) p m n r (z/s) d t/. Inhaltlich funktioniert diese durch lautliche Parallelität markierte Gegenüberstellung analog zu syntaktischen Parallelismen.

Weitere Beispiele dafür finden sich in *FEDRA* z.B. in den Fieberträumen der Heldin: „Pyšet, pyšet žar ot šček! / [...] / Slyšu, slyšu konskij skok!“ (307) oder „Bliže, bliže, konskij skok! / Niže, niže strašnyj suk!“ (309) Im ersten Zitat stimmen drei der vier Tonvokale überein ([y y - o]), im zweiten zumindest zwei ([i i - -]), wobei hier die Ordnung auch durch die unbetonten Vokale mitgetragen wird ([ə ə ɪ]). Zusätzlich beteiligen sich die Konsonanten /š š k/ bzw. /ž ž n j s k/ am Gleichklang, wobei etwa zwischen zwei hinteren Vokalen oder zwei Zischlauten Entsprechungen vorliegen. Die parallele Lautkette erzeugt einen Echoeffekt, wobei das erste Zitat einen kausalen Zusammenhang zwischen Fedras Fieber und ihrer Halluzination herstellt und das zweite eine Äquivalenz zwischen den Todesumständen der Protagonisten etabliert.

Der lautliche Gleichklang kann durch Kombination mit einem klassischen Parallelismus deutlich maximiert werden, etwa als in *ARIADNA* der Priester Égejs traurigen Monolog unterbricht: „[Égej:] Syn moj, ko-rotj *by!* / [Žrec:] Syn tvoj, kotoryj *preby!*.“ (286) Durch die Präfigierung wird aus Égejs Trauer um einen Verstorbenen die Ankündigung eines verspätet Eintreffenden. In „O tom ne dumala. / *Potom* ne dumala.“ (325) aus *FEDRA* unterscheidet sich der zweite Vers vom ersten nur durch das vorangestellte /p/. Obwohl es sich um lautlich beinahe idente Verse handelt, präzisiert Fedra durch die leichte Variation der lexikalischen Anordnung im zweiten Vers ihre Aussage darüber, *woran* sie noch nicht gedacht hat, nämlich daran, aufgrund ihrer Gefühle eine aktive Handlung in Form eines Liebesgeständnisses zu setzen.

Wie die Beispiele zeigen, können parallele Assonanzen formal sehr unterschiedlich konstruiert sein. Sie ähneln in mancherlei Hinsicht syntaktischen Parallelismen, mit welchen sie in vielen Fällen zusammenfallen. Dies gilt z.B. für die beiden zuletzt zitierten Beispiele, wo sich die Stilmittel gegenseitig verstärken. So erfüllen sie ähnliche strukturierende Funktionen wie jene und definieren Gegenüberstellungen, die eine Annäherung oder einen Kontrast bedeuten können. Wird die Assonanz, wie im ersten Beispiel, nicht durch syntaktische Äquivalenz gestützt, so tritt sie weit weniger plakativ in den Vordergrund, obwohl die unbewusste Wahrnehmung wohl dennoch angesprochen wird.

1.2 PALINDROME

Eine ähnliche Systematik wie parallele Assonanzen erzeugen palindromartige Anordnungen. Diese sind, wenn sie auch meist nicht in reiner Form vorkommen, in *ARIADNA* häufiger als in *FEDRA*. Der zunächst von *Égejs* Trauer um *Tezej* handelnde fünfte Akt wird mit: „Noč ne dobree dnja, / Den' ne dobree noči.“ (285) eingeleitet. Durch semantische und syntaktische Anordnung als Palindrom wird hier das Stagnieren der Situation angezeigt, in welcher die Trauer den Kontrast zwischen Tag und Nacht auflöst.

Wenn die Form hier hauptsächlich auf der Wort- bzw. Syntagmenebene konstruiert ist, treten an anderer Stelle deutlich lautliche Aspekte in den Vordergrund, z.B. als der Wasserträger von *Androgejs* brillantem Wesen und *Égejs* Mord an ihm berichtet: „[...] s jazyka – pticej / Mysl', što mysl' – v pticu – strela!“ (240) Ein exaktes Palindrom bilden nur die drei mittleren Wörter, der ‚Vogel‘ steht in unterschiedlichen Kasus, die äußere Schicht *s jazyka – strela* bildet ein Reimpaar. Im ersten Teil der Konstruktion erfasst die Metapher des ‚Vogels‘ das lyrische Wesen des Helden (s. Kap. IV.9), im zweiten entsteht der Mordplan gegen dieses auch mit Jagd assoziierte Tier. Der zweimalig verwendete Begriff des ‚Gedankens‘ in der inneren Schicht weist darauf hin, dass hier die Struktur von *Égejs* Reflexion nachgezeichnet wird. Die Spiegelstruktur des Palindroms illustriert, wie seine Gedanken durch Neid zum Kippen gebracht werden.¹⁴¹

¹⁴¹ Cvetaeva setzt in *ARIADNA* jenseits von Rhythmus und Lautstrukturen außerdem rein inhaltliche palindromartige Spiegelstrukturen ein, um, wie z.B. in Ariadnas Gebet vor dem Labyrinth, magische Prozesse zu unterstützen: „[...] vojti emu dav – vyjti / Daj. [...]“ (264) *Tezejs* Rückkehr wird als Umkehrbewegung zum Betreten des Labyrinths imaginiert.

In FEDRA wird durch ein weiteres Palindrom die quälende Frage der Heldin dargestellt: „Muž mne ili ne muž!“ (312) Zur Vollständigkeit der Lexemspiegelung fehlt diesem Palindrom lediglich ein /m/ in *ne*. Die Heldin ist mit Tezej verheiratet und fühlt sich ihm daher verpflichtet, doch die Gegenargumente der Amme weichen ihre festen Prinzipien auf. Die lautlich symmetrische Gegenüberstellung beider Antworten verleiht diesen den Charakter zweier gleichwertiger Möglichkeiten und illustriert so Fedras Dilemma.

Unabhängig davon, ob lautliche Assonanzen parallel oder als Palindrom verlaufen, ermöglichen sie die systematische Verknüpfung oder Gegenüberstellung ganzer Verse oder Versabschnitte. Da dieses Stilmittel mit verknüpften Inhalten operiert, öffnet sich die Darstellung für komplexere Zusammenhänge, als es die diffuse Assoziation einzelner klangähnlicher Wörter erlaubt.

1.3 POETISCHE ETYMOLOGIE

Bei poetischer Etymologie steht das besondere Näheverhältnis einzelner paronomastisch verbundener Wörter im Vordergrund, für die aufgrund ihrer starken lexikalischen Ähnlichkeit eine etymologische Verwandtschaft auf den ersten Blick plausibel erscheint, obwohl diese gar nicht vorliegt: So wird in ARIADNA Ēgejs Freitod als Sturz von einem Felsen „S trech-sot vysoty.“ (291) verkündet. Die Zahl *trechsot* dient nicht einfach als Höhenmaß, denn die durch den Trennstrich hervorgehobene lexikalische Ähnlichkeit mit *vysoty* suggeriert eine etymologische Verwandtschaft und dient der Steigerung des Begriffs ‚Höhe‘.

Ein sehr komplexes semantisches Spektrum umgibt den König in den ersten Akten, wo seine Rolle ausschließlich mit dem heimtückischen Mord an Androgej assoziiert ist. Um dies zu illustrieren, wird sein Name aus verschiedenen negativ behafteten Attributen ‚hergeleitet‘. Häufig geschieht dies durch die Kombination ‚Ēgeja-carja‘, welche die Möglichkeiten der phonetischen Anknüpfung erhöht. In „[...] Ēgeja, carja Afin, / nazyvaet ubijcej sluch.“ (241) wird der Name *Ēgeja-carja* gleichsam aus der Bedeutung *ubijca* hergeleitet. Außerdem legt der Vers „Za Ēgeja-carja grech“ (239) eine etymologische Nähe zwischen *Ēgeja-carja* und *grech* nahe. Eine weitere Verbindung wird zwischen *Ēgevoj* und *zloj* etabliert, (257) sodass um den Namen ein ganzes ‚poetisch-etymologisches Wortfeld‘ entsteht.

Dass die Zeitintervalle zwischen Athens Tributzahlungen an Kreta bei Cvetaeva ausgerechnet acht Jahre betragen, während es bei Stoll oder

Schwab neun Jahre sind, lässt sich mit Gründen der Lautlichkeit erklären: „V každye vosem' / Vesen – raz. Tak pokaral / Krit – Afiny – za vsech vesen / Naisladostnejšuju...“ (240) Die Paronomasie zwischen *vosem' vesen*, welche zwischen *devjat' vesen* nicht vorliegen würde, unterstützt die Mythologisierung der schicksalhaften Zusammenhänge. Zusätzlich wird das Intervall der Strafe *vosem' vesen* aus dem verlorenen Leben *vsech vesen* abgeleitet.

Ein Beispiel aus FEDRA lautet: „[...] poslednij krik / Ochotnika, – ochnul, uchnul“. (299) *Ochnul* wird zunächst als Derivation von *ochotnik* präsentiert. Im zweiten Schritt erfolgt eine Umdeutung des Lexems ‚Stöhnen‘ hin zu ‚Geräusch eines sterbenden Jägers‘. Die Ableitungskette ist in diesem Fall dreigliedrig, nämlich *ochotnik* – *ochnul* – *uchnul*, sodass über *ochnul* auch *uchnul* im Stöhnen des sterbenden Jägers einen konkreten lexikalischen Anknüpfungspunkt findet. Dieselbe Strophe enthält noch eine weitere poetische Etymologie: „[...] za mech, za... / Much / Zvon. Duch von.“ (ebd.) In dieser Jagdszene wird die Seele des Tieres (*duch*) von seinem fleischlichen, fellbedeckten Körper (*mech*) abgeleitet. Obwohl die Lexeme einander aufgrund des seltenen Phonems /ch/ gleichen, reicht der Zusammenhang nicht aus, um auf eine gemeinsame Etymologie schließen zu lassen. Cvetaeva überbrückt diese Entfernung durch den Einschub von *much*, womit die Assoziationskette *mech* – *much* – *duch* lautet und jede ‚etymologische Entwicklungsstufe‘ sich nur in einem Laut von ihrer Vorstufe unterscheidet. Da ‚Fliegen‘ mit diesem Zusammenhang wenig zu tun haben, scheint *much* in erster Linie als lautliches Zwischenglied zu fungieren; durch die Einpassung werden sie dennoch bis zu einem gewissen Grad auch lexikalisches Glied der Kette: Sie vereinen assoziativ die Eigenschaften ‚Tier‘ (des Felletieres) und durch ihre Fähigkeit zu fliegen eine gewisse ‚Flüchtigkeit‘ (wie die Seele). Dieses zweite Beispiel ist noch komplexer angelegt, denn die starke lautliche Entsprechung zwischen den Lexemkombinationen *much zvon* – *duch von* gibt erst den Hinweis auf das eigentliche Ereignis, nämlich auf den Tod des Tieres, wobei das Entweichen seiner Seele metaphorisch durch das leise Geräusch der Fliegen illustriert wird.

Da poetische Etymologien einen starken Fokus auf die einzelnen Lexeme richten, werden meist keine weitreichenden, diffusen Zusammenhänge beleuchtet wie in großflächig angelegten paronomastischen Systemen, stattdessen ist jedoch ein stärkerer Tiefgang möglich. Im Lied des Brautjungferchors, welches die Umwertung von Fedras Freitod von einer schmerzlichen Nachricht zur Frohbotschaft vornimmt, wird die

derivative Kraft dieser Form offengelegt: „Stan' pljasom, plač! Stan' gradom – grad – / Ne plačuščich, a pljašuščich!“ (342) Da *pljas* und *plač* lautlich so ähnlich sind, suggeriert die Aufforderung an die ‚Klage‘, zum ‚Tanz‘ zu werden, dass es sich lediglich um eine Umformung zwischen zwei verwandten Zuständen handle. Zu dieser Verwandlung wird im Folgevers die ganze Stadt aufgefordert, deren Bewohner von ‚Weinenden‘ zu ‚Tanzenden‘ werden sollen; im Fall von *plačuščich* und *pljašuščich* ist die Ähnlichkeit zwischen den Wortformen aus grammatischen Gründen noch größer, wodurch auch der semantische Übergang besonders plausibel erscheint.

Eine spezielle Form von poetischer Etymologie zeigt sich in Fedras Frage nach ihrer Identität in „Č'ja ja?“ (310), wo *ja* nicht nur als Personalpronomen, sondern schon im Fragewort *č'ja* enthalten ist, sodass eine Verdoppelung vorliegt. Dass das Ich der Protagonistin in der entsprechenden Textstelle formal wie inhaltlich den absoluten Fokus bildet, geht aus der Präsenz dieses Pronomens hervor: „[...] Gde ja? Kto ja? Čto ja? / [...] Kto ja? Čto ja? Č'ja ja?“ (ebd.)¹⁴² Ein ähnlicher Effekt wird in Fedras hingebungsvollem Liebesgeständnis „Dlja tebja menja rastili / Debri Krita!“ (333) wesentlich subtiler erzielt, denn auch hier enden die ersten drei Wörter auf *ja*; dazu kommt eine starke Präsenz von /i, a/. Obwohl die Heldin das Pronomen nicht verwendet, ist dieses lautlich in konzentrierter Form gegenwärtig und unterstreicht die Vorgänge auf der Inhaltsebene, wo Fedra ihre ganze Existenz Ippolit widmet.¹⁴³ Ihre Hinwendung zu ihm enthält ein weiteres Beispiel dieser Kategorie, wenngleich diesmal der männliche Protagonist im Zentrum steht: „Ty – skvoz' vetvi, ty – skvoz' veždy, / Ty – skvoz' žertyv...“ (333) Die syn-

¹⁴² Eine ähnliche Präsenz von *ja* strukturiert Andrej Voznesenskij (erst nach Cvetaevas Tod verfasstes) Gedicht GOJJA (1959): Der dreimal (am Beginn, am Ende und auch in der Mitte) auftretende Vers „Ja - Gojja!“ (Voznesenskij, 1998, 628f) bildet das semantische Zentrum, an welches, in diesem Fall indirekt über Paronomasiebeziehungen zu Gojja die inhaltlich wichtigsten Autosemantika geknüpft sind: *Gore* (welches durch Großschreibung noch stärker an den *Namen* Gojja angenähert ist), *golos*, *golod*, *gorlo*, *grozdí*, *gvozdi*. Vgl. dazu Lotmans ausführliche Interpretation: Lotman, 1970, 182ff)

¹⁴³ Dieselbe Struktur findet sich auch in „Njanja, ja ego ljublju.“ (312) und „Njanja, ja emu žena.“ (313), als Fedra sich gegen das Drängen der Amme wehrt. Durch das doppelte <ja> in *njanja* wird das darauffolgende Pronomen *ja* gleichsam verdreifacht, womit einerseits die Heldin als Subjekt ins Zentrum rückt und andererseits, einem Stottern gleich, ihre Unsicherheit und Ohnmacht gegen die festgelegten Zustände unterstrichen werden.

taktisch finalen Wörter wiederholen zwar nicht direkt das Personalpronomen *ty*, doch sie weisen mit *tyi*, *dy* und *tyy* klangähnliche Bestandteile auf. Die beschriebene Anordnung operiert nicht nur mit Kausalverbindungen oder gegenseitigen Definitionen semantisch gleichwertiger Begriffe, sondern es kommt zu einer Aneignung unterschiedlicher Assoziationen durch einen lautlich darin enthaltenen Subjektbegriff. Das Subjekt nimmt auf diese Weise besonders viel Raum ein; gleichzeitig wird seine Verbindung zu syntaktisch verknüpften Begriffen durch die unmittelbare lautliche Kennzeichnung des Zusammenhangs beschleunigt.

Jakobson verweist im Kontext der poetischen Etymologie u.a. auf den Bereich der Neologismen und der Zaum'-Sprache als mögliche Varianten. (vgl. Jakobson, 2007, 75ff) Obwohl Cvetaeva in ihren Tragödien, besonders in FEDRA, ein sehr heterogenes Wortspektrum verwendet, bleiben Neologismen grundsätzlich aus, was auch für die ansonsten häufigen fremdsprachlichen Ausdrücke gilt. Möglicherweise liegt die Begründung dafür in einem Bestreben, den existenziellen Konflikt der Tragödie nicht durch komische Effekte zu verfremden. Die Sinnkonstruktion beschränkt sich daher im gegebenen Fall auf den bestehenden russischen Wortschatz, welcher durch lautlich-assoziative Verfahren um unerwartete Bezüge bereichert wird, die, jeweils auf den konkreten Fall bezogen, eine Ergänzung der Lexemsemantik bewirken.¹⁴⁴

In Abgrenzung zum Stilmittel der poetischen Etymologie soll an dieser Stelle kurz auf die Kombination etymologisch verwandter Lexeme eingegangen werden, wie sie etwa in folgendem Zitat vorliegt: „Lichoradka govorliva – / Ničego ne govorila?“ (310) Die Formulierung lenkt die Aufmerksamkeit auf die wiederholte Semantik, d.h. auf Fedras Besorgnis darüber, ob sie nicht womöglich im Fieber ihr Geheimnis preisgegeben habe. In diesem Beispiel funktionieren die verwandten Formen wie ein Parallelismus, welcher den Schluss vom Fieber als Bedingung, die unbewusstes Sprechen begünstigt, auf Fedras Verhalten in diesem Zustand unterstützt. Da durch Derivation verbundene Lexeme meist eine ähnliche Semantik aufweisen, bewirken solche Kombinationen anstelle der Konstruktion unerwarteter neuer Zusammenhänge eher eine Verstärkung der in ihnen enthaltenen Lexemsemantik.

¹⁴⁴ In anderen Texten Cvetaevas sind Strategien der Zaum'-Sprache deutlicher angelegt. Dazu ausführlich: Ciepiela, 2009.

1.4 LAUTLICHKEIT VON EIGENNAMEN

Nachdem im Bereich der Rhythmik die zentrale Rolle der Eigennamen herausgestellt wurde, stellt sich nun die Frage, in welchem Verhältnis ihr Lautmaterial zu jenem der jeweiligen Umgebung steht. Grundsätzlich gibt es dafür zwei Möglichkeiten, die bei unterschiedlichen Gelegenheiten zum Einsatz kommen: Entweder wird die Lautlichkeit des Namens auf den gesamten Abschnitt ‚übertragen‘, wodurch dieser gleichsam im Zeichen der betreffenden Person steht, oder aber der Name kontrastiert mit seiner Umgebung, sodass er an sich stärker hervortritt, was unter Umständen die Verdeutlichung einer Opposition bedeuten kann.

Für den zweiten Fall enthält ARIADNA ein sehr deutliches Beispiel in jener Szene, als Tezej Vakch erkennt und fassungslos in der ersten Silbe etwa jedes zweiten Verses dessen Namen ausruft, der bereits durch seinen Konsonantenreichtum höchst beeindruckend klingt. Der übrige, vollständig auf den Gott entfallende Sprechtext weist die genau gegensätzliche, einem Gott der musischen Künste würdige Lautlichkeit auf. Indem der Name in lautlichen Kontrast zum umliegenden Sprechtext tritt, werden Tezejs kurze Schreie deutlich von Vakchs Redeschwall isoliert und bringen so die Unterlegenheit des Helden klar zur Geltung. (vgl. 279) Es ist daher sicherlich kein Zufall, dass Cvetaeva den Gott des Weines im Gegensatz zu den übrigen Olympiern nicht mit seinem griechischen Namen *Dionis* benennt. Die Dichterin war sich dieser Widersprüchlichkeit wohl bewusst, denn in ihren Notizen zum Ablauf des Stücks verwendet sie einheitlich die griechischen Götterbezeichnungen (vgl. 467), gab jedoch in der lyrischen Bearbeitung aufgrund des lautlichen Aspekts in diesem Einzelfall der lateinischen Variante den Vorzug. Ein vergleichbarer, bewusst herbeigeführter Kontrast ergibt sich in Angriffen gegen den König Égej durch Verwendung der Anrede *Car'*. (vgl. 246) Obwohl sich auch der Name *Égej* durch den seltenen Vokal [ɛ] zur Erzeugung von Kontrasten eignet, verwendet Cvetaeva diesen Namen in der homogenisierenden Kombination *Égej – Tezej*, um durch die lautliche Entsprechung das Vater-Sohn-Verhältnis auch klanglich wahrnehmbar zu machen. (vgl. 246) In Zusammenhang mit Égejs Namen ist auch dessen im vorhergehenden Kapitel dargestellte Herleitung aus den Lexemen ‚böse‘ und ‚Mörder‘ von Bedeutung, die Textstellen betrifft, in welchen in der dritten Person über den König gesprochen wird. (s. Kap. VI.1.3)

Häufiger ist dagegen die harmonische Einpassung von Namen in den Kontext des entsprechenden Verses, wie sie in FEDRA auf sämtliche Loblieder zutrifft. So sind etwa in jenen, wo Ippolit im Zentrum steht, seinem Namen entsprechend, /o/ und die vorderen Vokale sowie /p, l, t/ stark vertreten: „Pod kustom, gde son valit, / Kto vsech čutče, kto vsech gljadče? / Ippolit! Ippolit! / Ešče dani nikto ne vzymyval – / S Ippolita neulovimogo.“ (302f) Besonders deutlich wird die enge lautliche Entsprechung im Endreim *gde son valit – Ippolit*. Wie für die Rhythmik festgestellt wurde, kommen Anredeformen häufig als ‚Bestandteil‘ von Namen zum Einsatz, was sich auch in Hinblick auf die Lautlichkeit zeigt: „Otče Posejdon! / Starče Okean! / V černom aki dern, / V skorbnom, aki dern, / Starce – a choroš / Byl v tezeja dni – / L’venka uznaeš’ / Tam na ploščadi?“ (340) Tezejs Gebet ist auf den Lauten der Namenskombination in *Otče Posejdon* /ó, e, t, č, s, j, d, š/ aufgebaut, die auch für die zahlreichen parallelen Assonanzen verantwortlich sind, welche die Verse dieses Lieds zusätzlich als Klangeinheit kennzeichnen. Ähnliches gilt für den häufigen Versanlaut *Chvala Artemide* in dem an die Jagdgöttin adressierten Lobpreis; die Einbindung von *Chvala* wird in diesem Beispiel besonders deutlich, da dessen seltener und daher auffälliger Anfangslaut /ch/ in manchen Strophen in deutlicher Häufung auftritt: „Lob l’etsja, rot such. / V nastavlenny njuch – / Mcha, mecha / Duch, roga i mcha / Duch! Grud’ – čto mecha. / – Cho! – Ėchol!“ (298) sowie „[...] poslednij krik / Ochotnika, – ochnul, uchnul / Les. Perevernulsja. Kornjami v puch! / Chvala Artemide za mech, za... / Much / Zvon. Duch von.“ (299) Das Lob der Göttin schließt ihre grausame Bereitschaft, zu töten, ein, wie besonders aus den von /ch/ dominierten Textstellen hervorgeht; gerade dieser Laut ahmt, verstärkt durch die Lexemsemantik von *duch*, *ochnul* und *uchnul*, das Entweichen der Seele aus dem Körper gleichsam onomatopoesisch nach.

Fedras Name nimmt aufgrund der relativen Seltenheit von <f> in der russischen Sprache eine Sonderposition ein, was ihn deutlich von seiner lautlichen Umgebung abhebt. Dennoch wird häufig eine lautliche Einpassung versucht, denn das stimmhafte Pendant /v/ ist in diesen Textstellen mitunter sehr präsent, z.B. in: „Vižu l’? / Veki – znoem... / Fedroj – zvali...“ (324); doch auch im Loblied: „Slav’te, slav’te, Fedrin suk! / Fedry – povest’, / Fedry – sovest’, / [...] / Fedre v pamjat’.“ (341) An mehreren Stellen wird /v/ durch regressive Assimilation sogar als [f] realisiert. Im Gegensatz dazu geschieht die Einbindung des Namens, als Tezej Fedras Liebesbrief liest und dadurch ihre Schuld erkennt, lediglich

syntaktisch, durch den Parallelismus: „Nadpis’: ,tajno’. / Podpis’: ,Fedra’. / [...]“ (346), sodass der Name lautlich als ‚Fremdkörper‘ hervorgehoben ist. Gerade im vorliegenden Beispiel bildet der Name nicht das Thema (wie in den Lobliedern), sondern ein besonders eindrucksvolles Rhema, welches die schockierende Wahrheit eröffnet. Die Verteidigungsrede der Amme zeigt eine dritte Variante des Umgangs mit dem Namen der Heldin: „Fedrin grech. / Fedrin blud. / Fedra? Zrja! / Fedra – žgut. / Ruki – ja.“ (348) Der Name der Heldin kontrastiert wie im vorherigen Beispiel mit dem klanglichen Umfeld, doch er ist an dieser Stelle quantitativ dominant, da er jeweils zwei von drei Silben der Verse füllt. Inhaltlich wird Fedra zur zentralen Thematik, welche es durch die sukzessive Kombination mit verschiedenen Rhemata zu bewerten gilt: Ausgehend von ihrer Verurteilung erfolgt durch die Auflösung dieser Argumente Fedras Rehabilitation. Eine vierte Konstellation ergibt sich in „[Kormilica:] Fedra! [Fedra:] Ved’ma! [K:] Fedra! [F:] Svodnja! / O-svo-bodite menja!“ (320) durch den assonantischen Reim, mit welchem Fedra sich gegen die Amme zu wehren versucht; das beharrliche Wiederholen des Namens überrollt Fedras versuchte Gegenangriffe, was durch deren Verzweiflung am Ende deutlich wird.¹⁴⁵ Fünftens sind paronomastische Verbindungen mit dem Namen der Heldin über das seltene <f> zu nennen: „Chlad ljubimogo – Fedry pot / Bludnyj... Nenavisti persty / Afroditinoj!“ (349) Gegen Ende des Stücks wird so immer wieder die Beziehung zwischen Fedra und Afrodita als Urheberin ihrer Leidenschaft in den Vordergrund gerückt. Dieselbe Strategie kommt schon im zweiten Akt zum Einsatz, um die Heldin mit ihrer Mutter Pasifaja zu assoziieren: „Fedrin, zavtra že... Vot i vspaivaj / Vas! Krov’ černaja Pasifajina / [...]“ (312)¹⁴⁶ Gerade die Verwendungen von Fedras Namen illustrieren das komplexe Verhältnis zwischen Namen, deren Lautstruktur und dem Verhältnis zum Umgebungstext. So erzeugt die lautliche Übereinstimmung eine besonders hohe Präsenz des Namensträgers, während Kontraste meist mit deutlichen Bewertungen der betreffenden Figur auf der Inhaltsebene einhergehen. Auf diese Weise wird mitunter die Verortung einer Figur in ihrer Umgebung (im Sinne des Ausmaßes

¹⁴⁵ Durch dasselbe Ereignis des Beim-Namen-gerufen-Werdens, das in biblischen Erweckungsereignissen eine zentrale Rolle spielt, (vgl. Dubbels, 2009, 185ff) übt hier die Amme Gewalt auf Fedra aus.

¹⁴⁶ Ansonsten kommt /f/ nur okkasionell in den Lexemen *nimfa*, *Afiny* und *Feb* (eine Variante von Appolons Name) vor.

ihrer Eingebundenheit in diese sowie ihrer Position innerhalb der vorliegenden Machtverhältnisse) möglich.¹⁴⁷

1.5 ONOMATOPOETIKA

Während Onomatopoeitika in Cvetaevas Komödien und Poemen häufig vorkommen, werden sie in den Tragödien sehr dezent eingesetzt, was wohl genrebedingt als Rücksichtnahme auf die ernste Thematik zu verstehen ist.

In diesem Zusammenhang wurde schon auf Fedras Schrei der Verzweiflung „O-svo-bo-dite menja!“ (320) hingewiesen, dessen lautmalerische Wirkung auf rhythmischer Ebene erzeugt wird. In diese Kategorie fällt auch „Zdra – av!“ (339) aus der Verleumdungsrede der Amme, das insofern interessant ist, als für die Erzeugung von Zweisilbigkeit (im Sinne einer Berücksichtigung des Metrums) in diesem Fall gar keine Dehnung der Silbe nötig wäre, weil stattdessen auch die neutrale, russische Form *z̑dorov* gewählt werden könnte. Eine Erklärung für die Wahl der ‚umständlicheren‘ Variante könnte in der höheren Sonorität und daher größeren Lautstärke von /a/ gegenüber /o/ liegen, oder an Cvetaevas Assoziation von *a – a – a* mit einem Schrei. (vgl. IV/2, 198) Hinsichtlich der Rhythmik könnte man einwenden, dass in *z̑do-rov* trotz eingefügter Trennung aufgrund der natürlichen Betonung der zweiten Silbe wohl keine absolute Gleichwertigkeit der Silben möglich wäre; auch einer phonetischen Entsprechung würde durch die lexikalisch verankerte Betonung entgegengewirkt, da /o/ in der ersten Silbe als [a], in der zweiten jedoch als [o] realisiert würde, während in *z̑dra-av* sowohl rhythmisch als auch phonetisch zweimal [a] vorliegt.

Häufiger beruhen Onomatopoeitika auf phonetischer Ähnlichkeit. Das häufigste Beispiel in ARIADNA ist das sieben Mal vorkommende *uvy*. Dies spiegelt die Grundstimmung zu Beginn des Stücks wider und drückt die Verzweiflung über das unabwendbare Kindsopfer aus. (vgl. 243) Später wird es auch auf andere konkrete Ereignisse bezogen, z.B. während Ariadnas Spiel mit dem Fadenknäuel: „No, uvy, zolotogo losku / Mjač – po-prežnemu mne v ladon’ / Vozvraščaeťsja. [...]“ (254) Der onomatopoeitische Ausruf unterstreicht an dieser Stelle Ariadnas Intention, das Knäuel so hoch zu werfen, dass es nicht wieder herunterfällt, was im Kontext ihrer späteren Verbindung zu Vakch von Bedeu-

¹⁴⁷ In anderen Texten Cvetaevas wird über das wiederholte Aussprechen von Namen oder Teilen davon eine erotische Wirkung erzeugt. (vgl. Zubova, 1999, 10f; 25f; Jandl, 2013b)

tion ist. In FEDRA kommt *my* dagegen gar nicht vor, *ěb* und *och* hingegen schon. Letztere sind in ARIADNA nicht enthalten. Der semantische Unterschied in der Verwendung besteht darin, dass *my* im ersten Stück immer auf ein konkretes Ereignis bezogen ist – auf das bevorstehende Kindsopfer, das zurückkehrende Fadenknäuel und auf Ariadnas Vorahnung, dass Tezej sie verlassen wird. Die in FEDRA drohenden Ereignisse bleiben bis zum Ende des dritten Akts sehr abstrakt, ab dem vierten können sie nur noch posthum verhandelt werden, worin möglicherweise einer der Gründe für die Bevorzugung des unbestimmteren Stöhnens liegt.

Ein weiteres Onomatopoetikon kommt nur in ARIADNA vor. *Ná* begleitet, als Illustration des Überreichens, Minos' Angebot, seinen Thron Tezej zu überlassen, (vgl. 258) und Ariadnas Selbstaufopferung, in welcher sie ihr Leben als Pfand für jenes von Tezej anbietet (vgl. 264).

Interessanterweise drückt der Ausruf *O* in beiden Tragödien unterschiedliche Gefühle aus: In ARIADNA ist er mit Leid und Trauer assoziiert. So kommt er erstens in den Klageliedern der Athener Bürger vor der Abreise der zu opfernden Kinder zum Einsatz: „O vetry, o vetry, / Dujte!“ (243) Zweitens enthält Ēgejs Klage um den todgeglaubten Sohn dreimal diesen Ausruf. (vgl. 286) Eine semantische Ähnlichkeit ergibt sich mit Verwendungen des Onomatopoetikons *ach*, welches in den Trauerliedern des Bürgerchors (vgl. 292) und in der Illustration von Tezejs Trauer durch den Knabenchor (vgl. 295) vorkommt. Im Gegensatz zu *O* scheint dieses jedoch stärker Erschöpfung auszudrücken. Zusätzlich kann an dieser Stelle auf die Lautsemantik von /ó/ verwiesen werden, denn Häufungen dieses Lauts sind in ARIADNA ebenfalls eindeutig mit ‚Trauer‘ assoziiert. (s. Kap. VI.4.2) In FEDRA dient der Ausruf *O* dagegen zum Ausdruck von Ehrerbietung und Freude und wird in sämtliche Lobliedern eingesetzt.

Ein zusätzliches Beispiel findet sich in Fedras Aufforderung an Ippolit, zu schweigen: „[*palec k gubam*]: Š-š...“ (330) Bemerkenswert ist nicht das Onomatopoetikon an sich, sondern vor allem Ippolits Reaktion darauf: Nachdem er sich gesammelt hat, verfällt er nämlich selbst in einen durch eine erhöhte Vorkommensdichte von Zischlauten erzeugten ‚Flüsterton‘: „Žduščaja? Idi, dorože / Sprašivaj, – ošiblas' ložem! / Ne ložnica, a berloga!“ (ebd.) Eine solche Übertragung des onomatopoetischen Lauts auf die Umgebung ist auch im Fall des zuvor genannten Ausrufs *O* in den Lobliedern häufig: Durch die Anreicherung mit /ó/ werden ganze Strophen zum Ausdruck der Begeisterung: „O, zaros! O,

zov! / O, novych cholmov / Vysoty! / Vosslavimte lov! / Čto lučše boev? / Ochota!“ (297)

Als weiteres Onomatopoetikon ist *oj* zu nennen, über welches die Amme ihre Verleugnungsrede mit dem Ausdruck gespielter Mitgeföhls einleitet: „Oj, car! [...]“ (339) Wenige Verse weiter, am Höhepunkt der Anschuldigungen, liegt, zur impliziten Verstärkung dieses Geföhlsausdrucks, eine Häufung des Onomatopoetikons vor: „Ves' vzdoch tvoj i ves' tvoj / Svet, vsja tvoja slava. / Kak perst ruki pravoj / [...]“ (339) Eine derartige Häufigkeit von *oj* lässt sich sehr einfach durch die Flexionsendungen erzeugen und auch an anderen Stellen wendet Cvetaeva diese Form des ‚onomatopoetischen Mitleids‘ in inhaltlich einschlägigen Textstellen an: Darunter fallen u.a. die Erwähnung der verstoßenen Nymphe Callisto: „[...] mglistoj / Vot ona s nimfoj / Vernoj, Kallistoj,“ (298), Ippolits Beschreibung seiner ihm im Traum entschwindenden leidenden Mutter: „Prostoj. Pustoj. / Para tajan'e pod rukoj“ (304f), das Mitgeföhls der Amme für Fedras familiäre Situation: „Ženoj skudnoju, ženoj prazdnoju.“ (315) sowie für ihr Liebesleiden: „[...] mež grud'ju – ščedroj – bednoj –“ (316), Tezejs Bitte an Posejdon, ihm, dem Geschädigten, Beistand zu leisten: „Sil'nogo – ustoj! / Moj – v Tezeja dni!“ (340), die Szene, in welcher die Amme die Schuld auf sich nimmt: „Moj zaman! / Moj posul! / Moj pricel!“ (347f) sowie Tezejs Freispruch für Fedra: „Ibo Fedrinov rokovoj ljubvi / – Bednoj ženščiny [...]“ (349)

In Zusammenhang mit dem ungläubigen Entsetzen der Amme über Fedras Selbstmord treten die onomatopoetischen Interjektionen *och* und *ěch* auf. Da [ě] nur sehr selten vorkommt (in *Fedra* insgesamt dreizehn Mal¹⁴⁸), entfaltet dieser Laut jedes Mal eine starke Wirkung. Die wichtigsten Autosemantika sind dabei *poët* und (in dreimaliger Verwendung) *ěcho*, wobei auch das zweite Lexem aufgrund seines Bezugs zur Lautlichkeit mit Dichtung assoziiert ist. Trotz des räumlichen Abstandes nimmt die Amme in „Kogo bogi pogubit' – / – Ėch! – lišajut razuma!“ (336) über das paronomastische Beziehungsfeld auf Fedras Dichtertod Bezug. Durch die mehrfache anaphorische Wiederholung des Demonstrativpronomens *ěti* begleitet die Häufung von [ě] wie ein Stöhnen (*ěch*) die Konfrontation von Fedras Liebe mit Ippolits Zurückweisung: „[Fedra:]

¹⁴⁸ In ARIADNA ist [ě] aufgrund von Ėgejs häufig ausgesprochenem Namen stärker vertreten. In der diesbezüglichen Kernszene fordert das Volk den Sohn des Königs: „Ėgej! Podavaj Tezeja!“ (246), sodass der ‚gefährlich‘ klingende Name des Königs gleichsam als Waffe gegen ihn selbst eingesetzt wird.

Èti zvezdy! / [Ippolit:] Èti jamy! / [F:] Derevco moe! Utes moj! / Èti kudri! / Èti kosmy!“ (334)

Wie diese Beispiele zeigen, werden Onomatopoeitika sehr subtil eingesetzt, wobei ihre Wirkung oft nicht auf Einzellexeme beschränkt bleibt.

2 SILBENSTRUKTUR UND SONORITÄT

Da Sonorität insofern mit der Silbenstruktur zusammenhängt, als komplexere Silben mehr Konsonanten und daher eine geringere Sonorität aufweisen, werden diese Kategorien hier gemeinsam behandelt. Grundsätzlich ist auffällig, dass Cvetaeva gerade in den beiden Verstragödien eine Vorliebe für schwere Silben entwickelt. Diese wird nicht zuletzt durch die besondere Häufigkeit einsilbiger Autosemantika unterstützt, welche durchschnittlich mehr Konsonanten aufweisen als die einzelnen Silben längerer Wörter. (vgl. Kempgen, 1995, 28) Beispiele hierfür sind *styd, pros'b, gost', trost', grozd', gost', bros', l'nom, tkan', skorb', chvor', strach, styd, strast', kerov', čest', mertv, vskač, vždoch, vsplesk*. Besonders auffällig sind diesbezüglich Begriffe mit einem grundsätzlichen Potenzial zur Zweisilbigkeit wie *žizn', ščedr, chrabr, mudr, kljat, vesl, l'nut', čuvstv*. Erst seit der Puškin-Zeit werden derartige Formen häufig tatsächlich zweisilbig verwendet, obwohl sie nur einen Vokal aufweisen. (vgl. Tomaševskij, 1970, 39) Beispiele für derartige Verwendungen liegen auch in Cvetaevas Lyrik vor. (vgl. Kemball, 1982, 94f) Dennoch wird in den Verstragödien kontextuell deutlich, dass diese Begriffe hier, der älteren Norm folgend, jeweils nur eine Silbe füllen. In diesem Kontext sind die in beiden Tragödien häufigen Kirchenslawismen von Bedeutung, da die Formen unter Beibehaltung der Konsonanten meist einen Vokal weniger enthalten als die entsprechende russische Form (wenn eine solche vorliegt), z.B. *drevo, grad, prag, vest', prach, mleko, skorb', dnes', breg, ogn', vžor, lik, perst, dščer', žlat, mlad, žret', tvar'* oder *nest'* (im Sinn von *net*).

In diesem Zusammenhang steht auch das an *Fedra* stark kritisierte diastratische Lexemgemisch, in welchem Simon Karlinsky eine figurenspezifische Zuordenbarkeit erkennt: Die Amme, die Zofen sowie teilweise auch *Fedra* sprächen wie ein „nineteenth-century peasant from a Russian village“ (Karlinsky, 1987, 183), während Ippolit und Tezej „an archaized diction that suggests the Bible and THE ILLIAD“ (ebd.) verwendeten. Unter die für Amme und Zofen typischen Lexeme fallen volkstümliche und umgangssprachliche Formen wie *neznamyj, čajat', vedat', kaby, blagoj, oděžna, gljadet', žaslonit', ditjatko, nevemyj, žaslonit', pušče, korešok*,

korabel'sšik, podstegnut'. Sofija Poljakova bemerkt in Cvetaevas Gedichten einen Zusammenhang zwischen volkstümlicher Lexik und einer erhöhten Emotionalität, Intimität und Milde: „narodnaja leksika roždaet osobuju umilennu-vostoržennuju poetišeskiju auru“. (Poljakova, 1992, 93f) Rein lautlich betrachtet, weisen die genannten Lexeme eine höhere Sonorität auf als die zuvor zitierten kirchenslawischen Formen, was sicherlich für das beschriebene Assoziationsspektrum nicht unbedeutend ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang Ol'ga Revzinas Analyse der Verteilung von Kirchenslawismen und ihren russischen Entsprechungen in ARIADNA, wo sie deren Korrelation mit zwei vollkommen unterschiedlichen Liebeskonzepten erkennt – einem auf die ‚zeitlosen‘ Gefühle bezogenen und einem ‚konkret‘-leidenschaftlichen. (vgl. Revzina, 2009, 136) Diese Darstellung trifft, semantisch leicht verschoben, in verstärkter Form auch auf FEDRA zu, wo die volkstümliche Ausdrucksweise¹⁴⁹ von Amme und Zofen die physische Realisierung von Empfindungen proklamiert und Ippolits strenge Enthaltbarkeit den Gegenpol dazu bildet, was durch die verstärkte Verwendung von Kirchenslawismen verdeutlicht wird. Fedras Sprache weist situationsspezifische Unterschiede auf, wodurch ein inneres Nebeneinander zweier gegensätzlicher Ausrichtungen repräsentiert zu sein scheint: Fedras Leidenschaft und ihr parallel dazu verlaufendes poetisches Streben nach der Ewigkeit ihrer Gefühle, das sie in der gegebenen Situation nur durch den Tod erlangen zu können glaubt. In den Begegnungen mit Ippolit drückt Fedra sich sehr gewählt aus, lediglich in der Diskussion mit der Amme verfällt sie mitunter in deren niedrigeren Sprachstil, z.B. „Živ'em, starucha, gložeš?“. (316); oder in Bezug auf die konkrete Begegnung: „Zemlja neznamaja“ (325), während die Heldin gerade an jenen Textstellen, wo das Geständnis in ihrer Vorstellung mit dem Freitod verschmilzt, einen hohen Stil wählt.

In Hinblick auf die Formulierung einer allgemeinen Tendenz sind in FEDRA konsonantenreiche Abschnitte typisch. Diese gehen mit einer geringen Sonorität einher und stellen einen der Gründe für die heftige Zurückweisung des Stücks durch die zeitgenössische Kritik dar. (vgl. Karlinsky, 1987, 183) In ARIADNA bilden Textstellen mit hoher und durchschnittlicher Konsonantendichte dagegen eine ausgewogenere Abfolge. In beiden Stücken ergibt die abschnittsspezifische Sonorität bzw. deren sukzessiver Verlauf im Text ein relevantes Analysekriterium: Hoher

¹⁴⁹ Der Einbezug volkstümlicher und umgangssprachlicher Formen entfällt für ARIADNA von vornherein, da das Stück auf diese Lexemgruppe verzichtet.

Konsonanten- und v.a. Plosivreichum eignet sich zur ‚Vertonung‘ von Aggression, wie besonders aus den drei zornigen Ausbrüchen Tezejs in FEDRA hervorgeht. Der erste erfolgt als Reaktion auf die vermeintliche Erkenntnis von Ippolits Schuld: „Kto synom byl: gde on? / Kto psom stal. Ždem.“ (339) Mit dem zweiten endet das Gebet an Posejdon: „Pust' v bege – grud' lopnet! / Bud' zakljat, bud' prokljat!“ (340) Im dritten unterbricht Tezej das Trauerlied von Ippolits Freunden: „I gadom / Nazvavši, p'stim. / Proč', psinaja padal'! / Za prag! Za tyn!“¹⁵⁰ (345) Doch auch die Erzählung über Kampf und Tod von Ippolits Mutter (vgl. 326f) oder die bedrohliche Schilderung von Fedras allgegenwärtigen Vorgängerinnen (vgl. 314f) zeichnen sich durch auffälligen Konsonantenreichtum aus. Ähnliche Tendenzen lassen sich in ARIADNA erkennen, wo der Volksaufstand im ersten Akt von einigen besonders konsonantenreichen Abfolgen illustriert und auch an anderer Stelle gezielt Akzente gesetzt werden, etwa bei Tezejs Auftritt vor dem feindlichen König (vgl. 256f), im Zuge des Kampfes im Labyrinth (vgl. 265), in manchen Passagen der nachfolgenden Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten, bei Tezejs Treueschwur (264f) und als der Held bei seiner Rückkehr über den ausbleibenden Empfang zürnt (293f).

Eine hohe Sonorität unterstützt dagegen positive Stimmungslagen und korreliert mit dem Ausdruck von ‚Freude‘. Beispiele dafür finden sich in ARIADNA in Textstellen, wo die Heldin ihre Gefühle für Afrodita und Tezej ausdrückt und bei Ehrungen des jugendlichen Helden Tezej. In FEDRA betrifft das sämtliche Loblieder des ersten Akts sowie das spätere Lied des Brautjungferchors. (vgl. 241) Weitere Textstellen zu diesem Bereich werden in Kapitel 4.4 über die Laute /m, n, l, i/ behandelt, da /m, n, l/ im konsonantischen Bereich die höchste Sonorität aufweisen. Zu beachten ist außerdem, dass unter den Vokalen /a, o/ lauter klingen als /i, e/, wodurch sich weitere Differenzierungskriterien ergeben. Allgemein betrachtet lassen sich die Textstellen mit hoher Sonorität daher in zwei Kategorien unterteilen, von welchen die erste, in die z.B. die Loblieder fallen, durch starke Präsenz von /a, o/ eine besondere Klangfülle aufweisen. In die andere Gruppe fallen jene Textstellen, in welchen die Laute /m, n, l, i/ dominieren, deren Wirkung sich erst durch eine Reduktion der Obstruenten entfaltet. Aufgrund der vorderen Vokale klingen die betreffenden Textstellen leiser und besonders sanft, wie

¹⁵⁰ Mit *tyn* greift auch Tezej auf das volkstümliche, umgangssprachliche Register zurück. Die Schimpfrede bietet einen passenden Anlass für eine Veränderung des Sprachstils.

z.B. in Fedras Hinwendung zu Ippolit: „*To, ljubimyj, já, ljubimyj!* / *Tiše žemčuga nesomyj*“. (333)

3 REIM

Gerade im Bereich des Reims gibt es deutliche Unterschiede zwischen ARIADNA und FEDRA, denn das erste Stück weist sehr harmonische und kontrastarme Abfolgen auf. Die häufigste Anordnung besteht in Kreuzreimen mit männlichen und weiblichen Kadenz, wobei Erste einen reinen Reim und Zweitere eine Assonanz oder Dissonanz bilden.¹⁵¹ Für Paarreime gilt meist dieselbe Konstellation. Abschnitte mit einer gleichbleibenden Anzahl unbetonter Silben in der Kadenz funktionieren ebenfalls über diese Varianten und Kombinationen von männlichen und daktylischen Kadenz stehen grundsätzlich im Kreuzreim. Begünstigt werden diese Ausprägungen durch die am häufigsten verwendete, vier Verse umfassende Strophenform.

In FEDRA entfallen demgegenüber gleich zwei strukturegebende Faktoren: Das ist erstens die feste Strophenform, denn abgesehen von den Logaöden im ersten und teilweise auch im letzten Akt, welche in Versumfang und Reimschema variieren, liegen größere Textabschnitte meist ohne strophische Gliederung vor. Gerade durch die häufige Verwendung von Kadenz mit einheitlicher Silbenanzahl wird die Reimfolge zweitens zusätzlich verschleiert, denn es kommt in FEDRA innerhalb dieser Passagen immer wieder zu Wechseln zwischen Kreuz- und Paarreim. Zudem ist die Kontrastwirkung von reinen und unreinen Reimen in FEDRA aufgrund einer Präferenz der Zweiteren in Auflösung begriffen. In der Kombination unreiner Reime schwimmt mitunter die feste Zuordenbarkeit zwischen Reimwörtern, was sogar so weit geht, dass einige Textstellen ohne klar erkennbaren Endreim auskommen. Dies widerspricht auf drastische Weise Cvetaevas überzeugter Proklamierung desselben, welche sie 1930 in einem Brief an Charles Vildrac formuliert: „*Belye stichi, za redčajšimi isključenijami, kažutsja mne černovikami [...]*.“ (VII/1, 377) Die dem Endreim beigemessene Bedeutung ergibt sich für Cvetaeva, wie aus dem Weiteren hervorgeht, aus der durch ihn

¹⁵¹ Gasparovs Statistik ergab für Cvetaevas Versdrama ARIADNA einen im Vergleich zum zeitgenössischen Durchschnitt ungewöhnlich hohen Anteil unreiner weiblicher Reime; in anderen Texten der Autorin geht die Tendenz jedoch in die Gegenrichtung. (vgl. Gasparov, 1994, 241) Da die an ARIADNA festgestellte Konstellation auch auf FEDRA zutrifft, scheint es sich um eine Besonderheit der Verstragödien zu handeln.

erzielten Liedhaftigkeit, welche einem lyrischen Text ‚Ewigkeit‘ verleihe. Der ungewöhnlich offene Umgang mit Reim bewirkt jedoch nicht nur die Auflösung einer strengen Struktur, denn außerdem treten auf diese Weise Textstellen mit bzw. ohne festen Endreim zueinander in Opposition.

3.1 CHORLIEDER UND STROPHENFORMEN: KLANGINTENSITÄT

Eine grundlegende Differenzierung ergibt sich in beiden Tragödien zwischen den Logaödstrophen der Chorlieder und den ‚Redepassagen‘, denn im Gegensatz zu diesen zelebrieren jene klar strukturierte Reimfolgen geradezu. Die in FEDRA häufig sechs Verse umfassenden Strophenformen weisen u.a. Schweifreime (vgl. 297f) oder Variationen der Stanze¹⁵² auf (vgl. 299). In ARIADNA werden diese für Strophen aus fünf Versen adaptiert bzw. werden in den aus vier oder acht Versen gebildeten Anordnungen dieselben Reimschemata wie im Sprechtext verwendet, jedoch mit einer höheren Tendenz zum reinen Reim.¹⁵³

Besonders interessant ist die Verwendung der Limerick-Form im Lied der Brautjungfern anlässlich Fedras Todes: Karlinsky weist auf die thematische Verschmelzung der Figurenpaare ‚Fedra und Ippolit‘ sowie ‚Ofelija und Gamlet‘ hin, welche beim gemeinsamen Entstehungsjahr der entsprechenden Gedichtzyklen (1923) ihren Anfang nimmt und sich im Schlussakt der Tragödie abermals abzeichnet. (vgl. Karlinsky, 1987, 183f) Bei Shakespeare endet das Lied der dem Wahnsinn verfallenen Ophelia, bevor sie sich das Leben nimmt, ebenfalls mit zwei Limerick-Strophen: „And will a not come again? / And will a not come again? / No, no, he is dead, / Go to thy death-bed, / He never will come again.“ (Shakespeare, 2012, 213) Fedras Brautjungfern knüpfen in den drei betreffenden Strophen an den Freitod der Heldin an, indem sie ihre moralische Integrität und ihr Andenken preisen und dabei ihre Leiden in diesen Lobpreis integrieren: „Stan’t e, stan’t e dreva pod! / Slav’t e, slav’t e strašnyj plod! / Fedry – robost’, / Fedry – doblest’, / Fedrin podvig, Fedrin pot.“ (341) Auf diese Weise trägt auch die Strophenform zur Annäherung zwischen Fedra und Ophelia bei.¹⁵⁴ Die Chorlieder zeichnen sich nicht alleine auf-

¹⁵² Schweifreime folgen dem Reimschema aabccb (vgl. Ludwig, 1994, 84) und bei der verwendeten Stanzenvariation handelt es sich um ababcc. (vgl. Braak, 2001, 135)

¹⁵³ Das häufigste Reimschema lautet aabab.

¹⁵⁴ Im selben Chorlied erfolgt die pflanzensymbolische Zuordnung Fedras zur Myrte und Tezejs zum Lorbeerbaum (vgl. 341), welche später zur posthumen Be-

grund ihrer Endreime durch einen hohen Reimkoeffizienten aus, denn wie u.a. die zitierte Strophe zeigt, sind Binnenreime, Wiederholungsstrukturen und Refrains¹⁵⁵ häufig.

3.2 MARKIERUNG VON HÖHEPUNKTEN

Eine Gegenposition zu den Chorliedern entsteht im Zuge der Figurenrede, denn wie bereits erwähnt, wird in diesen Abschnitten, besonders in FEDRA, das strenge Reimkorsett mitunter gelockert. Das dadurch erzielte Ergebnis kann als ‚Kontrastmaximierung‘ beschrieben werden, da Abschnitte mit fest bzw. solche mit locker definiertem Reimschema zueinander in Opposition treten. Die vorliegende Bandbreite birgt großes Potenzial für die mimetische Präsentation des Gesagten: Vor dem Hintergrund von Textstellen mit geringer Reimpräsenz, die eine Annäherung an die gesprochene Sprache darstellen, werden die durch Reim gebundenen Informationen noch eindringlicher wahrgenommen. Die einzige klingende Assonanz in „[Fedra:] I carstva krošatsja / V rukach neopyt-nych... / [Kormilica:] Tak na uško šepni! / [F:] Da i na šepot net / Du-cha! potupljusja, / Slovcó – i zamertvo...“ (325) besteht in *krošatsja – zamertvo*. Trotz des relativ großen Abstands von vier Versen zwischen den Reimwörtern wird der Reim deutlich wahrgenommen, da Störfaktoren, d.h. dominante dazwischenliegende Reime ausbleiben. Inhaltlich ist das Reimpaar mit der drastischen Synekdoche zwischen dem ‚Zerfall des Königreichs‘ und ‚Fedras Tod‘ von Bedeutung, da darin die zentrale Argumentation der Textstelle besteht. Betrachtet man *neopytnych – uško šepni – šepot net – potupljusja*, so besteht erstens eine Assonanz im Kreuzreim, welche jedoch dadurch abgeschwächt ist, dass der Vokalgleichklang nur die drittletzte Silbe betrifft. Zweitens haben alle vier Einheiten eine ho-

wertung von Ippolits Tod durch Baldrian, Mohn, Lorbeer und das Geißblatt aufgenommen wird. (vgl. 345f) Die assoziativen Botschaften durch Pflanzen stehen ebenfalls mit Ophelias Abschiedslied in Verbindung, u.a. lautet eine Textstelle: „There’s rosemary, that’s for remembrance – pray you, love, remember – and there is pansies, that’s for thoughts.“ (Shakespeare, 2012, 213) Im Kommentar wird angemerkt, dass die Heldin Rosmarin und Stiefmütterchen – Symbole der Liebe – ihrem Bruder übergibt, in welchem sie aufgrund ihres Zustandes Hamlet wahrnimmt; König Claudius und Gertrude bekommen Fenchel und Akelei für ‚Flatterhaftigkeit‘ und ‚Untreue‘, für sich selbst behält Ophelia die Raute, für ‚Leid‘ und ‚Kummer‘. (vgl. Edwards, 2012, 213)

¹⁵⁵ Es handelt sich bei dieser Strophe um einen Refrain des Chorlieds, welcher in Varianten wiederholt wird.

mogene Konsonantenstruktur, wobei die Dissonanz durch deren unterschiedliche Anordnung dennoch gestört wird.

Wie in diesem Beispiel kompensiert Cvetaeva die Schwächung von Reim auch in anderen Textpassagen durch eine verstärkt paronomastische Lautgebung und erhält so den Verszusammenhang aufrecht. Durch die Entbindung des Reims von seiner gewohnten Funktion wird er frei für gezielte Akzentsetzungen auf semantischer Ebene. Zentral ist diesbezüglich die Zurückweisung von Fedras Antrag durch Ippolit: „[Fedra:] Liš' raz odin! Ždav – obugilas'! / Poka ruki est'! Poka guby est'! / Budet – molčano! Budet – gljadeno! / Slovo! Slovo odno liš! [Ippolit:] Gadi-na.“ (335) Die prägnante Zurückweisung wird rhythmisch genau vorbereitet, denn *gljadeno* – *gadina* bildet einen fast reinen Reim, dazu kommen die Silbengleichheit der Wörter, ihre identische Position im Vers, die unmittelbare Nähe durch den Paarreim sowie die dissonantische Vorankündigung im Binnenreim, der die Reimverbindung auf *molčano* – *gljadeno* – *gadina* ausweitet. Diese finale Reimpräsenz wird durch eine diesbezügliche Abschwächung im Vorfeld hervorgehoben, denn die Assonanz *obugilas'* – *guby est'* bildet einen demgegenüber weniger deutlichen Gleichklang. Indem die finale Reimverbindung eine Überbrückung des Sprecherwechsels gewährleistet, kennzeichnet sie die Unmittelbarkeit von Ippolits Antwort.

Ähnliche Verbindungen finden sich in Tezejs Forderung, den Namen des Schuldigen zu erfahren: „[Kormilica:] Byla, milej dyma / Očajnogo... [Tezej:] Imja!“ (339) Ebenso in der Unterbrechung des Brautjungferchors durch das Eintreffen des Ippolits Tod verkündenden Boten. (vgl. 343) In beiden Fällen wird so ein Spannungshöhepunkt heraufbeschworen. Doch auch ohne Sprecherwechsel im Versinneren können perspektivische Wechsel über Reimverbindungen synthetisiert werden: „[Kormilica:] Spela jagodka, srok ej krajnij... / [Ippolit:] Ippolitu – Tezeevu synu – tajno.“ (329) Wie in einer filmischen Überblendung verschmilzt über den Reim die Übergabe des Briefes mit dem Beginn der Lektüre.

Trotz der stärkeren formalen Gebundenheit in ARIADNA fallen auch in dieser ersten Tragödie abschnittsspezifische Unterschiede auf, denn an manchen Stellen wird der Endreim durch Binnenreime relativiert. Häufig greifen gerade in diesen Passagen zudem unreine Formen im Endreim die gebundene Ordnung an, wodurch eine aufgewühlte Stimmung erzeugt wird. Besonders häufig liegt die Anordnung im Zuge der Auseinandersetzung zwischen Ariadna und Tezej nach dessen Rückkehr aus

dem Labyrinth vor, z.B.: „Gost! Koleblemaja vetrom / Trost'. Lozy moej zavetnoj / Grozd'. Vsech žil moich živych – / Gvozd'. Duši moej ženich... – / Bros! [...]“ (272) In diesem Beispiel wird die Aufmerksamkeit vom Versende auf die zwischen zwei Pausen (jeweils jene der Versgrenze und eine syntaktische) angesiedelte Initialsilbe verlagert. Durch deren klare Abgrenzung rückt erstens Ariadnas Argumentation in den Vordergrund (s. Kap. V.2.6) und zweitens verdeutlicht die Strukturauflösung die Aufregung der Sprecherin.

3.3 ABSCHNITTSSPEZIFISCHE REIMVERWENDUNGEN

Wie schon in Kapitel XI.3.1 über die hohe Klangintensität der Chorlieder deutlich wurde, stellt die Reimverwendung nicht nur ein punktuell Merkmal dar, sondern charakterisiert mitunter ganze Abschnitte. Obwohl im Hauptteil von Fedras Liebesgeständnis nicht auf Endreim verzichtet wird, bleibt dessen Wirkung im Hintergrund, da erstens kein festes Reimschema vorliegt und zweitens der Abschnitt eine Fülle von assonantischen und dissonantischen Binnenreimen enthält. Endreime wie *kust byl – žuk byl*, die schon im Versinneren mehrmals pro Zeile vorkommen, verlieren ihre Salienz. Aufgrund der diffusen Anordnung der Reimstrukturen im Verskontext tragen diese nicht zur Etablierung einer festen Ordnung bei, sondern halten vielmehr die Unbeständigkeit von Fedras unkontrolliertem Gefühlsausdruck aufrecht. (vgl. 333)

Betrachtet man die geordneten Reimschemata, so sind Paarreime in FEDRA mindestens so häufig wie Kreuzreime, während in ARIADNA Erstere deutlich überwiegen. Da der Paarreim die ‚einfachste‘ und ‚ursprünglichste‘ Reimstellung darstellt (vgl. Hönig, 2008, 20f), bedeutet auch diese Verschiebung eine bewusste Betonung der ‚Archaizität‘. Während in den Chorliedern Abschnitte mit einer Kombination beider Abfolgen vertreten sind und so deren Variantenreichtum unterstützen, kommen diese Reimschemata in den übrigen Kontexten isoliert zum Einsatz. Längere Abschnitte im Paarreim sind Ippolits Traum von seiner Mutter (vgl. 304), das erste Zusammentreffen von Fedra und Ippolit (vgl. 305f), einige längere Monologsequenzen in der Unterredung zwischen Fedra und Amme (vgl. 311ff), der Bericht des Dieners über den Tod von Ippolits Mutter (vgl. 326f), Ippolits Enthaltensamkeitsgelübde (vgl. 328), der finale Abschnitt von Fedras Liebesbekundung (vgl. 334f) und Tezejs Erkenntnis über Ippolits Unschuld. (vgl. 347) All diese Passagen beschäftigen sich mit zentralen, meist tragischen Ereignissen oder

Einsichten, deren Inhalt durch die archaische Wirkung des Paarreims optimal unterstützt wird.

Davon ist der traditionell mit Volksliedern assoziierte Kreuzreim (vgl. Hönig, 2008, 21) abzugrenzen, dessen semantisches Spektrum in FEDRA mit profanen Inhalten und Affekten in Verbindung steht: Betroffen sind die Zurückweisung von Ippolits Traum durch seine Freunde (vgl. 305), die Beteuerung von Ippolits Diener, dass seine Mutter zur Rettung des Sohnes gestorben sei (vgl. 328), der Monolog der Amme vor Fedras totem Körper (vgl. 335ff), Tezejs Zorngebet an Posejdon (vgl. 340), die Trauer des Chors der Freunde um Ippolit (vgl. 343ff) sowie der Versuch der Amme, Fedras Ehre zu retten. (vgl. 347ff)

Eine wichtige Position nimmt zudem der Haufenreim ein, welcher in FEDRA aufgrund der Häufigkeit von Kadenzten mit gleichbleibender Silbenzahl flexibler einsetzbar ist als in ARIADNA. Zwei völlig gegensätzliche Wirkungsweisen sind für diese Form möglich: Im bereits erwähnten tautologischen Reim¹⁵⁶ wird eine besondere Statik aufgebaut, die häufig mit ‚dumpfer Ausweglosigkeit‘ oder ‚Verzweiflung‘ in Verbindung steht (vgl. Lotman, 1993, 182), wie z.B. eine Strophe des Artemida gewidmeten Lobgesangs, in welcher alle zehn Verse auf *ee* enden, um so die unbarmherzige Allmacht der Göttin auf den Punkt zu bringen. (vgl. 301f) Handelt es sich jedoch nicht um einen tautologischen Reim, so ergibt sich eine starke Reimpräsenz, die der Versabfolge klangvolle Intensität und Unmittelbarkeit verleiht. Der expressive Charakter dieser Anordnung kommt im zweiten Akt zur Illustration von Höhepunkten in der Auseinandersetzung von Amme und Fedra vermehrt zum Tragen, sowohl zur Illustration starker Bezugnahme im Dialog (s. Kap. V.3.4) als auch zur Intensivierung von semantischen Höhepunkten im Monolog. Am häufigsten tritt er jedoch im Schlussakt auf, und zwar auch hier insbesondere in den Repliken der Amme. Nicht zuletzt ihre Verleugnungsrede erhält auf diese Weise eine stark suggestive Wirkung *bukv net – rucnet – grjanet – vstanet*. (vgl. 339) Durch einen weiteren Haufenreim wird die Übertragung dieser Affekte auf den König repräsentiert: *gde on – ždem – delo – on*. (339) In der finalen Verteidigungsrede der Amme erreicht der Haufenreim schließlich quantitativ seinen Höhepunkt, denn diese beginnt mit den Endreimen *suk – trup – ruk – gub* (vgl. 347) und an späterer Stelle breitet sich dieser Gleichklang als parallele Assonanz auf die gesamte Verseinheit aus: „Na uš – ko / Re – me – slo. / Fedra – čto? /

¹⁵⁶ Siehe Kap. V.1.2.

Svodnja – vse!“ (348) und die finale Eskalation wird durch *bej – moej – černej – belej – bej* heraufbeschworen. (vgl. 349) Es ergibt sich also eine Verbindung zwischen Haufenreim und Affektverstärkung sowie die damit verbundene Mobilisierung einer starken Kraft, die im Handlungskontext häufig zum direkten Auslöser eines Ereignisses wird.

In der formalen Anwendung von Haufenreimen wird immer wieder eine Kombination aus tautologischen und nicht-tautologischen Reimen deutlich: In Tezejs Erklärung der Katastrophe als Resultat göttlicher Willkür liegt durch die Versendung *est'* und die feste Position dieses Lexems in der Versmitte ein tautologischer Reim vor, zusätzlich bildet die Konstruktion *v mire* den anaphorischen Versanlaut. Die beiden flexiblen Positionen im Versinneren werden in dieser Ordnung von den Haufenreimen *gory – chory – mory – bogi* sowie *doliny – niziny – laviny – bogini* ausgefüllt. Inhaltlich verbinden sich in diesem Abschnitt die zuvor für tautologischen Reim und Haufenreim isoliert untersuchten Bedeutungen von ‚auswegloser‘ Härte und ‚Emotionssteigerung‘. (vgl. 349) Ein weiteres Beispiel bietet die Zurückweisung von Fedras Brief durch Ippolit. Der versinitiale Haufenreim, als Kombination von *javno* und jeweils einer dreisilbigen Verbform im Passiv, füllt die *rejets* einer regelmäßigen Enjambementkonstruktion: *javno stroitsja – javno varitsja – [...] – ne zachlopnetsja – javno steletsja – javno celitsja – javno selitsja – javno deetsja*. Diese Auflistung ehrenhafter Handlungen mündet im antithetischen Schluss, dass Fedras geheimer Brief nicht zu diesen gezählt werden könne. (vgl. 329f) Der initiale Haufenreim wird, v.a. durch den Kontext der Enjambement-Ordnung, stärker wahrgenommen als der Paarreim am Versende, der auch hier Affektgeladenheit bzw. entschiedene Ablehnung unterstreicht. Daneben illustrieren die nachgestellten Versabschnitte den Nachdenkprozess, dessen Unentschiedenheit im *rejet* immer zum selben Ergebnis geführt wird. Die Unbestimmtheit des Nachdenkens zeichnet sich außerdem in der vier Verse umfassenden Unterbrechung des Haufenreims an der gekennzeichneten Stelle ab, wo die Gedanken abschweifen. Als die Struktur jedoch danach mit größerem Umfang erneut einsetzt, wird die Endgültigkeit der Einschätzung auf eindringliche Weise deutlich.

In ARIADNA lässt sich keine so differenzierte semantische Zuordnung für Kreuz- und Paarreim erkennen, denn Zweiterer kommt fast ausschließlich im Kontext von T4wmP sowie in manchen Strophenlogaöden vor. Da die mit T4wmP assoziierte Thematik, Ariadnas Liebe zu Tezej, durchaus den archaischen Kern des Stücks auszumachen scheint und die Strophenlogaöde generell archaische Elemente des Stücks dar-

stellen, kann der in FEDRA differenzierter gestaltete Zusammenhang auch für diese erste Tragödie angenommen werden. Die argumentative Verstärkung durch Haufenreime in ARIADNA entspricht jener in FEDRA und ist in der ersten Tragödie sogar durch besonders umfangreiche Abfolgen vertreten. Auffällig ist dabei das häufige Auftreten als Binnenreim. Im Endreim sind Haufenreime dagegen seltener, weil in der Kadenz meist unterschiedliche Silbenzahlen miteinander kontrastieren. (s. Kap. V.2.6)

3.4 REIM UND FIGURENREDE

Reiner Reim ist als verbindendes Element gerade in jenen Passagen von Bedeutung, wo schnelle, unregelmäßige Sprecherwechsel vorliegen, da die Versstruktur ansonsten zu stark aufgelöst würde. Dies zeigt sich in ARIADNA z.B. bei Tezejs turbulentem Aufbruch aus Athen, welchen das Volk feiert, sein Vater jedoch verhindern will: „[Tezej:] Ne sdamsja! / Chrabrym – vency! / [Ėgej:] Pod stražu uprjamca! / [T:] Na vesla, greb-cy! / Parus, / V more! / [Narod:] Radost’! / [Ė:] Gore!“ (251)

Vergleichbare Strukturen kommen auch in FEDRA zum Einsatz. Als etwa die Mitteilung von Ippolits Tod eintrifft, wird diese ähnlich heterogen aufgenommen: „[Vestnik:] Byk ili nevest’... / [Tezej:] Knjaže-Posejdon- / Miloserdec! [V:] Nest’ / Chrabrogo. [T:] Otmščen.“ (343) Aufgrund der schnellen Abfolge ist die rhythmische Struktur kaum überschaubar und spiegelt die chaotische Situation der Inhaltsebene wider: Tezejs Freude und Dankbarkeit, die Empörung des Dieners und Tezejs Genugtuung über die gerächte Fedra fließen ineinander. Aufgrund des Kreuzreims liegen die Reimwörter relativ weit auseinander, sodass zwischen *nevest’ – nest’* und *Posejdon – otmščen* jeweils zwei Sprecherwechsel liegen. Die unübersichtliche Replikenabfolge und die reguläre Fixierung des Metrums durch den Reim treten dadurch zueinander in Kontrast. Auffällig ist außerdem, dass jedes Reimpaar die Repliken derselben Person verbindet: Beide von Grund auf gegensätzlichen Einstellungen treten so in sich gefestigt auf; ihre Vermischung liegt alleine im zeitgleichen Ausdruck begründet und verläuft gleichsam ohne gegenseitige Bezugnahme.

Einhergehend mit der Kennzeichnung von argumentativen Zusammenhängen, werden aus der Reimverteilung außerdem Personenkonstellationen und Machtverhältnisse deutlich: Argumente werden durch Reimstrukturen expressiv auf den Punkt gebracht und dadurch aufgewertet. In ARIADNA zeigt sich dies besonders deutlich in der Auseinan-

dersetzung zwischen Tezej und Vakch. Als der Held den Gott erkennt, ruft er vor Schreck nur immer wieder dessen Namen aus. Da dieser jeweils versinial platziert ist und keine Binnenreime vorliegen, entfallen alle Reime auf die Rede Vakchs, der sich in seiner ganzen Größe zeigt: „[Tezej:] Vakch! [Vakch:] Dvuserdyj i dvoedonnyj. / [T:] Vakch! [V:] V utrobe mužskoj dogret. / [T:] Vakch! [V:] Ne ženščinoju roždennyj. / [T:] Vakch! [V:] No dvaždy uzrevšij svet.“ (279) Da Tezej nicht in der Lage ist, eigene Argumente vorzubringen, nimmt Vakch zunächst eine unangefochtene Vormachtstellung ein. Sobald sich der Held jedoch gefasst hat, nimmt er den Kampf auf: „[T:] Ot alěby moej žadnoj / Ej vovvek ne očnut'sja! / [V:] U moej Ariadny / Budut novye čuvstva. / [T:] Plesk vesla bezogljadna / Voskom čaes' zatknut'? / [V:] U moej Ariadny / Budet novaja čut'.“ (282) Dieses Wortgefecht zwischen Mensch und Gott wird insofern ‚von gleich zu gleich‘ ausgetragen, als jeder der beiden exakt gleich viel Sprechtext zur Verfügung hat. Dennoch geht Vakch auch hier als Sieger hervor: Seine Sprechsätze spiegeln jeweils exakt jene des Helden, der abwechselnd in An2w(+A) und An2wm(+A) angreift. Zudem bilden sie jeweils den Reim auf diese, wodurch illustriert wird, wie der Gott Tezejs Argumentation gleichsam den Wind aus den Segeln nimmt. In diesem Sinne eignet sich Reim zur Markierung von Machtpositionen.

Demgegenüber enthält in FEDRA die Unterredung zwischen der Heldin und ihrer Amme einen längeren Abschnitt im Paarreim: Jede Redesequenz umfasst in etwa zwei Verse, wobei sich jeder erste Vers einer Sprecherin auf den zweiten der anderen reimt. Auch dieses Schema illustriert die unmittelbare gegenseitige Bezugnahme der Sprecherinnen, als Fedra die Gründe nennt, die gegen ein Geständnis ihrer Liebe vor Ippolit sprechen, und die Amme Gegenargumente vorbringt. In diesem Abschnitt pendelt sich zunächst eine Patt-Situation zwischen beiden Haltungen ein, bis sich schließlich die Amme in den Vordergrund drängt und das Gleichgewicht durch einen quantitativ überwiegenden Sprechumfang ins Wanken bringt. Wenig später setzt sie sich auch argumentativ durch. (vgl. 321f) In geraffter Form liegt diese Konstellation auch im folgenden Zitat vor: „[Kormilica:] Fedra! [Fedra:] Ved'ma! [K:] Fedra! [F:] Svodnja! / O-svo-bo-dite menja! / [K:] Ja tebja vykormila! / [F:] Gordo i čistoj byla! / [K:] Ja tebja vystradala! / [F:] Styd, kotorogo ne emlju!“ (320) Durch den Haufenreim sind die Bezüge zwischen den Argumenten noch deutlicher gekennzeichnet. Abermals ist es schließlich Fedra, die

einlenkt und auf den Reim verzichtet, anstatt die Konfrontation weiterzuführen.

Eine andere Konstellation zeigt sich, als die Amme Details über Fedras Liebe zu erfahren versucht: „[Kormilica:] Ljub ved? [Fedra:] Tiše... / [K:] Čem ljub? [F:] Bliže... / [K:] Slovom? [F:] Slyšu l? / [K:] Vidom? [F:] Vižu l?“ (324) Den Endreim bilden stets Fedras Repliken, was ihre besondere Bedeutsamkeit unterstreicht. Obwohl die Sprechensätze der Amme zumindest paronomastischen Gleichklang aufweisen und mitunter klanglich auf Fedras Äußerungen Bezug nehmen, verlaufen sie weniger homogen. Eine gegenüberstellende Betrachtung dieser Abfolgen macht deutlich, dass Fedra ihre Gefühle betont und diese abstrakten Inhalte authentisch zum Ausdruck bringt, während die Amme mit verschiedenen Mitteln versucht, zu konkreten Tatsachen vorzudringen; aufgrund der metaphysisch divergenten Referenzrahmen bleiben ihr Fedras Andeutungen jedoch unverständlich.

3.5 DER REIM IM ÜBERBLICK

Obwohl technische Details in der vorliegenden Arbeit im Hintergrund bleiben, sei abschließend auf den Formenreichtum der Reimverwendung in Cvetaevas Tragödien hingewiesen. Zu diesem Thema liegen zahlreiche Untersuchungen vor, wobei die meisten Autoren auffällige Merkmale, wie z.B. hyperdaktylische Kadenz, spezielle Formen von Assonanz und Dissonanz oder im Versgefüge ungewöhnlich positionierte Reime hervorheben.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Zu nennen sind u.a.: Admoni, 1992, 20; Poljakova, 1992, 85ff.

Anstelle einer Auflistung sämtlicher Reimformen sollen hier exemplarisch generell seltenere hervorgehoben werden. In *ARIADNA* sind Annäherungen an den identischen Reim mit beinahe homonymen Reimpaaren wie etwa in: „[Minos:] Minotavru trojnaja pribyl' / [Vestnik:] Car', korabl' dolgoždannyj pribyl.“ (256) Hier ergibt sich ein Spannungsverhältnis zwischen dem formal vermeintlich identischen Reim und der daher unerwarteten semantischen Pointe in welcher sich auf ‚Beute‘ das prompte ‚Ankommen‘ derselben reimt.

In *FEDRA* treten immer wieder Spaltreime auf: In der Annäherung der Protagonistin an Ippolit kontrastiert diese über *gubkoj – gub-to* ihre ‚mit dem Schwamm aufgesogene Jugend‘ mit den immer noch schönen ‚unverzerrten Lippen‘ (vgl. 331); im Reim *čto ž – korš* drückt Tezej seine Entrüstung darüber aus, dass Ippolit trotz aller Reinheit dasselbe Schicksal widerfuhr wie seiner verderbten Frau (vgl. 347); mit *srež – gde ž* verbinden sich die von der Amme halluzinierte Aufforderung der toten Fedra, ihren Körper vom Baum zu schneiden, und ihre Verzweiflung über das Ausbleiben des Gärtners (vgl. 335); im mehrmals gespaltenen Reim *net tajny – ne daj*

Schon in ARIADNA, wo männliche Reime häufig mit weiblichen oder daktylischen alternieren, ist auffällig, dass sich Letztere zwar durch eine besondere Offenheit für experimentelle unreine Reime auszeichnen, Erstere jedoch grundsätzlich in Form von reinen Reimen vorliegen. Ebendiese Tendenz zeigt sich auch in FEDRA, wo folglich die Passagen mit durchgehend männlichen Kadenzen eine Vielzahl reiner Reime aufweisen, wodurch sie auch lautlich in ihrer durch die Finalbetonung erzeugten rhythmischen Klarheit bestärkt werden; die Versstruktur von Abschnitten mit durchgehend weiblicher oder daktylischer Kadenz wird dagegen durch das Aufeinanderfolgen unreiner Reime zusätzlich geschwächt. In Zusammenhang mit dieser Kadenzverteilung trägt die beschriebene Reimstruktur in FEDRA zur Erzeugung großer rhythmischer Divergenzen ebenso entscheidend bei wie zu dem von der Kritik konstatierten ‚Mangel an Einheitlichkeit‘. Gerade diese Kontraste begünstigen jedoch auch die Ausdifferenzierung von semantisch-metrischen Assoziationen, wie sie in Abschnitt IV beschrieben wurden.

mne verschmelzen Fedras Erkenntnis, dass ihr Geheimnis offengelegt ist, und ihre dringliche Bitte, den Namen der offenbar bereits bekannten Person nicht zu nennen. (vgl. 318) Die Einbindung unterschiedlicher Lexembestandteile in die Reimbildung ermöglicht komplexere semantische Verknüpfungen; so hebt die Partikel *to* Fedras fortwährende Schönheit hervor, während ξ das Gewicht der rhetorischen Fragen verstärkt, welche Tezejs Bestürzung und Fedras Verzweiflung zum Ausdruck bringen. Im letzten Beispiel ist die syntaktische Anordnung komplexer, sodass in der ersten Komponente Fedras Schrecken über die Preisgabe des Geheimnisses semantisch vollkommen erfasst wird und in der zweiten zumindest die Dringlichkeit der nachfolgenden Bitte zum Ausdruck kommt.

Gerade Cvetaevas Lyrik ist besonders reich an außergewöhnlichen Formen, was in der Sekundärliteratur häufig hervorgehoben wird. Dennoch merkt Gasparov das Fehlen einer speziellen Form an, die bei den Zeitgenossen der Lyrikerin häufig vorkommt: „tol’ko Cvetaeva idet protiv tečenija, izbegaet zakryto-otkrytych i smelo pol’zuetsja starym tipom: ‚gory-zari‘, ‚ušla-duša‘ i t. p.“ (Gasparov, 2000b, 256) Mit der vermissten Kombination sind männliche Reime zwischen einer offenen und einer geschlossenen Reimsilbe gemeint. Tatsächlich scheint die Dichterin diese Konstellation zu vermeiden. Zuvor treten in FEDRA zwar einige Assonanzen mit einer Kombination aus offener und geschlossener Endsilbe auf, z.B. *zarosli – gonjajučis’* (vgl. 307f), *buduščem – čudišče, svadebnym – sladili* (vgl. 311), *peščeru – ščedroj* (vgl. 334), allerdings nicht im männlichen Reim und darin liegt ein entscheidender Unterschied, da die Kontrastierung folglich nicht in der betonten Silbe stattfindet und eine solche in unbetonten Silben bei weitem schwächer wahrgenommen wird als an der Betonungsstelle.

Trotz der Tendenzen zur Polarisierung werden in FEDRA gewisse Gesetze in Hinblick auf einen homogenen Textverlauf eingehalten, einerseits in der Variation der Abschnitte auf der Makroebene, aber auch im vollständigen Verzicht auf hyperdaktylische Kadenz. Letztere kommen in ARIADNA anlässlich Posejdons Zorns sogar als ‚Extremvariante‘ mit vier unbetonten Silben vor: „Tam, gde s zapovedjami / Zapazdyvajut – / Bogi vvjazyvajutsja / V igru.“ (246) Durch die formale Grenzüberschreitung werden die Energie von Vakchs Drohung und seine Rolle als Handlungsinitiator, ähnlich wie in der Passage im Taktovik, direkt umgesetzt. In FEDRA ist die Bedrohung durch das Schicksal ohne vergleichbare konkrete Momente die ganze Zeit über als implizite Gewissheit gegeben.

Rogačeva beschreibt Cvetaevas Reimverwendung als Verknüpfung zweier gegenläufiger Tendenzen: Einerseits pflege die Lyrikerin am Versende einen automatisierten Reimeinsatz, über welchen sie das formale Ordnungsgerüst stärke; andererseits wähle sie einen sehr innovativen, inhaltlich motivierten Zugang, in welchem Reim nicht nur als ‚formula svjazi‘, sondern auch als ‚formula razryva‘ zu verstehen sei. (vgl. Rogačeva, 2000, 15) Beide Strategien erfüllen in den Tragödien eine wichtige Funktion: Die erste wurde in Zusammenhang mit Klangintensität und abschnittsspezifischer Reimverwendung beleuchtet (s. Kap. 3.1 und 3.3), die zweite in der Analyse von Höhepunkten und semantisch-kommunikativen Strukturen in der Replikenfolge. (s. Kap. 3.2 und 3.4) Dabei ist zu beachten, dass sich diese Funktionen häufig vermischen.

4 LAUTLICH SEMANTISIERTE ABSCHNITTE

Die folgende Analyse gilt einigen konkreten Phonemen und Phonemkombinationen, die in den beiden Tragödien abschnittsspezifische Lauthäufungen herausbilden. Eine Analyse der inhaltlichen Kontexte ihres Vorkommens soll Rückschlüsse auf mögliche synästhetische Assoziationen der Autorin zwischen einer bestimmten Lautgebung und semantischen Aspekten ermöglichen. ‚Phonemhäufungen‘ werden dabei als relative Größen betrachtet und daher in solchen Abschnitten festgestellt, wo die Präsenz eines Lautes erkennbar über seiner durchschnittlichen Häufigkeit liegt. Zusätzliche Berücksichtigung findet die Position von Phonemen im Wort, da diese die Salienz der Laute beeinflusst. Demnach werden betonte Vokale um ein Vielfaches stärker wahrgenommen als unbetonte, und wortinitiale Laute stärker als jene im Wortinneren.

4.1 SCHLAF BZW. TRAUM UND TOD (/s/, /z/)

In beiden Tragödien fällt ein deutlicher Zusammenhang zwischen abschnittsspezifischer Häufung der Phoneme /s/, /z/ und den semantischen Zentren ‚Schlaf bzw. ‚Traum‘ und ‚Tod‘ auf. Die Verknüpfung dieser Lexeme ergibt sich zunächst aus ihrer Lautlichkeit, über den Initiallaut /s/ in *son* und *smert’*. Diesem Ausgangspunkt kommt ihre philosophisch-inhaltliche Verknüpfung, nach welcher Cvetaeva schon seit ihren frühen Schaffensperioden Schlaf als Medium des Übergangs in den Tod begreift.¹⁵⁸

Als Schlüsselstelle kann Tezejs Liebeschwur über der schlafenden Heldin in *ARIADNA* betrachtet werden, wo der Held hintergründig, beginnend mit der Reflexion über ihren Schlaf, mit der Imagination ihres Todes fortfährt: „Skvoz’ zatkannyj zanaves / Sna – serdcem prob’jus’. / Du-ša neustanna v nas, / I malo ej ust, // I malo ej zerkala / Tech igrišč i neg. / Spi, junaja smertnaja, / Smert’ minet.“ (275) Über den gesamten, mehr als drei Textseiten umfassenden Monolog setzt sich die starke Präsenz von /s, z/ fort und wird durch weitere Zischlaute unterstützt. Auch die beschriebene Thematik bleibt bis zum Schluss erhalten und wird durch weitere Zusammenhänge angereichert. So antizipiert Tezej etwa, dass er die Schlafende auf Naxos zurücklassen wird. In diesem ungewöhnlichen, doch durchaus ernst gemeinten Liebeschwur verschmelzen zentrale Komponenten der Handlung mit radikalen, den Tod überschreitenden Gefühlen, denn wie u.a. aus dem zitierten Ausschnitt hervorgeht, rückt das Liebesgeständnis sukzessive die transzendente posthume Dimension in den Vordergrund und stellt sie über die irdische Liebe. Das an dieser Stelle vertretene Liebeskonzept, welches als Flucht aus der körperlichen Begrenztheit zu verstehen ist, gleicht jenem, welches in der zweiten Tragödie auch Fedra vertritt und für das die beschriebene Lautlichkeit ebenfalls zutrifft.

In *ARIADNA* wird die Thematik noch in einigen Passagen dieses Akts unter Einsatz desselben Lautspektrums weitergeführt. Als Vakch auftaucht, um die Heldin für sich zu fordern, suggerieren seine Worte, dass er Tezej im *Traum* erscheint: „Tss... Nepročen / Son v prisutstvii božestva.“ (278) Am wichtigsten sind jedoch einige Passagen gegen Ende des Akts, wo Ariadnas tatsächlicher Tod anzusiedeln ist und Tezej dies bemerkt: „[Tezej:] Spit, – choť žalok, choť žestok / Odr, – ne

¹⁵⁸ Dazu ausführlich: Jandl, 2013a.

chočes' podnjat'sja? / Naksos – kryl moich ostov! // [Vakch:] Ostrov žertvennyj: Naksos.“ (285)

In Anklang an diese zentralen Textstellen im vierten Akt, wo alle mit Ariadnas Tod verbundenen Handlungsstränge zusammenlaufen, treten auch an anderen Stellen, wo ‚Schlaf‘ und ‚Tod‘ thematisiert werden, /s, z/ in den Vordergrund. Beispiele dafür finden sich an kurzen, okkasionellen Textstellen schon im ersten Akt. Dort stehen sie in Zusammenhang mit den Kindsopfern (vgl. 242), der Forderung, Tezej ebenfalls zu opfern (vgl. 248) sowie mit dessen bereitwilliger Annahme seiner Aufgabe: „Znaju. Bessmertnym / Stat' ne bojus.“ (250) Im zweiten Akt ist die Anordnung seltener. Sie tritt jedoch auf, als Minos sich von dem in den Tod gehenden Tezej verabschiedet: „Dščer', vruči zolotuju čašu / Gostju. Dosyta naslasti, / Ibo – sléznaja. / – Pej i spi.“ (295) Im dritten Akt treten /s, z/ in Zusammenhang mit Ariadnas Zukunftsvisionen auf, die Tezejs Tod betreffen: „Zane: kak glyba / Strast' moja! Zane: na gibel' / Strast' moja tebe! Zane – / Vešč', obeščannaja mne, / Vzyščetsja s tebja ne dščer'ju / Smertnoju, a toj, čto sverju / L'nom povelevaet byt'.“ (270) Obwohl mit Égejs Selbstmord auch im Schlussakt ein Tod vorkommt, wird das Lautspektrum /s, z/ dort nie besonders dominant. An dieser Stelle wird daher die Differenzierung zwischen der mit ‚Mord‘ und ‚Tod‘ verbundenen metrischen Ordnung Am2(+A), in welcher physische Gewalt im Zentrum steht, und der Lautsemantik von /s, z/, die durch den Übergang in die Postexistenz der Seele definiert ist, deutlich. Der Selbstmord zählt, ebenso wie die Szene, in welcher Tezej den Minotaurus tötet, ausschließlich zum ersten Themengebiet.

In FEDRA treten /s, z/ erstmals in Ippolits Schilderung seines Traumes deutlich hervor: „Son mne / Snilsja. Tmjaščaja mne vsech žen / Suščich – mat' posetila son / Moj. Živuščaja v mne odnom / Gospoža posetila dom / Svoj. Se – urna ee zole!“ (304) Die Textstelle verbindet in dieser Traumbegegnung beide semantischen Zentren, denn Ippolit antizipiert auf der Symbolebene Fedras posthume Erscheinung, obwohl er vermeint, seine ebenfalls tote leibliche Mutter zu sehen. Die geringe Sonorität von /s/ wird an dieser Stelle – wie auch später immer wieder – durch das Vorliegen weiterer stimmloser Zischlaute zusätzlich betont, sodass der Abschnitt lautlich an ein Flüstern erinnert. Im weiteren Zusammenhang gruppieren sich um *son* und *snilsja* noch *posetila*, *iz zemli*, *sro-*

*ki, zaprety,*¹⁵⁹ *črez, očes, sercal, ruki znak* und, besonders wichtig, *vzgljad* in mehreren Wortformen: Cvetaeva begreift wie Sigmund Freud die weitgehend stumme Bildlichkeit als Charakteristikum der Traumwirklichkeit: Blicke, Spiegel, Bewegungs- und Bildabfolgen bestimmen die halluzinative Abfolge, welche dem ‚Erleben‘ ähnlicher ist als dem ‚Denken‘. (vgl. Freud, 2009, 65ff) Abgesehen von dem auf die Bibel verweisenden Ausruf ‚Zdes‘! Esm‘! wird nicht gesprochen und selbst diese performative Botschaft spricht primär die visuelle Wahrnehmung an: Fedra erscheint und fordert Ippolit auf, sie und ihre Gefühle wahrzunehmen. Im Verlauf des Traumes verlieren sich /s, z/; dafür werden /r, p/ dominant, was einer ‚Steigerung der Lautstärke‘ gleichkommt, welche mit Ippolits Erwachen einhergeht, während er noch bemüht ist, die ihm entgleitenden Traum Inhalte zu fassen: „Par emlju!“ (304)

Fedras Fieberträume evozieren später ihren und Ippolits bevorstehenden Tod durch eindringliche Symbole; /s, z/ treten zur Hervorhebung der leitmotivischen Begriffe häufig initial auf: „[Fedra:] Govorju tebe: vysok / Mirtovyj zelenyj suk. / Slyšu, slyšu konskij skok! / [Kormilica:] Sobstvennogo serdca stuk.“ (308) Als grundlegende Lexeme dieser Textstelle sind *suk* bzw. *kust* und *konskij skok* zu nennen, mit welchen weitere paronomastische Begriffe verbunden sind: *vysok, zelenyj suk, slyšu, sobstvennogo serdca stuk, spi, les zavidela, zarosli, usta, strašnyj, synok, toska, stvol, serdcevinnyj, stara pesnja, basenka* und *pasynok*. Die Todessymbole sind mit den sie auslösenden Gefühlen und Umständen verbunden; Fedras Visionen zeichnen sich ebenfalls durch traumlogisch-symbolische Bildlichkeit, zeitlupeähnliche Abläufe¹⁶⁰ und eine offensichtliche und dennoch implizit bleibende, verschlüsselte und auf Kommunikationsniveau N1 nicht erschlossene Traumbedeutung aus.¹⁶¹

Cvetaeva erlaubt sich auch nach diesen expliziten Traumsequenzen immer wieder die Verwendung von allgemeinen Traumprinzipien wie

¹⁵⁹ Auch die Zensurgrenzen, welche die latenten Inhalte nach Freud nur verschlüsselt überbrücken können, werden bedacht. (vgl. Freud, 2009, 284ff)

¹⁶⁰ Damit sind bewegte Bilder wie „Blīze, blīze, konskij skok! / Niže, niže, strašnyj suk!“ (309) gemeint.

¹⁶¹ Durch die Verweise auf das ‚alte Lied‘ und die ‚Fabel‘ entsteht, wie auch an anderen Stellen, eine Metalepse, in welcher Fedras Geschichte als Archetypus bereits bekannt ist: Diese kennzeichnet den Drameninhalt als archaische, bereits vor der Handlung des Stücks verifizierte Wahrheit, in welcher sich die Figuren als Teile einer ‚Metawelt‘ begreifen, und sich daher auf paradoxe Art sowohl in (auf Niveau N1) als auch (aufgrund ihres Vorwissens auf N2) außerhalb dieser bewegen.

Verschiebung, Verdichtung, Verbildlichung und Symbolbildung. (vgl. Freud, 2009, 284ff) Die betreffenden Textstellen korrelieren lautlich ebenfalls mit einer Konzentration von /s, z/. Darunter fällt etwa die Analyse von Fedras häuslicher Situation, welche in den Worten der Amme zu einer gespenstischen Traumsequenz erwächst: „Amazonkin vzgljad / Zorkij, – i ne gljadi za zanaves! / Celyj dvor, celyj dom glazami ich / Smotrit. Ogn’ v očage zagloch / Ariadnin vzdoch. / Serdce ljuto ich, mesto svjato ich! / Dve ženy moloduju svatajut / Stiksu. [...]“ (314f) Zur Verdeutlichung des Drucks, welcher auf Tezejs dritter Frau lastet, wird die dargestellte Wirklichkeit, der Logik von Träumen entsprechend, mit irrealen Erscheinungen angereichert. Fedras Vorgängerinnen sind ebenso präsent wie sie selbst: Sie lauern ihr in einem Hinterhalt auf und drängen sie durch die ungleichen Machtverhältnisse in eine drastische Opferrolle. Wie der letzte Vers des Zitats zeigt, ist durch die bereits verstorbenen Vorgängerinnen der Heldin auch der Tod allgegenwärtig, denn erstens repräsentieren sie eine Durchlässigkeit der ansonsten unüberbrückbaren Grenzen des Lebens und zweitens charakterisieren sie Fedra als ‚Todgeweihte‘. Auf ähnlichen Traumprinzipien basiert die von der Amme halluzinierte Redesequenz der bereits Erhängten: „[...] ‚Srež!’ / Noč’ celuju ždu / Sadovnika. Gde ž / Sadovnik – plodu?“ (336) Das Phonem /s/ konzentriert sich in der Aufforderung, man solle ihren toten Körper vom Baum schneiden, und auf den erwarteten Gärtner, dessen Erwähnung den Bezug zur Beschreibung der Auferstehung im Johannesevangelium herstellt (s. Kap. IV.4.1) und der gleichzeitig allegorisch als Bewahrer von Fedras ‚dichterischer Frucht‘, d.h. ihres Nachlasses, zu verstehen ist. Auch diese Textstelle zeichnet sich durch die Einbindung übersinnlicher Momente und symbolischer Bedeutungen aus, die sich mit der situationsspezifischen Wirklichkeit vermischen. Ein drittes Beispiel bildet die fiktive Kampfszene im Lied des Brautjungferchors, in welchem Ippolits Tod als Symbol für die Rache der moralisch überlegenen Fedra gedeutet wird: „Všé – moi slezy! / Srok moim bedam!’ / Mačecha s loža, / Pasynok sledom.“ (342) Alle drei traumlogisch strukturierten Sequenzen innerhalb der ‚realen‘ Handlung konstruieren eine Parallelwelt, in welcher übersinnliche Wahrnehmungsprozesse dominieren. Vergleichbar mit schamanischen Ekstasezuständen werden durch sie, wie durch die Traumsequenzen, transzendente Deutungen greifbar, die der konkreten Handlungsebene ansonsten verborgen bleiben.

Auseinandersetzungen um den Themenkreis ‚Tod‘ kommen auch abseits der beschriebenen Traumzustände häufig vor. Das Thema ist in FEDRA dominanter als in ARIADNA, da Cvetaeva das Stück von Anfang an um die zwei auf der Symbolebene parallel gesetzten Tode aufbaut, dementsprechend häufiger sind auch Textstellen mit der spezifischen Lautlichkeit von /s, z/. Diese Handlungsausrichtung wird von den Figuren in FEDRA zudem sehr konkret als mögliche Zukunftsperspektive verhandelt: So rät etwa die Amme der Heldin mehrmals dezidiert zum Selbstmord: „[...] Kust voz'mi, vsech gušce, / Spusk, vsech zaspanej...“ (320) Die Textstellen bilden ein paronomastisches Netzwerk, das zusätzlich zu den im Zitat enthaltenen Begriffen auch *čas, styd, žarosl', skryvat', zamertvo, smogi, sprav'sja, žvuk, slyšu, usta, slušaj* und *serdce* umfasst. Auch Fedra selbst versteht die Andeutung in diesem Sinn und gründet darauf die schwierige Entscheidung für oder gegen das Liebesgeständnis und gleichzeitig für oder gegen den Freitod: „Znala b – v bezdnu b! / Znala b – v zemlju b!“ (324) bzw. in direktem Bezug auf ihr Liebesgeständnis: „Slovco – i zamertvo...“ (325) Als Ippolit schließlich den Brief erhält und zurückweist, wird durch eine kurzfristige Häufung von /s, z/ implizit vermittelt, dass er im Begriff ist, Fedra jene seelische Verletzung zuzufügen, die ihren Tod nach sich ziehen wird: „Razbivaju! Vmeste s voskom, / Voskom smuty, voskom rozni, – Vse navety, tajny, kozni, / [...]“ (330) Ebendiese Verbindung zwischen Fedras Seele und ihrer durch die Myrte symbolisierten Lyrik wird im zweiten Hauptteil des Liebesgeständnisses mit einem Verweis auf deren gemeinsames physisches Absterben thematisiert: „Každyj vzdoch listočka stoil / Bednomu, – rumjan: ne smysliš?! / Skol'ko vzdochov – skol'ko list'ev. / Ne listvanova – žizn' sochnet! / [...]“ (334)

Die posthume Erörterung von Fedras Tod sowie die Verleumdung und ungerechte Bestrafung Ippolits umfassen gemeinsam den gesamten letzten Akt: Die Entdeckung der Toten funktioniert über eine auf /s, z/ basierende Paronomasie, welche die semantischen Schlüsselwörter des gesamten Abschnitts verknüpft: *spjaščaja, pust, vysot, kust, glaza, sok, žuby, vzad, vspjat', snjat', strašnyj, neslychannyj, sluch, rasvel, viset', smolk, gromozvon, pojaska, pojasok, silok, set', žaputalas', srež, sadovnik, suk, slava, spasti.* (vgl. 335f) Im zweiten Drittel des Monologs erreicht die Intensität durch Häufung von /s, z/ auf engem Raum einen Höhepunkt: „Kak carica iz-za psa / Na suku povasilas!“ (337) An dieser Stelle wird nach der langen, andeutungsreichen Vorrede zum ersten Mal explizit ausgesprochen, dass Fedra sich erhängt hat. Drei Verse später treten /s, z/ zur Kontrastie-

rung dieser Information in den Hintergrund. Im Lied des Brautjungferchors ist die Phonemkombination am Beginn sehr dominant, als der Tod am Myrtenast zum Symbol für Fedras Reinheit wird: „Ne siraja spiš', slavnaja.“ (341); später ruft sie diesen Zusammenhang immer wieder durch refrainartige Einschübe in Erinnerung.

Ippolits Tod stellt parallel dazu den dritten größeren thematischen Anlass für die Häufung der Phoneme /s, z/ dar.¹⁶² Zunächst ist der auf ihn bezogene Verweis in der Verleumdungsrede betroffen: „[...] / Eš' vmeste, spiš' vmeste, / Ves' vzdoch tvoj i ves' tvoj / Svet, vsja tvoja slava.“ (339) Später wird die Verkündung desselben mit „Vest' / Strašnaja! Krepis', / Car!“ (343) eingeleitet. Die Rede ist lautlich so aufgebaut, dass die Frequenz von /s, z/ nach den Anfangsworten zunächst absinkt, wodurch eine gezielte Steigerung im nachfolgenden Sprechverlauf ermöglicht wird. Den Höhepunkt bildet die detailgetreue Schilderung vom grausamen Tod Ippolits: „Vožži iz gorstej, / Oči iz glaznic, / Spicy iz osej...“ (343) Erzähltechnisch fällt auf, dass mit nur kurzem Abstand auch der Chor der Freunde in sehr ähnlichen Formulierungen Zeugnis von Ippolits Ende ablegt¹⁶³: „Spicy, osi, kuzov – / Gde? Prospal, voznica, / Voz!“ (344) Danach dient eine Häufung von /s, z/ noch zur Illustration dreier weiterer Zusammenhänge um Ippolits Tod: Erstens stellt der Diener die Ehre des Helden wieder her, indem er Tezej auffordert, den Brief zu lesen: „Vidno: sbrošeno svysoka / Česti, vvsšej iz krepostej.“ (346) Zweitens wird Tezej seine Schuld an diesem Tod bewusst: „[...] Syn, prosti / Starcu!“ (347) und drittens erkennt er Afroditas zerstörerische Kraft als dessen Ursache: „[...] za Naksosa razorennyj sad.“ (350)

Die synästhetische Verwendung von /s, z/ verdeutlicht die Wichtigkeit der Themengebiete ‚Traum‘ und ‚Tod‘ im Denksystem der Autorin. Auch der Umkehrschluss von /s, z/ als Hinweis auf die genannten Themengebiete scheint gegeben zu sein. Zur Diskussion von eventuellen Ausnahmen ließen sich einige Strophen des Lobgesangs des Artemischors im ersten Akt heranziehen, wo zumindest /z/ sehr häufig vorkommt: „Chvala Artemide za žar, za pot, / Za černuju zarosl', – Aida

¹⁶² Drittens kommt durch die Erzählung des Dieners am Rande der Tod von Ippolits Mutter vor, welcher ebenfalls mit /s, z/ assoziiert ist: „Strela svistnula, krov' bryznula.“ (326)

¹⁶³ Derartige wörtliche Wiederholungen einer Szene aus einer anderen Perspektive sind für das slawische Heldenepos des Mittelalters typisch (vgl. Freise, 2012, 33), sodass hier die archaische Dimension von Ippolits Tod zur Geltung kommt.

vchod / Svetlee! – za list, za chvoju, / [...]“ (297) Allerdings ist diese Lautlichkeit hier überwiegend nicht an Autosemantika, sondern an die Präposition *za* gebunden, weshalb die Häufung an dieser Stelle als semantisch neutral zu bewerten ist, sodass sich zumindest keine Interferenz ergibt.

4.2 ‚TRAUER‘, ‚LIEDHAFTIGKEIT‘ UND ‚ARCHAIZITÄT‘ (/ó/)

In ARIADNA ist /ó/ sehr klar mit Trauer assoziiert. Dies wird besonders im Schlussakt deutlich, wo in drei Klageliedern die auf den Tod der Opfer verweisenden schwarzen Segel, Égejs Tod und danach Tezejs Trauer um Ariadna besungen werden: „Gore! Gore! / Vostrij nož! / More, more, / Čtó neseš? / Polnym korobom rosškošnym – / More, more, čtó neseš nam? / Rozy, rozy li viskam? / Slezy, slezy li očam?“ (289) Die Lautlichkeit dieser langen Chorpässagen und der mit ihnen verbundene Ausdruck von Trauer prägt die Grundstimmung des gesamten Akts. Auch in einigen Sprechtextpassagen ist /ó/ sehr dominant. In der Verkündung von Égejs Selbstmord wird auf den Handlungshintergrund, dessen Trauer um den totgeglaubten Sohn, Bezug genommen: „Ne v more, a v gore / Se-bja utopil!“ (291) Analog dazu erklärt u.a. der Heimkehrende seinen Fehler mit der tiefen Trauer um die verlorene Geliebte: „Divnoju devoj vdov, / Iznemoža ot skorbi / Plyl. Kogda svet nemil, / Černoe – oku milo.“ (294) Eine vergleichbar umfangreiche und intensive Konzentration auf Trauer, wie sie diesen Akt prägt, liegt in beiden Tragödien ansonsten nicht vor, doch kürzere Textstellen nehmen immer wieder auf dieselbe lautsemantische Assoziation Bezug.

Der Eingangsakt von ARIADNA enthält ebenfalls einige Trauergesänge, in welchen die Kinder ihr Schicksal beklagen: „Uslyš'te ston! / V toške i v droži / Kuda – za versty / Plyvem? O ne / K ženicham zamorskim / Na lože, na smert' / Korabl' vezet!“ (241) Die Konzentration von /ó/ wird hier jedoch nur abschnittsweise deutlich. In beiden Tragödien ist die Verbindung dieses Lautes zur Liedhaftigkeit der Chorpässagen auffällig, obwohl es sich in FEDRA meist nicht um Trauerlieder handelt. Der in beiden Kontexten häufige Ausruf *O* bedeutet somit Unterschiedliches. (s. Kap. VI.1.5)

Doch auch in FEDRA zeichnet sich ‚Trauer‘ als semantisches Zentrum dieser Lautlichkeit ab. Als Schlüsselszene für diese Zuordnung kann in FEDRA der von Trauer geprägte Botenbericht über Ippolits Tod angesehen werden: „[...] Po vole voln / Novyj koparis / V dom, i novyj cholm. / Mertv – toboj rožden!“ (343) Die Dominanz von /ó/ betrifft

den gesamten Bericht. Dasselbe gilt für die Trauergesänge von Ippolits Freunden: „[...] Prospal, voznica, / Voz! V ščepy, v opilki! / Kto na kollesnice / Otbyl, na nosilkach“. (344) Selbst nach dem impulsiven Auftritt des Königs behält der von Ippolits Unschuld überzeugte Chor seine Trauerhaltung bei: „Tak i on: tvoj stvolik, / Svež, dičok dvorcovij / Žimolost’ju cvel ved’ / Vkrug stvola otcova!“ (346) Die Tragödie enthält noch weitere Bezugspunkte, denn Tezejs grausames Gebet an Posejdon ist primär durch die Trauer um seine tote Frau motiviert: „Otče Posejdon! / Starče Okean! / V černom, aki dern, / V skorbnom, aki vran, / [...] / Vspomjani posul / Boga – chrabrecu.“ (340) In Zusammenhang mit Fedras Tod ist /ó/ auch in der Rede der bestürzten Amme häufig: „[...] Pust / Odr. Šepot s vysot: / Dal mirtovij kust / Nevedomyj plod / S glazami – oj, sok! / S zubami – oj, plod!“ (335) Gerade die Protagonistin selbst geht an ihrer leitmotivischen Trauer zugrunde, was ebenfalls durch eine starke Präsenz von /ó/ begleitet wird: „Skol’ko vzdochov – skol’ko list’ev. / Ne listva-nova – žizn’ sochnet! / [...]“ (334) Als Fedra sich zu Ippolit begibt, doch dieser sie nach der Begegnung im Wald nicht wiedererkennt und so sein mangelndes Interesse an ihr offenbart, wird in ihrer Reaktion /ó/ ebenfalls dominant: „S ostrova, zovetsja Kritom, / Ne menja l’ otec tvoj vdovj...“ (331)

Andere Textstellen mit einer starken Konzentration von /ó/ stehen jedoch in keinem Bezug zum Gefühlsspektrum der Trauer. Dies gilt etwa für einige Strophen des einleitenden Chorlieds der Jäger, welches schon im Kapitel über Onomatopoeika (VI.1.5) behandelt wurde. (vgl. 297) In diesem ganz der Jagd und dem Lobpreis Artemidas gewidmeten Gesang scheint /ó/ eher den Charakter des ‚Liedhaften‘ und des ‚Archaischen‘ auszudrücken. Die Häufung von /ó/ weckt insofern eine Assoziation mit vergangenen Zeiten, als dieser Laut früher, wie in der Lyrik später teilweise beibehalten, auch an unbetonter Stelle als solcher realisiert wurde. Eine besonders hohe Präsenz des Phonems in betonter Position, wo tatsächlich [o] artikuliert wird, bewirkt eine Annäherung an diese Lautlichkeit. Dazu kommt im schriftlichen Text die visuell erkennbare Häufung von <o>, welche die Klangwahrnehmung, wie es auch im Augenreich der Fall ist, zusätzlich beeinflusst. Eine archaische Ausdrucksweise wurde in den Repliken der Amme bereits auf lexikalischer Ebene festgestellt, über die Häufigkeit von /ó/ scheint diese zusätzlich auf deren Lautlichkeit ausgedehnt zu werden. Als davon betroffene Szene ist z.B. ihre Analyse von Fedras Vorgängerinnen zu nennen: „Celyj dvor, celyj dom glazami ich / Smotrit. Ogn’ v očage zagloch – / Ariadnin vzdoch.“

(315) In diesem Beispiel spielt bedingt auch das Thema ‚Trauer‘ eine Rolle, da die Vorgängerinnen ihre verlorene Position an Tezejs Seite beklagen. Davon gänzlich unabhängig enthält auch die Darstellung der ‚Verwandtschaft über die Milch‘ eine hohe Vorkommensdichte von /ó/: „Krome krovnoĝo – moločnyj / Golos – mleku pokorimsja! – / Est’: vtoroe materinstvo.“ (317) Die archetypische Beziehung zwischen Amme und Säugling erklärt in Cvetaevas Tragödie nicht nur den starken Einfluss der Amme auf Fedra, sondern auch die archaische Macht der Götter, die über diese auf die Heldin einwirkt. Als die Amme den Wald betritt, um Fedras Brief zu übergeben, definiert sie diese Macht über das Symbol der Milch: „Vse ot belogo. *Te?* Ono / Mirom vlastvuet. Vsem – odno – / Vsem ono odno mirom celym!” (329)

Wie aus diesen Sequenzen hervorgeht, wirkt /ó/ in drei voneinander grundsätzlich unabhängigen, doch häufig verknüpft auftretenden Systemen: In erster Linie unterstützt diese Lautlichkeit den Ausdruck von Trauer und Betroffenheit, wobei sie außerdem häufig mit Liedhaftigkeit und Archaizität assoziiert ist.

4.3 ‚UNHEIL‘, ‚BEDROHUNG‘, ‚LEIDENSCHAFT‘ (/u/)

Besonders auffällig sind Textstellen mit starker Präsenz des insgesamt relativ seltenen Vokals /u/. Häufig besteht ein Zusammenhang mit dem expressiven Ausdruck von ‚Bedrohung‘, ‚Angst‘ und ‚Unglück‘. In ARIADNA ist z.B. Vakchs Eingreifen in Tezejs Treueschwur aufgrund des dreimaligen Auftretens von /u/ auf engem Raum sehr markant: „Vakchu – ustupiš’.“ (277) Diese Einleitung unterscheidet sich deutlich von der im Folgenden meist sehr musikalischen Rede des Gottes und weist so vorab auf die Bedrohung hin, welche Vakch für das weitere Geschick der Helden darstellt.

Die Identifikation des Lauts als ‚unheilverkündend‘ scheint u.a. mit der Semantik der Interjektion *uy* zusammenzuhängen. (s. Kap. VI.1.5) Ausgehend von diesem Onomatopoetikon evoziert der Bürgerchor über /u/ die bevorstehende Bedrohung: „Uvy, uvy! / Ljagut junye l’vy na znojnom / Ščebne – niže travy! / Edut junye l’vy – / Na bojnju!“ (243) Ähnliches drückt Ėgejs Entgegnung auf die Forderung, auch seinen Sohn zu opfern, aus: „Uvozite Tezeja za more, // K Minotavru.“ (248) Dasselbe gilt für Ariadnas Monolog vor dem Labyrinth, als sie in Erwartung des Unglücks den Ereignissen lauscht: „Vslušivajus’ – kak v urne / Glucho, kak v lone vdov. / Vslušivajus’ – kak v urnu,“. (263) In Zusammenhang mit Ėgejs Selbstmord wird auch bereits geschehenes Un-

heil durch verstärkten Einsatz von /u/ expressiv auf den Punkt gebracht: „Synu navstreču kanul / Carʹ.“ (289) und „Be-du izdaleče / Zuvrešiš s vysot, / Pal – synu navstreču.“ (291)

Die von Fónagy ermittelte Bedeutung von /u/ als ‚Urlaut‘, der mit ‚Zeugung‘ und ‚Tod‘ in Verbindung steht, rückt in FEDRA verstärkt ins Zentrum. Doch auch diese Semantik zeichnet sich bereits in ARIADNA ab, nämlich in Tezejs Liebesgeständnis an die schlafende Heldin, in welchem er, wie später Fedra, die Grenzen des Irdischen überschreitet: „Sna – serdcem probʹjusʹ. / Du-ša neustanna v nas, / I malo ej ust,“ (275) Mit seinem anschließenden an Ariadna gerichteten Treueschwur legt er sein Lebensglück in Afrodita Hände und setzt u.a. das Leben seines Vaters und seine Erbfolge aufs Spiel: „Carstvujuča, – uslyšʹ / Kljativu nad spjaščej. / [...] / Čudnyj porvu sojuz, – / Gnev tvoj porukoj! – / Da pozabudu ž vkus / Mleka i tuka! / [...] / Da ne kosnusʹ sedin / Otčeskich! Gruznoj / Da ne doždusʹ rodin! / Čad ne úzrju!“ (276f) Diese Szene verdichtet den Zusammenhang zwischen beiden Tragödien auch auf formaler Ebene, denn erstens wird in Fedras Liebesgeständnis ebenfalls der Tonvokal /u/ forciert und zweitens verwendet Cvetaeva in beiden Szenen durch die Bibel inspirierte Strukturen. Tezejs Schwur orientiert sich am Schöpfungsbericht in der Genesis: „I skazal Bog: da budet svet. I stal svet. I uvidel Bog svet, čto on choroš, i otdelil Bog svet ot tʹmy. I nazval Bog svet dnem, a tʹmu nočʹju. I byl večer, i bylo utro: denʹ odin.“ (Byt 1,3-5) Gott erschafft die die Welt, indem er die einzelnen Komponenten des Zielzustands an *da budet* koppelt. Tezejs Schwur basiert auf einer ähnlichen performativen Sprechhandlung, in welcher sein Versprechen durch die siebzehn Mal artikulierte Einleitformel *da* an die bei Missachtung zu erwartenden Folgen bindet. Diese treffen nicht – wie in der Biblepisode – sofort, aber – wie durch den Schwur festgelegt – unmittelbar nach Tezejs Treuebruch ein.

In FEDRA ist das Phonem /u/ am häufigsten in den zentralen Abschnitten von Fedras, zu Tezejs Schwur analogem, Liebesgeständnis vertreten: „[...] načalom zvuk byl / [...] / V časʹ zvuk! No mednozvučščich / Čto – zvuk pered tem, s nezrimych / Ust! Kust byl. Chrust byl. Razdvinuv / Kust, – [...]“ (333) Als Tonvokal bildet /u/ in dieser Passage gemeinsam mit /s/ eine wichtige Grundlage für die Paronomasiebeziehung zwischen *putʹ*, *spusk*, *kust*, *bukva*, *putajusʹ*, *zvuk*, *mednozvučščij*, *usta*, *chrust*, *razdvinutʹ*, *bezputnyj*, *stak*, *glybu*, *sdvinutʹ* und *šum*, welche paradigmatisch für Fedras unaussprechliche Wahrnehmung ihrer Liebe stehen. Der Hauptteil von Fedras Liebesgeständnis orientiert sich am Johannesevan-

gelium, wobei die Struktur *V načale bylo Slovo*, fortgesetzt jeweils durch *i bylo*, ebenso wie in Tezejs Schwur verkürzt und adaptiert vorliegt, sodass jeweils an ein (einsilbiges) vorangestelltes Substantiv das Verb *byl* angehängt wird. (s. Kap. V.1.7) Dadurch ergeben sich Formeln wie *zvuk byl, kust byl, chrust byl*, in welchen auf der Vokalebene *my* mitschwingt.

Ein vergleichbares paronomastisches Spektrum zeichnet sich zuvor schon in Fedras Fieberträumen ab, die auf ähnlichen Symbolen beruhen. Einen weiteren Schlüsselbegriff der Szene stellt Fedras Seele dar, über die ihre Gefühle wirken; dreimal kommt *duša* im Akkusativ vor, sodass /u/ jeweils doppelt vertreten ist: „V lesu temnoj ne ostavila / Krome šček rumjanych. Dušu liš.“ (308) Die Assoziation von /u/ mit Fedras im Wald ‚verlorener‘ Seele wird dadurch gestärkt, dass dieser Laut schon bei ihrem Erscheinen im Wald auffallend häufig vorkommt, jedoch nur in den Repliken der Heldin: „O vozratnom puti pekus'. / Ukažite mne put' i spusk / Vspjat'. [...]“ (305f) Dass Ippolits Rede hier weitgehend ohne /u/ auskommt, macht deutlich, dass er die Veränderung in Fedras Seele nicht wahrnimmt. Im Gegensatz dazu enthält seine Schilderung des Traums, in welchem er Fedras Seelenschmerz indirekt erkennt, deutliche Häufungen von /u/: „Synu – ranu javivšij perst! / [...] / Grud' i ranu uzret' zaraz?!“ (304) All diese antizipierten Wahrheiten verweisen auf Fedras Liebesgeständnis: „Neprištupnaja – s drugimi! / To, ljubimyj, já, ljubimyj!“ (333), in welchem die wachsende Präsenz von /u/ den stärker werdenden Ausdruck ihres Verlangens begleitet: „Poka ruki est! Poka guby est! / Budet – molčano! Budet – gljadeno!“ (335) Auf diese Weise beginnen Fedras Gefühle mit dem ‚Urlaut‘ und führen schließlich wiederum über diesen in den Tod.

Nachträgliche Bezugnahmen auf die Zusammenhänge liegen zudem im Schlussakt vor: Zunächst in der Diffamierung Ippolits, als die Amme Fedras Freitod als Flucht vor seinen verwerflichen Annäherungen beschreibt: „[...] Suk v lesu stukal, / Zval. Tak na suku tom / Da na pojaske tom / S ljubeznym so svetom / Prostilas'. [...]“ (338f) sowie nach Aufdeckung der Lüge, als die Amme zu Fedras Entlastung die Schuld auf sich nimmt. (vgl. 347) Die Assoziation der beschriebenen Zusammenhänge mit ‚Bedrohung‘ ist implizit allgegenwärtig, was sich in der Abwehrhaltung von Fedra, Ippolit und der Amme äußert.

Konkretere Formen von Bedrohlichkeit zeigen sich v.a. in der Schlusszene, als die Amme die über Fedras Leichnam kreisenden Vögel verscheucht: „I pticy nad nej / Kružat. Ne pušču / K otkrytym glazam! / Šu, koršuny, šul / Glaz v pišču ne dam / Agatovyč. [...]“ (335) An

dieser Stelle illustriert /u/ das abstoßende Bild des bereits von Aasfresern umschwärmten leblosen Körpers. Auf ähnliche Weise steht physische Gewalt in der letzten Strophe von Tezejs Fluch gegen seinen Sohn im Zentrum: „Pust' v bege – grud' lopnet! / [...]“ (340)

Es besteht eine gewisse Schnittmenge zwischen den durch /u/ gekennzeichneten Textstellen und jenen mit einer erhöhten Vorkommensdichte von /s, z/, sodass sich die Frage aufdrängt, ob womöglich beide Merkmale gemeinsam eine einzige Gruppe begründen. Betroffen sind in erster Linie die paronomastischen Symbolverweise auf die Tode der Protagonisten. Die gemeinsame Nähe zum semantischen Zentrum ‚Tod‘ ergibt sich logisch aus diesen. Dennoch befassen sich /s, z/ wesentlich detaillierter mit der metaphysischen Komponente eines ‚Übergangs‘, während in den Abschnitten mit hoher Präsenz von /u/ physische ‚(Todes-)Gefahr‘ eine ständige Begleiterin ist. Zudem behandelt /u/ fast ausschließlich Fedras Gefühle und ihr Schicksal, wohingegen /s, z/ in den Passagen zu Antiopas und Ippolits Tod nicht minder präsent sind. In ARIADNA kommen /s, z/ in Verbindung mit Égejs Selbstmord, im Gegensatz zu /u/, nicht auffällig gehäuft vor.

4.4 ‚LOBPREIS‘, ‚LIEBE‘ UND ‚GÜTE‘ (/l, m, n, i/)

Im Folgenden soll die Semantik jener Textpassagen genauer untersucht werden, wo die als ‚angenehm‘ klassifizierten Laute häufig vorkommen. Laut Fónagy zählen /l, m, n, i/ zu diesen, wobei speziell für das Russische nach Lomonosov und Žuravlev darüber hinaus auch jene Vokale zu berücksichtigen sind, die eine Palatalisierung bewirken. Wie schon in Zusammenhang mit Sonorität und Silbenstruktur erwähnt wurde, zeichnet sich v.a. in FEDRA eine Grundtendenz zu konsonantenreichen Silben und zu markanten Silbengrenzen durch Konsonanten mit einem hohen Obstruktionsgrad ab. Die Gruppe der ‚angenehmen‘ Laute definiert sich gerade durch die gegenteilige Ausprägung, nämlich durch eine besonders hohe Sonorität der Konsonanten sowie durch die verstärkte Berücksichtigung von Vorderzungenvokalen. Gerade im Vokalbereich ist jedoch zudem /a/ häufig vertreten, obwohl dieser teilweise auch in negativ assoziierten Textstellen auftritt. Deutliche Häufungen von /l, m, n, i/ sind in beiden Tragödien selten, was wohl nicht zuletzt thematische Gründe hat.

In ARIADNA tritt eine solche Lautstruktur z.B. im Gebet der Heldin an Afrodita auf: „Nikomou ne vručaj do časa, / Milych mnogo, odin – milej! – / Tak učila ona, klonjasja / Nad ljubimiceju svoej.“ (253) In die-

ser Szene steht das liebevolle Naheverhältnis zwischen Göttin und Heldin im Zentrum. Eine ähnliche Lautlichkeit zeigt sich analog dazu im späteren Gebet, als Ariadna die Göttin um Hilfe für Tezej anfleht: „Afrodita! / Mirt i med! / Vsja zaščita, Ves' oplot“. (264) Der zweite große Bedeutungskomplex in diesem Stück, der mit einer erhöhten Sonorität einhergeht, betrifft die Liebesbeziehung zwischen den Protagonisten. Diese beginnt mit Ariadnas Initiative zur Rettung des Helden: „Prinesla tebe nit' i meč.“ (260) Tezej erwidert die Gefühle der Heldin erst bei ihrer gemeinsamen Abreise. Zu diesem Zeitpunkt nimmt er sie erstmals bewusst wahr: „[Tezej:] V krasote tvoej bogoravnoj. / Deva, imja tvoe? [Ariadna:] Ariadna.“ (274) Weiter wird diese Liebesbeziehung nicht realisiert, doch die bereits schlafende Protagonistin bestätigt das Fortdauern ihrer Liebe in drei kurzen Repliken: „Ljublju!“, „Ljubi!“ und „Navek.“ (275) Auch Tezej bekräftigt seine ungebrochene Liebe für die Heldin, als er diese verlässt, und er bittet Vakch ihr dies zu übermitteln: „Liš' v odnom ne solgi ej: / Ustupil, no ljubja!“ (284)

Auch in anderen, weniger systematisch in der *histoire* verankerten Zusammenhängen unterstreicht sonore Lautlichkeit positive Gefühle. So illustriert sie im Schlussakt den kurzen Anflug von Hoffnung, als Égej erfährt, dass sein Sohn lebt: „Ne izuvečen, ne... / Tak ne issjaknet rod moj?“ (288) Ein weiterer okkasioneller Kontext ergibt sich, als ein Trauerlied des Knabenchors plötzlich in eine unerwartete Richtung abschweift und die Größe des Minotaurus preist: „Minotavr, nebyvalj byk, / Mesti Minosovoj soobščnik, / [...]“. (242) In diesem letzten Beispiel zeigt sich eine markante Häufung von /m/, zugleich weist die Textstelle einen höheren Konsonantenreichtum auf als die zuvor zitierten und enthält mehr Hinterzungenvokale, sodass die gefährliche Macht des Ungeheuers dennoch zur Geltung kommt.¹⁶⁴

In FEDRA liegt das untersuchte Lautspektrum am häufigsten in den Lobliedern (nicht aber in den Jagdsequenzen) vor, deren beschwingter Klang dadurch wesentlich mitbestimmt wird: „Les, les-zeleneč! / Bystra-

¹⁶⁴ Die Doppelbelegung des Minotaurus als gefährliches Monster einerseits, dessen Macht andererseits poetisiert wird, hat historische Wurzeln: „It is known from archeological evidence, especially seals and coins, that the image of the bull in a maze or labyrinth goes back originally to ancient myths and rituals in Egypt. The bull represents the god Osiris, who in a ceremony accompanied by dances of lamentation, protection, and fertility is taken annually into a sanctuary where he is slain and dismembered in order to be reborn. The Egyptian labyrinth was both secular and religious in function, [...]“ (Ziolkowski, 2008, 69)

ja vodica!“ (299) Besonders deutlich sind die ‚angenehmen‘ Laute am Beginn des Lobpreises anlässlich Fedras Auferstehung: „Ves' les k tebe, ves' sad k tebe / Na odr, ves' cvet, ves' list tebe / Snesli, kustočki čistye, / Odni šipy ostavleny. / Ne siraja spiš', slavnaja.“ (341)

Betrachtet man den Themenkreis der Liebe, welcher für einen Zusammenhang mit ‚angenehmen‘ Lauten besonders geeignet erscheint, so ist grundsätzlich zu berücksichtigen, dass diesem Bereich in FEDRA eine ambivalente Rolle zukommt, da das Stück keine glücklichen Paare hervorbringt. Tatsächlich korrelieren einige Textstellen der untersuchten Lautlichkeit mit dem Themengebiet der Liebe, worunter jedoch auch deren Zurückweisung im Artemiskult fällt: „Iz peščernych grubost'ju / Artemidinyh slug / Ne odin ne vljubitsja.“ (300); oder die perverse Leidenschaft von Fedras Mutter: „Izdali, izdavna povedu: / [...] / Pasifaja ljubila čudišče.“ (311) In „Sny zriš' – vidannye l' v sem'jach?“ (317) fragt die Amme nach Fedras Gefühlen, welche diese mit „Mat' – emu, i, poljudskomu – / Syn...“ (322) bekennt. Besonders ‚sanft‘ klingen jene Verse, in welchen die Gefühle der Heldin in ihrer ganzen Innerlichkeit deutlich werden: „[Kormilica:] Ljub ved? [Fedra:] Tiše... / [K:] Čem ljub? [F:] Bliže... / [K:] Slovom? [F:] Slyšu l'? / [K:] Vidom? [F:] Vižu l'?“ (324) Die zentralen Passagen des Liebesgeständnisses weisen dagegen eine hohe Dichte an Plosiven und Frikativen auf, wodurch die Heftigkeit von Fedras Leidenschaft verstärkt zum Ausdruck kommt. Das Bewusstsein der Hoffnungslosigkeit dieses Unterfangens schwingt dabei permanent mit und hemmt jedwede positive Erwartungshaltung. Nur in kurzen Abschnitten treten die ‚angenehmen‘ Laute in den Vordergrund: „Smer-tel'nogo ne pišut / V pis'mach, – šepčut!“ (333) Wie in der vorherigen Passage stehen hier die Innerlichkeit von Fedras Empfindungen, ihr Wissen um die zu erwartenden Folgen und ihre Bereitschaft, sich diesen zu stellen, im Vordergrund. Die zweite Sequenz präsentiert eine Beschreibung der Postexistenz, in welche die Heldin gemeinsam mit Ippolit flüchten möchte: „Gde ni pasynkov, ni mačech, / Ni grechov, živuščich v detjach, / Ni mužej sedych, ni tret'ich / Žen... / Liš' raz odin! [...]“ (335) Auch hier steht die Lautgebung offenkundig mit einer positiven Sehnsucht in Verbindung.

Eine solche Korrelation wird zudem im Schlussakt deutlich, als Tezej die Unschuld seines Sohnes begreift: „Vižu l'? Brežu l'? / [...] / Ippolita pochval'nyj list!“ (346f) und später, als er nachsichtig von Schuldzuweisungen Abstand nimmt: „Net vinovnogo. Vse nevinnye. / [...]“ (349) In diesen Rahmen fügt sich auch die Schlussidylle: „Tam, gde mirt

šumit, ee stonom poln, / Vozvedite im dvuedinnyj cholm. / Pust' choť tam obov'et – mir bednym im! –“ (350) Es zeigt sich also an vielen Stellen ein Zusammenhang zwischen /m, n, l, i/, Palatalisierung und einer Annäherung an ‚angenehme‘ Inhalte, welche in FEDRA einerseits in den Lobliedern, andererseits durch die Themenbereiche ‚Liebe‘, ‚Einsicht‘ und ‚Güte‘ vertreten sind.

4.5 LAUTSTÄRKE UND INTENSITÄT (/r/ unterstützt durch Plosive)

In FEDRA wird Ippolits Traum vom Erscheinen seiner Mutter durch die Verwendung von /r/ illustriert: Dieser Laut wird zu Beginn der Erzählung ausgespart, gewinnt jedoch nach dem ersten Drittel der Passage beständig an Präsenz. Durch den verstärkten Einsatz von /r/ in Kombination mit Plosiven verkehrt sich die Lautlichkeit des Traumes ins Gegenteil, denn während die hohe Anzahl von Zischlauten im ersten Textabschnitt eine an ein Flüstern erinnernde Dämpfung bewirkt, ist die spätere Lautgebung mit großer Lautstärke assoziiert. Dabei entsteht ein Kontrast zwischen dieser Lautlichkeit und der Inhaltsebene, auf welcher weiterhin von Schweigen die Rede ist: „Reči ne bylo. Byl ruki / Znak. Molčanija polnyj grom.“ (304) Dazu kommt die ambivalente Metaphorik, in welcher das Schweigen der Mutter eine solche Intensität erreicht, dass es in einer absurden Umkehrung der Wahrnehmung als ‚Lärm‘ beschrieben wird. Ein ähnliches Mittel kommt schon in ARIADNA zum Einsatz, wo die beängstigende Stille vor dem Labyrinth durch akustische Empfindungen illustriert wird, welche als laut empfunden werden, obwohl es sich um fast unhörbar leise Geräusche handelt: „B'jutsja i sluch i ston. / Gromče pesok v pesočnice / [...]“ (263) Der Aufbau dieser Szene unterscheidet sich von Ippolits Traum darin, dass die aufgebaute Anspannung der ‚Stille‘ sich hier schließlich tatsächlich in einem lauten Geräusch – dem Sturz des tödlich getroffenen Minotaurus – entlädt, welcher sowohl rhythmisch, durch initiale Akzentkollisionen, als auch lautlich, durch die plötzliche Präsenz von /r/ und den Plosiven, vergegenwärtigt wird. In Ippolits Traum verläuft die Entwicklung ohne Metrumswechsel oder andere rhythmische Effekte auf rein phonetischer Ebene und daher sehr dezent, bis sie schließlich ihren Höhepunkt erreicht: „Rasprostertomu – perst že plyl, / [...] / Par! Par emlju! Prosto. Pustoj. / Para tajan'e pod rukoj / Čajuščej...“ (304f) Die Lautveränderung läuft auf einen Höhepunkt zu, der inhaltlich nicht eingehalten wird, denn indirekt proportional zu dieser Intensitätssteigerung wird die Erscheinung der Traumgestalt schwächer und endet mit ihrem Verschwinden.

Auch tatsächlich ‚laute‘ Textstellen werden durch die Kombination von /r/ und Plosiven realisiert. Diese Lautgebung ist in ARIADNA häufiger. Hervorzuheben sind v.a. Höhepunkte des Volksaufstands im ersten Akt, z.B. in: „Na golovy nam kak grom / Ruchnull! Naš teper’ čered! / Ruki s razumom, s carem, / Roznit’ možno li narod:“ (249)

4.6 LAUTLICHKEIT IM ÜBERBLICK

Obwohl die extrahierten Kategorien auf heterogenen Ebenen erklärt wurden, d.h. thematische Kriterien standen neben Emotionen, Lautstärkeempfinden oder Assoziationen einer bestimmten Textsorte, macht diese Analyse deutlich, dass Lautlichkeit in beiden Tragödien eng mit inhaltlichen Aspekten zusammenspielt. Der Unterschied dieser Kategorien zur metrischen Ordnung liegt in der Flüchtigkeit und Flexibilität von Lauthäufungen, die einerseits eine sehr unmittelbare Bezugnahme auf die Ereignisse ermöglicht, doch andererseits mit größeren Schwierigkeiten im Umgang mit Richtwerten verbunden ist, da die zu analysierenden Textabschnitte nicht so klar definiert vorliegen.

Grundsätzlich dürfte die Assoziationsbildung durch physikalisch erklärbare Kriterien wie die objektive Schallintensität von Lauten fixiert zu sein. Semantische Assoziationsspektren scheinen jedoch, mit Lotman, durch Traditionen wie jene des Volkslieds oder lexikalische Paronomasiesysteme, wie z.B. im Fall von *son* und *smert’*, zu entstehen. Für intuitive Assoziationen zwischen Lauten und Gefühlen scheinen auch sprachspezifische Onomatopoeitika eine wichtige Rolle zu spielen, wenn man beispielsweise an Assoziationen wie jene zwischen /u/ und ‚Bedrohung‘ denkt, die zumindest in ARIADNA in enger Verbindung mit *my* entwickelt wird. In Hinblick auf /ó/ zeigt sich wiederum, dass manche Lautsysteme auch an unterschiedliche semantische Aspekte gebunden sein können.

Jedenfalls bilden Verbindungen zwischen lautlichen Strukturen und der semantischen Ebene (ebenso wie metrisch-semantische Korrelationen) ein System von Wechselwirkungen zwischen phonologischen Lauteigenschaften, Lexik, Tradition, der Thematik des poetischen Texts, intertextuellen Bezügen und autorenspezifischer Synästhesie, in welchem sich die Zuordnungen durch jede Veränderung einer Variable verschieben.

VII SYNTHESE

Wie einleitend bemerkt, sind Metrum, Rhythmus und Lautstrukturen durch ihr gleichzeitiges Vorkommen im Text untrennbar verbunden und beeinflussen einander wechselseitig. Dabei ist zu berücksichtigen, dass in verschiedenen Passagen unterschiedliche Ebenen dominant werden, während andere zeitweilig in den Hintergrund treten. Welche rhythmisch-lautlichen Aspekte jeweils im Vordergrund stehen, ergibt sich erstens aus Regelmäßigkeit und Umfang des Merkmals und zweitens aus der Plausibilität der Annahme eines Zusammenhangs zwischen diesem und einer bestimmten Semantik, die sich einerseits aus dem unmittelbaren Kontext und andererseits aus Vergleichswerten anderer Textstellen ergibt. Je mehr Ebenen sich als kongruent erweisen, desto markanter wird der Zusammenhang zwischen den betreffenden Textstellen.

Im vorliegenden Schlusskapitel gilt es, die durch die Analyse konkreter Einzelaspekte gewonnenen Ergebnisse zusammenzuführen. Dazu erfolgt erstens jeweils eine Darstellung des Verlaufs von Metrum, Rhythmus und Lautstrukturen auf der Makroebene der Stücke, wo diese mit inhaltlichen Aspekten der Ereignisabfolge in Bezug gesetzt werden. Zweitens wird anhand von Beispielen das Verhältnis der jeweiligen Analysekatgorie zu den beiden anderen diskutiert. Ziel ist es dabei, Bedingungen auszumachen, unter welchen eine der Kategorien in den Vordergrund tritt und daher potenziell semantisch wirksam werden kann. Außerdem sollen Formen der gegenseitigen Verstärkung oder Hemmung aufgezeigt werden. Die Betrachtungen sind als Ausblick auf eine noch ausständige systematische Korrelation der Kategorien gedacht.

1 Metrum

Folgende Kategorien erscheinen für die Überblicksdarstellung der metrischen Struktur geeignet: Erstens ist die Verteilung von Strophenlogöden, Verslogöden, syllabotonischen und tonischen Metren im Text von Relevanz. Die Logöde werden, besonders im Kontext des dafür sensiblen Silbernen Zeitalters, als archaisch empfunden. Syllabotonische Ordnungen stellen diesen das traditionell Gewohnte gegenüber, während tonische Metren als Strukturauflösung wahrgenommen werden. Als zweite Kategorie wird die Verslänge berücksichtigt, da besonders kurze Verszeilen, mit welchen Cvetaeva auch im Bereich der Syllabotonik experimentiert, weniger klangvoll wirken als solche mit einer annähernd durchschnittlichen Silbenzahl (etwa bei J4). Drittens ist die relative Häu-

figkeit von Metrumswechseln hinsichtlich der dadurch erzeugten Kontraste von Bedeutung. Letztere hängen wesentlich mit Merkmalen der beiden ersten Kategorien zusammen.

1.1 Metrischer Aufbau der Tragödien

Die einzige tonische Textstelle liegt am Beginn von ARIADNA vor. Diese Passage im Taktovik beginnt mit dem Erscheinen Posejdons, der gekommen ist, um einen Volksaufstand der Athener zu provozieren. Durch diesen Eingriff wird der unhinterfragte zyklische Ausgangszustand durchbrochen und die Tragödienhandlung in Gang gesetzt. Das tonische Metrum kennzeichnet daher das zentrale dionysische Moment der Handlung und illustriert durch seine, im Vergleich zu den übrigen Metren, größere formale Freiheit das mit Dionysos assoziierte Chaos. FEDRA enthält kein vergleichbares Moment, was dadurch zu erklären ist, dass sich die Handlungsdynamik der ersten Tragödie auf das zweite Stück (bzw. auf die gesamte geplante Trilogie) überträgt.

Auch ungeachtet dieser Textstelle hebt sich der erste Akt von ARIADNA durch seinen äußerst kontrastreichen metrischen Aufbau von den übrigen ab. Erzeugt werden die Kontraste durch die schnelle Abfolge heterogener Metren, wobei abrupte Wechsel zwischen langen und kurzen Verszeilen auftreten, die in den späteren Akten weitgehend vermieden werden. Mit Ausnahme des daktylischen Verslogaöds sind alle Grundmetren vertreten. An der Kadenz wird deutlich, dass auffällig viele okkasionelle Varianten darunter sind, die jeweils nur einmal auftreten. Es kommen sogar hyperdaktylische Versschlüsse vor, auf welche Cvetaeva in den Tragödien ansonsten – wohl um die archaische Wirkung nicht zu stören – verzichtet, während sie diese in experimentellen Gedichten immer wieder einsetzt. Zusätzliche Kontraste entstehen durch häufigen Verzicht auf die in ARIADNA ansonsten klar definierte Strophengliederung, da die Metrumswechsel dadurch im Textverlauf nicht vorhersehbar sind. Der unbeständige, spannungsgeladene metrische Aufbau unterstützt die Handlungsstruktur, wo von verschiedenen Seiten heterogene Positionen verteidigt werden, die im Volksaufstand in Form von Aggression, Furcht, Jubel und Ablehnung zum Ausdruck kommen. Ähnlich strukturiert ist aus denselben Gründen der Schlussakt von FEDRA, wo heterogene Bewertungen der Helden aufeinanderprallen.

Der Schlussakt von ARIADNA weist demgegenüber eine statische Ordnung auf: Égejs bis zum Tod führende Trauer leitet den Akt in D3L ein, danach erfolgen hauptsächlich Bekundungen der Trauer über Tezejs

Fernbleiben und Égejs Tod bzw. eine Analyse der Situation am Ende des Stücks. Zwar werden dazu ebenfalls unterschiedliche Metren eingesetzt, allerdings folgen stets längere statische Metrumsabschnitte weitgehend isoliert aufeinander, was die Tatsache illustriert, dass keine Aggressionen oder Meinungsverschiedenheiten vorliegen.

Der erste Akt in FEDRA hebt sich wie jener in ARIADNA durch zahlreiche ausschließlich hier verwendete Metren von den nachfolgenden ab. Im ersten Drittel besteht er fast zur Gänze aus Strophenlogaöden, die den Lebensalltag der Artemisdiener als harmonisch geordnete, zyklische Ausgangssituation vorstellen. Posejdons Ankunft geht in ARIADNA ebenfalls ein Strophenlogaöd voraus, in welchem der Bote, eine zyklische Ausgangssituation präsentiert, wenn diese auch früher durchbrochen wird. Zusätzlich deuten die später eingestreuten Klagelieder, in welchen derselbe Zustand betrauert wird, darauf hin, dass die Ordnung erst sukzessive aufgebrochen wird. In FEDRA wird der Ausgangszustand durch die Vorahnung des drohenden Konflikts gestört: Anzeichen dafür, wie u.a. Ippolits Traum, werden im letzten Textdrittel in Verslogaöden und syllabotonischen Metren mit durchgehend männlicher Kadenz verhandelt, welche auch in den weiteren Akten dominieren. Beide kontrastieren durch ihre monotone Ordnung mit den vorhergehenden Gesängen. Dass sich Verslogaöde entscheidend von Strophenlogaöden unterscheiden, zeigt Kytzler an einem antiken Beispiel, wo er ihnen eine „größere Geschlossenheit“ und „machtvollere Monumentalität“ zuschreibt. Insbesondere gelte dies bei Metren mit unveränderlicher Kadenz ohne Strophengliederung. (vgl. Kytzler, 1978, 319) Ebendiese Merkmale weisen in FEDRA die meisten Verslogaöde und syllabotonischen Metren auf, wodurch die unabwendbare, schicksalhafte Handlungsdynamik unterstrichen wird.

Der zweite Akt von ARIADNA basiert, mit unterschiedlichen Kadenzabfolgen, fast ausschließlich auf An3L, der hier Umfeld und Gedankenwelt der Heldin repräsentiert. Lediglich Ariadnas Spiel mit dem Knäuel wird durch Refrainstropen angedeutet bzw. Tezejs Erscheinen durch den für sein Auftreten typischen T2. Eine längere Durchbrechung von An3L stellt nur der ebenfalls logaödische¹⁶⁵, jedoch durch die kürzere Verszeile und die durchgehend männliche Kadenz weniger melodische Monolog des verängstigten Helden dar, als dieser in der Nacht alleine

¹⁶⁵ Der Verslogaöd wird zwischenzeitlich durch eine Verkürzung des letzten Verses der Strophe zu einem Strophenlogaöd modifiziert.

zurückbleibt. Eine ähnliche Anordnung hat in FEDRA der beinahe ausschließlich in T4w verfasste dritte Akt, der im gegebenen Fall Ippolits Reich des Waldes repräsentiert: Das Metrum wird nur für die Übergabe von Fedras Brief durch den mit ihrer Liebe assoziierten An3LwMP unterbrochen. In beiden Akten bleibt die Grundhaltung des perspektivisch (durch den kretischen Thronsaal bzw. den Wald) fokussierten Helden ungebrochen: Ariadna gesteht Tezej ihre Liebe und Ippolit weist Fedras Liebe zurück.

Gegenüber diesen stagnierenden Zustandsdefinitionen werden auf der Makrostruktur ferner auch Entwicklungen dargestellt. Meist gilt es, die Zuspitzung einer Situation zu inszenieren. Cvetaeva setzt dazu häufig den sukzessiven Übergang von längeren Verszeilen zu kürzeren ein. Dies wird z.B. im Kampf zwischen Tezej und Vakch deutlich, der in ARIADNA den größten Teil des vierten Akts einnimmt: Das Erscheinen des Gottes wird von An3L(+A) begleitet. Als er in seiner Argumentation Tezejs menschliche Vergänglichkeit ins Blickfeld rückt, wird die Verszeile zu T4 verkürzt, und als der Gott durch seine Worte Ariadnas Verwandlung zur Unsterblichen vollzieht, setzt sich diese Entwicklung weiter zu An2(+A) fort. Einen vergleichbaren Aufbau weisen, in anderen metrischen Kontexten, Ariadnas Gebet vor dem Labyrinth, Tezejs Treueschwur sowie Fedras Verhör durch die Amme auf.

In ARIADNA kippt die Handlung, als Tezej sich zum Selbstmord entschließt: Gleich nach dieser Entscheidung setzt ein Strophenlogäö ein, auf welchen die Kinder, glücklich über die Rettung, Held und Heimfahrt besingen. Dass sich beide Protagonisten auf dem Schiff befinden und dass Ariadna Tezej wider besseres Wissen doch nach Athen begleitet, anstatt das Schicksal abzuwenden, wird erst am Ende des Lieds deutlich. In FEDRA kommt es zur Wende, als die Heldin dem Drängen der Amme nachgibt und ihre Gefühle für Ippolit gesteht: Die Szene hebt sich metrisch als einzige längere Passage in T1w vom Umgebungstext ab. Das Geständnis ist jedoch so abstrakt formuliert, dass die Bedeutung der Sequenz erst durch den Kontext der Folgerepliken erkennbar wird. Diese Zusammenhänge legen die Interpretation nahe, dass die Peripetie in beiden Stücken metrisch gekennzeichnet ist, während die Information, aus welcher sie besteht, nie direkt ausgesprochen wird. Aus diesem Grund kommt der metrischen Inszenierung umso größere Bedeutung in der Informationsvergabe zu.

Auf ähnliche Weise werden auch weitere Handlungsumbrüche in den Texten durch eine metrisch gekennzeichnete Nebenhandlung über-

blendet: Anstelle von Égejs Freitod wird ein von diesem Ereignis unabhängiges Chorlied der Athener Bürger präsentiert. Tezejs Reaktion auf die Nachricht vom Tod seines Vaters verschmilzt mit einem weiteren Chorlied, Ippolits Bestrafung mit einem Loblied auf Fedra.

1.2 Das Metrum im Kontext von Rhythmus und Lautstrukturen

Im Gegensatz zu den übrigen untersuchten Kategorien strukturiert jene des Metrums das vorliegende Textmaterial auf der Makroebene. Dieses Merkmal tritt an sich systematischer auf als die anderen, da in diesem abstrakten Kategorisierungssystem jeder Abschnitt des Texts zuordenbar ist. Da, wie im Analyseabschnitt demonstriert wurde, einige der verwendeten Metren in systematischem Zusammenhang mit konkreten Inhalten auftreten, kennzeichnet das Versmaß offenbar die Zusammengehörigkeit entfernt voneinander situierter, doch semantisch assoziierter Textstellen und unterstützt damit deren Rezeption.

Betrachtet man zur Illustration den in FEDRA zu hörenden Botenbericht über Ippolits Tod in T3m, der metrisch direkt auf jene Textstelle Bezug nimmt, wo Tezej Posejdon um diese Bestrafung bittet, so ist die inhaltliche Verweisfunktion des Metrums hier unübersehbar. Die Textstellen liegen mit einem Abstand von 63 Versen relativ nahe beieinander, was ihre assoziative Wahrnehmung begünstigt. Dieselben Passagen weisen darüber hinaus auch rhythmische und lautliche Ähnlichkeiten auf: Pyrrhichien konzentrieren sich auf die mittlere Hebung und hypermetrische Betonungen liegen kaum vor. Dazu dominiert auf lautlicher Ebene in beiden Fällen der mit ‚Trauer‘, ‚Archaizität‘ und ‚Liedhaftigkeit‘ assoziierte Tonvokal /ó/. In Hinblick auf die Anordnung syntaktischer Einheiten im Vers unterscheiden sich die Textstellen jedoch deutlich: In Tezejs Gebet entsprechen die syntaktischen Grenzen der Verseinheit; lediglich in der letzten Strophe, wo auf der inhaltlichen Ebene der Zorn des Sprechers in den Vordergrund tritt, liegen zwei Versüberschreitungen vor. Im Botenbericht sind solche dagegen sehr häufig, ebenso wie die in deren Zusammenhang entstehenden heterogenen syntaktischen Einheiten: Während in diesem zweiten Beispiel Bestürzung und Unsicherheit des Boten deutlich werden, unterstreichen die klangvollen Verse von Tezejs Gebet die absolute Sicherheit, mit welcher er sein Recht einklagt. Obwohl sich daraus ein deutlich wahrnehmbarer Unterschied ergibt, überwiegen die Ähnlichkeiten, was eine Assoziation der beiden Passagen nahelegt.

Im vorliegenden Beispiel zeichnet sich das Metrum als grundlegendes Kriterium für die Markierung des Zusammenhangs zwischen den Textstellen ab. Ein ähnlicher Verweis kann auch durch die anderen Kategorien bewirkt werden. Verfolgt man z.B. das Merkmal der phonologischen Struktur der Textstellen, so liegt eine Dominanz von /ó/ nicht nur, wie im Falle des Metrums, an den zwei genannten Textstellen vor, sondern z.B. auch in den Trauerliedern im Schlussakt von *ARIADNA* und verweist daher auf eine weiter definierte Kategorie. Da *Cvetaeva* in den Tragödien so viele unterschiedliche Metren verwendet, besteht auf dieser Ebene die Möglichkeit einer sehr konkreten Differenzierung. Das Spektrum möglicher salienter Laute ist demgegenüber sprachlich (sowohl phonologisch als auch lexikalisch) stärker beschränkt, sodass weniger und häufig weiter gefasste Zusammenhänge definiert werden. Die zusätzlichen Übereinstimmungen, welche in diesem Beispiel auf lautlicher und rhythmischer Ebene vorliegen, tragen jedoch nicht unwesentlich zur Assoziation der untersuchten Textstellen bei. Das Fehlen dieser zusätzlichen Entsprechungen würde die Wahrnehmung der klanglichen Ähnlichkeit vermutlich nicht beeinträchtigen, wohl aber eine auf mehreren Ebenen gleichzeitig vorliegende, dominante (d.h. den Zufallsfaktor der Sprachnorm überschreitende) Präsenz unterschiedlicher Merkmale.

2 Rhythmus

Parallelismen, Enjambements, Hebungsrealisierungen, hypermetrische Betonungen und syntaktische Einschnitte im Vers sind durch ihr Vorliegen oder Fehlen jeweils binär definiert. Für eine Darstellung dieser Merkmale auf der Makroebene der Dramen bietet sich daher ihre relative Häufigkeit in unterschiedlichen Textabschnitten als Kriterium an.

Zwischen einigen der genannten Ausprägungen bestehen indirekte Zusammenhänge: Erstens erhöhen Enjambements die Anzahl der syntaktischen Einschnitte im Vers. Zweitens wirken syntaktische Einschnitte der Neutralisierung von Akzentkollisionen, welche häufig in Zusammenhang mit hypermetrischen Betonungen entstehen, entgegen. Während hypermetrische Betonungen die Kontraste eines Abschnitts erhöhen und seine allgemeine Expressivität steigern, wirken Betonungsentfälle zwar kontrastreduzierend, veranlassen jedoch zugleich eine verstärkte Hervorhebung der realisierten Betonungen. Zudem legen ihre Positionierungen, durch Analogiebildung zu historischen Normen, die Wahrnehmung als ‚klassisch‘ oder ‚archaisch‘ nahe. Pyrrhichien und hypermetrische Betonungen können auch gemeinsam auftreten und in diesem Fall

kommt es durch die summierten Abweichungen zu einer noch stärkeren Auflösung der metrischen Ordnung.

Für die Betrachtung der Informationsvergabe bietet sich eine Gegenüberstellung von Parallelismen und Enjambements an: Beide erzielen, neben zusätzlichen Effekten, durch systematische Anordnung des Sprachmaterials die Fokussierung eines rhematischen Zentrums. In der ersten Struktur wird dieses als syntaktische Position definiert, in der zweiten bildet seine Positionierung in der Ordnung der Verszeilen das Kriterium. Bei getrennter Betrachtung werden dennoch Parallelismen eher als objektivierende Festigung der Versordnung, Enjambements hingegen als emotional bewegte Strukturauflösung empfunden. Das formale Auftreten beider Merkmale ist dennoch nicht reziprok proportional, bzw. scheint zwischen ihnen auch keine andere Relation zu bestehen, da Parallelismen keiner Positionsbeschränkung in der Versordnung unterliegen. Die Stilmittel können daher erst nach einer voneinander unabhängigen Erhebung zueinander in Beziehung gesetzt werden.

2.1 Rhythmische Aspekte im Aufbau der Tragödien

Eine in beiden Tragödien gut abgrenzbare Gruppe bilden die Choreinsätze, wo syntaktische Grenzen weitgehend mit den Versgrenzen korrelieren. Dies gilt für die in *ARIADNA* überwiegenden Klagelieder ebenso wie für die in *FEDRA* dominierenden Loblieder. Häufig gilt dies auch für Monologe. Formal liegen in diesen Textabschnitten außerdem eine geringe Enjambementdichte sowie eine geringe Häufigkeit kurzer Syntagmen vor. Letztere kommen v.a. in Form von verdoppelten Ausrufen vor, durch welche die klare Ordnung nicht gestört, sondern sogar verstärkt wird, wie etwa in „Gore! Gore! / Vostryj nož! / More, more, / Čtò nes-eš’?“ (289). Okkasionelle Versüberschreitungen sowie ebenfalls seltene hypermetrische Betonungen werden hauptsächlich eingesetzt, um gezielt auf rhematische Inhalte aufmerksam zu machen oder abrupte Bewegungen zu markieren. Parallelismen und Endreim werden im gegebenen Kontext so eingesetzt, dass sie das Gerüst der Verseinheit stützen und dieser nicht entgegenwirken. V.a. in den Lobliedern ist parallele Strukturiertheit durch die Eigennamen der Gepriesenen häufig. Alle diese Faktoren tragen dazu bei, dass die gebundene Rede als solche markiert wird, was, abhängig vom Kontext, als Harmonie oder unerbittliche Determiniertheit empfunden werden kann. Eine ähnliche Wirkung begleitet u.a. Ariadnas Spiel, welches ebenfalls einen Lobpreis Afroditas darstellt. Eine Ausnahme bildet aufgrund zahlreicher syntaktischer Grenzen im Versin-

neren jene Passage, in welcher der Chor von Ippolits Freunden bestürzt über den Tod des Helden berichtet. Dies scheint damit zusammenzuhängen, dass in diesem Lied, welches von der Trauer um einen engen Freund handelt, eine besonders hohe persönliche Betroffenheit vorliegt, die in den Trauerliedern um König und Thronfolger in ARIADNA nicht gegeben ist.

Das Gegenstück zu diesen Chorphassagen stellen von unkontrollierbaren Gefühlen wie Zorn oder Verzweiflung geprägte Extremsituationen dar. Besonders eindrücklich sind jene Szenen in FEDRA, wo Tezej seinen Zorn gegen Ippolit ausdrückt. Charakteristisch sind dafür die ausschließlich in dieser zweiten Tragödie eingesetzten hypermetrischen Betonungen, welche auch im Verhör der Amme vorliegen, außerdem in der onomatopoetischen Darbietung von Fedras Nervenzusammenbruch sowie im Hauptteil ihres Liebesgeständnisses, als sie den Ursprüngen dieser verbotenen Liebe nachspürt. Mit diesen Szenen gehen zahlreiche syntaktische Einschnitte im Versinneren einher, die teilweise durch Enjambelements erzeugt werden. In ARIADNA wird mit ähnlich expressiven Formen sparsamer umgegangen. Akzentkollisionen treten nur versinial auf, hauptsächlich im Kontext von Am2(+A), wo in beiden Stücken eine feste Zuordenbarkeit mit dem Themenspektrum ‚Kampf‘ und ‚Tod‘ vorliegt.

In ähnlichen Kontexten, jedoch mit abgeschwächtem Gewaltpotential, treten häufig Versüberschreitungen und andere syntaktische Brüche im Versinneren ohne hypermetrische Betonungen auf. Dies betrifft zentrale Textstellen in ARIADNA, insbesondere die Meinungsverschiedenheit zwischen der Heldin und Tezej nach dessen Rückkehr aus dem Labyrinth, als beide aufgeregt versuchen, dem jeweils anderen die eigenen Argumente, zu bleiben bzw. abzureisen, darzulegen. Durch die brüchige Struktur wird ihre emotionale Aufregung mimetisiert. Zur Unterstützung der Argumentationen werden auch Parallelismen eingesetzt, die jedoch die Versstruktur teilweise unterwandern bzw. häufig ohne Wiederholungselement rein syntaktisch gekennzeichnet sind und daher die metrische Ordnung nicht forcieren. Ähnliche Anordnungen finden sich in Ariadnas Diskussion mit dem trauernden Vater, in der Unterredung zwischen Minos und Tezej, im Gespräch zwischen dem Helden und Ariadna, als sie ihm in der Nacht das Fadenknäuel bringt, sowie in der Auseinandersetzung zwischen dem Helden und Vakch. In allen diesen Textpassagen verteidigen die Sprecher aufgeregt ihre konträren Standpunkte. Gleichzeitig sind die Situationen deutlich emotional aufgeladen, da je-

weils starke Gefühle, in vielen Fällen das Liebesglück, auf dem Spiel stehen. In FEDRA wird die Anordnung in Ippolits Bericht über seinen Traum, in der Erzählung über die Mutter des Helden sowie in großen Teilen des Liebesgeständnisses der Heldin eingesetzt. Obwohl es sich um überwiegend monologische Szenen handelt, erfolgen gerade in diesen Passagen zentrale Auseinandersetzungen mit den Gefühlen der Helden.

Betrachtet man die Verteilung von ‚archaisierenden‘ und ‚traditionellen‘ Anordnungen der Pyrrhichien in den trochäischen Metren, so ist festzuhalten, dass Erstere gezielt mit einer Öffnung der Handlung in die archaische Tiefendimension des Mythos verbunden sind. Während ‚traditionelle‘ Konventionen in den Eingangsakten zum Einsatz kommen, wird der Kernkonflikt in beiden Tragödien in der ‚archaisierenden‘ Konstellation ausgetragen.

Für den Anfangsakt in ARIADNA sowie für das Ende des Schlussakts in FEDRA ist eine generelle Aussage über Hebungsrealisierungen und Pausen aufgrund der dort vorliegenden kontrastreichen Abfolge unterschiedlicher Metren schwer zu treffen: Vor dem heterogenen metrischen Hintergrund kommen rhythmische Kontraste weniger stark zur Geltung. Zutreffend ist, dass an diesen Textstellen auch die verschiedenen rhythmischen Merkmale unterschiedlich stark zum Einsatz kommen.

2.2 Rhythmus im Kontext von Metrum und Lautstrukturen

Zur Illustration der Bedeutsamkeit dieser relativen Rhythmusstrukturen bietet sich Fedras Liebeserklärung an: Aus der vom Beginn des Johannesevangeliums übernommenen syntaktischen Strukturierung ergeben sich zahlreiche kurze Parallelismen, die dem Text eine in hohem Maße determinierte, logische Abfolge verleihen. Zusätzlich laufen in dieser Szene die Schlüsselbegriffe unterschiedlicher Passagen des Stücks zu einem paronomastischen System zusammen und kennzeichnen den Abschnitt so als synthetische Einheit. In Verbindung damit kommt es zu einer starken Präsenz des Vokals /u/, der, ausgehend von dieser Szene, auch in anderen Abschnitten des Stücks mit den als existenzielle Angst erlebten Gefühlen der Heldin in Verbindung steht. Trotz dieser Anzeichen von Strukturierung und Homogenisierung wirkt die Situation emotional aufgeladen: Ausschlaggebend dafür sind die ungleiche Länge der Syntagmen, häufige Enjambements, die unterschiedliche Positionierung der Parallelismen im Verskontext, die den Endreim relativierenden Binnenreime, Pyrrhichien und schließlich die durch hypermetrische Betonungen erzeugten Akzentkollisionen, welche sich aus der Anordnung

einsilbiger Autosemantika ergeben, von welchen das paronomastische System viele aufweist. (vgl. 333) Durch die zuvor erwähnte parallele Abfolge wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Argumentationsstrang gelenkt, der jedoch zu keinem richtigen Ergebnis führt, sondern sich im Versuch erschöpft, zu einem solchen zu gelangen; der durch die übrigen Verfahren erzeugte Eindruck des unkontrollierbar Chaotischen unterstreicht dieses Scheitern. Trotz der heterogenen Ausrichtung der an dieser Stelle aufeinandertreffenden Strukturen bewirken diese gemeinsam die Abgrenzung der vorliegenden Textstelle gegen ihr Umfeld, in welchem diese Tendenzen nicht vorliegen, und heben die Sequenz so als markanten Höhepunkt hervor, obwohl das ihr zugrunde liegende Metrum T4w einen viel umfangreicheren und daher wenig spezifischen Abschnitt umfasst, der von der Zurückweisung des Briefs durch Ippolit bis vier Verse vor die Ablehnung von Fedras Antrag reicht. (vgl. 330ff)

3 LAUTSTRUKTUREN

Paronomastische Systeme, Silbenstruktur, Reim und konkrete Lauthäufungen sind in ihrem Auftreten erstens flüchtiger als die Kategorie des Metrums; zweitens handelt es sich nicht um binäre Größen, wie im Falle der rhythmischen Strukturen, da die sie konstituierenden Einzellaute in einer bestimmten Grundhäufigkeit (beinahe) immer im gesamten Text vorliegen. Paronomasie sowie Assoziationen zwischen Einzellauten und einer konkreten Semantik funktionieren über eine demgegenüber erhöhte Häufigkeit spezieller Laute in einer dadurch abgrenzbaren Textpassage. Zusätzlich sind beide negativ definiert, denn ihre Salienz beruht darauf, dass die Lautstruktur nicht durch andere dominante Phoneme oder Phonemgruppen überschattet wird.

Zum Verhältnis zwischen Paronomasie und semantisch zuordenbaren Lauthäufungen lässt sich festhalten, dass Letztere immer auf paronomastischen Beziehungen beruhen. Erstere ist dagegen allgemeiner definiert und tritt in den unterschiedlichsten Kontexten auf, weshalb die konkreten Situationen nur selten mit einer davon ableitbaren allgemeinen Semantik verbunden sind. Die Sonorität einzelner Textabschnitte korreliert häufig mit diesen beiden Strukturen, da die Dominanz bestimmter Laute oft deutlichen Einfluss auf die Silbenstruktur hat und etwa durch hohe Präsenz von Konsonanten mit hohem Obstruktionsgrad eine größere Häufigkeit von schweren Silben erzeugt. Auch die Wahrnehmung von Reimstrukturen steht mit Paronomasie und Lauthäufungen in en-

gem Zusammenhang: In lautlich homogenen Textabschnitten liegen zwangsläufig zahlreiche Assonanzen, Dissonanzen sowie teilweise auch reine Reime vor. Umgekehrt treten Reimstrukturen stärker in den Vordergrund, wenn sie an reimarmen Textstellen vorliegen oder wenn sie durch ihre Lautlichkeit zur Lautumgebung in Kontrast treten.

Reim und Paronomasie erfüllen, wie Parallelismen und Enjambelements, eine wichtige Funktion bei der Informationsgliederung im Bereich der Mikrostruktur und markieren unmittelbare Zusammenhänge. Lautsemantische Ordnungen und Sonorität gliedern dagegen stärker die Makrostruktur: Erstere markieren Bezüge zwischen thematisch zusammengehörigen Abschnitten. Zweitere illustrieren den Handlungsverlauf auf einer allgemeineren Ebene, indem sie durch starken Konsonantenreichtum Konflikte, oder durch eine Dominanz von Sonoranten eine positive Grundstimmung erzeugen. Nimmt man Reim und Paronomasie als makrostrukturelle Merkmale hinzu, so unterstützt ihre hohe Präsenz jeweils die innere Geschlossenheit der betroffenen Abschnitte. Ersterer erzeugt, nach Žirmunskij, zusätzlich eine hohe Klangfülle.

3.1 LAUTSTRUKTUREN IM AUFBAU DER TRAGÖDIEN

In beiden Tragödien werden Konfliktsituationen durch schwere Silbenstrukturen, eine große Anzahl an Konsonanten mit hohem Obstruktionsgrad sowie geringe Sonorität illustriert: In ARIADNA betrifft dies am markantesten den Volksaufstand im ersten Akt. Doch auch in anderen, kürzeren Szenen werden auf diese Weise gezielt Akzente gesetzt, so etwa anlässlich Tezejs forscher Auftritts vor dem feindlichen König, der Kampfzonen im Labyrinth, der Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten und Tezejs zorniger Reaktion auf den ausbleibenden Empfang bei seiner Heimkehr. FEDRA weist gegenüber dem ersten Stück einen von Grund auf stärkeren Konsonantenreichtum auf; am deutlichsten wird eine diesbezügliche Eskalation in Tezejs Zornausbrüchen im Schlussakt, doch auch an zahlreichen weiteren Szenen desselben Akts. Vergleichbare Textstellen finden sich teilweise auch in den Jagdliedern, im Verhör der Amme sowie in Zusammenhang mit Fedras Liebesgeständnis.

Besonders klar lassen sich davon die Lobgesänge in beiden Stücken, doch auch die Trauerlieder in ARIADNA, abgrenzen (nicht so sehr dagegen jene Gesänge, die sich mit der Angst vor dem Minotaurus beschäftigen, oder die Jagdlieder in FEDRA): Diese Passagen sind wegen ihrer durch paronomastische Systeme erzeugten homogenen Struktur und ih-

res hohen Reimkoeffizienten sehr klangvoll. Zudem weisen sie aufgrund der Präferenz idealer Silbenstrukturen sowie von Konsonanten mit geringerem Obstruktionsgrad eine erhöhte Sonorität auf. Gerade in diesen Kontexten erfolgt häufig eine harmonische lautliche Einpassung der Eigennamen der im Zentrum stehenden Figuren in den Umgebungstext.

Alle soeben genannten Textstellen stehen außerdem mit einer starken Präsenz des Phonems /ó/ in Verbindung. Dieses zusätzliche Merkmal schließt jedoch noch weitere Kontexte ein. Grundsätzlich ist es mit ‚Trauer‘ assoziiert, teilweise auch mit ‚Liedhaftigkeit‘ und ‚Archaizität‘ (wohl bedingt durch die historische Aussprachenorm als [o] auch in unbetonter Position, welche durch Häufung von /ó/ evoziert wird). Die beiden letztgenannten Assoziationsspektren sind für die Definition nötig, da der Laut in FEDRA auch in den Lobliedern an Artemida dominant ist. Als charakteristische Textstellen sind jedoch die Trauerlieder im Schlussakt von ARIADNA zu betrachten, wo das Merkmal zudem häufig, dieselbe Trauersemantik weiterführend, im Umgebungstext auftritt. In beiden Tragödien erlaubt dieser zentrale Kontext der Trauer auch die Zuordnung weiterer von dieser Lautlichkeit betroffener Passagen.

Eine erhöhte Sonorität, wie sie im vorletzten Absatz für Lob- und Trauergesänge festgestellt wurde, weisen auch die in beiden Tragödien seltenen mit positiven Inhalten assoziierten Textstellen auf. Diese zeichnen sich zudem ebenfalls durch homogenisierende paronomastische Strukturen und die harmonische Einpassung von Eigennamen in den Umgebungstext aus, wenngleich Letztere in diesen Kontexten seltener eingesetzt werden als in den Chorliedern. Anstelle der starken Dominanz von /ó/ zeigt sich eine Tendenz zum Lautspektrum /m, n, l, i/, teilweise auch zu /a/ sowie zu palatalisierten Konsonanten. In ARIADNA ist durch diese Merkmale v.a. die harmonische Beziehung der Heldin zu Afrodita und zu Tezej geprägt. In FEDRA betrifft diese die zärtlichen Gefühle der Protagonistin sowie die Güte, mit welcher der König nach Aufdeckung der Verwicklungen allen an den fatalen Ereignissen beteiligten Akteuren verzeiht. Obwohl die zitierten Konsonanten mit Sonorität assoziiert sind, haben die Textstellen eine ‚leisere‘ Gesamtwirkung als die Chorlieder, was mit der Häufigkeit von /i/ als Tonvokal zusammenhängt.

Noch ‚leiser‘ klingen die Szenen des mit ‚Schlaf‘, ‚Traum‘ und ‚Tod‘ assoziierten Lautspektrums /s, z/, welches meist gemeinsam mit weiteren Zischlauten auftritt. Dieses begleitet in ARIADNA Tezejs vorausdeutende Auseinandersetzung mit dem Tod der Heldin, als er die gegenseitige

gen Gefühle in eine posthume Realität verlegt. Über dieselbe Lautlichkeit werden weitere Textstellen mit diesen Inhalten in Verbindung gebracht. Schon in der ersten Tragödie wird deutlich, dass das Lautspektrum Textstellen begleitet, in welchen ‚Traum‘ und ‚Tod‘ als metaphysische Kategorien der seelischen Transzendenz verstanden werden, wobei die mit ihnen in Zusammenhang stehende Kategorie des Körpers im Hintergrund steht. Umso stärker tritt diese Lautstruktur daher in FEDRA in den Vordergrund, wo sie transzendente Traumsequenzen begleitet. Fedras Liebesgeständnis ist ebenfalls auf diese Weise markiert. Insbesondere betrifft dies den integrierten Vorschlag einer gemeinsamen seelischen Flucht aus dem irdischen Leben sowie dessen Zurückweisung durch Ippolit. Aufgrund der Lautlichkeit von /s, z/ und in ihrer Umgebung auftretender Zischlaute sind die Textstellen von geringer Sonorität geprägt. Durch diese Dämpfung entsteht der Eindruck, dass die intimen Inhalte nur sehr leise, gleichsam flüsternd, kommuniziert werden.

Der Klang von /u/ tritt aufgrund der relativen Seltenheit dieses Vokals im Russischen markant in den Vordergrund. Die entsprechenden Schlüsselszenen sind in ARIADNA Tezejs Liebeschwur und in FEDRA das Liebesgeständnis der Heldin, welche beide zugleich auch eine Häufung von /s, z/ aufweisen. Cvetaevas Verwendung von /u/ in Verbindung mit ‚Bedrohung‘, ‚Unglück‘ und ‚verbotener Leidenschaft‘ entspricht Fónagys Klassifikation, in welcher der Vokal als ‚unangenehm‘ bewertet wird, doch zugleich als ‚Urlaut‘ mit ‚Tod‘ und ‚Zeugung‘ in Verbindung steht. Die persönliche Herleitung dieser Semantik bei Cvetaeva geschieht in ARIADNA über das Onomatopoetikon *мы*, und auch einige weitere der durch /u/ verbundenen Textstellen weisen, ganz diesem Ursprung entsprechend, zudem eine hohe Präsenz von [j] auf.

Die geschilderten Zusammenhänge lassen darauf schließen, dass die im Analyseabschnitt getrennt beschriebenen Kategorien gewisse Schnittmengen aufweisen, die sich aus den Korrelationen zwischen Silbenstruktur, Konsonantenreichtum und Sonorität, zwischen Paronomasie und Reim sowie durch die allgemeinen Phonemeigenschaften von Einzellauten ergeben. Zuordnungen zwischen konkreten Einzellauten und einer bestimmten Semantik scheinen zum einen durch solche Phonemeigenschaften wie Lautstärke und Kontrast begünstigt zu werden (wie es Fónagys Ansatz entspricht). Zweitens, und noch stärker, dürfte jedoch ihr Ursprung, gemäß der Darstellung Lotmans, in der konkreten Lexemsemantik verwurzelt zu sein, wie Herleitungen aus Onomatopoeitika (*мы*) oder aus paronomastischen Systemen (*smert‘, son*) belegen. Dies

erklärt auch das Auftreten von Ambivalenzen, wenn etwa /ó/ unterschiedliche semantische Systeme strukturiert.

3.2 LAUTSTRUKTUREN IM KONTEXT VON METRUM UND RHYTHMUS

Betrachtet man als plakatives Beispiel die aus der paronomastischen Verbindung zwischen *smert'* und *son* abgeleitete Semantik der Laute /s, z/, welche durch Kombination mit Zischlauten verstärkt wird, so zeigt sich, dass diese Verknüpfung in den unterschiedlichsten metrischen Kontexten vorkommt. Deutlich wird dies durch den Vergleich der entsprechenden Schlüsselszene in *ARIADNA*, wo Tezej im Zuge seines Treueschwurs in Am2dm(+A) den Tod der Heldin antizipiert, etwa mit der Sequenz am Ende des Akts, wo dieser in An2w(+A) schließlich tatsächlich festgestellt wird, oder mit jener, wo Ariadna dieses Schicksal schon vorab in T4wmP voraussieht. In *FEDRA* wird die semantische Assoziation von /s, z/ beibehalten und auch hier sind die entsprechenden Textstellen metrisch vollkommen unterschiedlich gebaut: Ippolits Traumbegegnung mit seiner Mutter wird beispielsweise in An3Lm geschildert, Fedras symbolisch verschlüsselte Todesahnungen dagegen in T4m. Alle diese Szenen sind auch rhythmisch unterschiedlich aufgebaut: Die erste Textstelle unterscheidet sich bereits durch die initiale Akzentkollision von den übrigen und weist ansonsten relativ regelmäßig realisierte Betonungsstellen sowie mit der Verseinheit korrelierende syntaktische Grenzen auf. Die beiden letzten Punkte gelten auch für die Feststellung von Ariadnas Tod und Fedras Fieberhalluzinationen. In Ariadnas Zukunftsvision kontrastiert dagegen eine starke parallele Gebundenheit mit einer durch zahlreiche Enjambements und kurze Syntagmen herbeigeführten Auflösung der Versordnung. Auch in Ippolits Traum wird die Versordnung verwischt, allerdings aufgrund besonders langer und heterogener Syntagmen sowie hypermetrischer Betonungen, welche die Unmittelbarkeit des Erzählens und die Unberechenbarkeit des Erzählten unterstreichen. Trotz unterschiedlicher metrischer und rhythmischer Einbettung liegt der semantische Zusammenhang dieser Szenen auf der Hand und der charakteristische gedämpfte Klang von /s, z/ reicht aus, um ihre Assoziation auch lautlich erfahrbar zu machen.

4 DAS VERHÄLTNISS VON METRUM, RHYTHMUS UND LAUTSTRUKTUREN

Im letzten Schritt ist nun die Frage zu stellen, in welchem Verhältnis Metrum, Rhythmus und Lautstrukturen in den beiden untersuchten Texten zueinander stehen. Wie aus dem Aufbau der Arbeit hervorgeht, setzt sich jede der drei Ebenen aus zahlreichen Subkategorien zusammen, die in komplexer Weise miteinander verbunden sind.

Am eindeutigsten sind die metrischen Einheiten definiert: Erstens sind die entsprechenden Textabschnitte klar voneinander abgrenzbar und zweitens liegt eine hohe Anzahl möglicher kontrastierender Ordnungen vor. In den Bereichen Rhythmus und Lautlichkeit ist das Pool möglicher Ausprägungen enger begrenzt. Parallelismen, Enjambements, Hebungsrealisierungen, Pausen und Reim (man bedenke etwa Assonanz und Dissonanz) sind zudem, als relative Ordnungen, vage definiert und erzielen in unterschiedlichen Kontexten nicht notwendigerweise dieselbe Wirkung.

Dementsprechend setzt Cvetaeva die Kategorie des Metrums zur Gliederung der Makrostruktur ein. Dazu etabliert sie gezielte Verknüpfungen zwischen assoziierten Inhalten auf der Ebene konkreter Situationen. Eine sehr ähnliche Funktion erfüllen in ihren Tragödien semantisch assoziierte Lautspektren. Da solche flexibler einsetzbar sind, treten sie in den einzelnen Passagen unterschiedlich stark in den Vordergrund. Aufgrund dieser Flexibilität eignet sich gerade dieses Merkmal für die Skizzierung von Situationsveränderungen. Die meisten der in Cvetaevas Tragödien semantisch assoziierten Lautsysteme drücken Gefühle aus – Trauer, Zuneigung, Bedrohung bzw. Angst – und profitieren gerade von der Möglichkeit, Stimmungsveränderungen, d.h. das Aufwallen oder Abkühlen bestimmter Gefühle, auszudrücken. Dies gilt auch für das v.a. durch /r/, Plosive, hypermetrische Betonungen und Sonorität konstituierte Merkmal der erhöhten Lautstärke, welches für die Illustration einer auf das Subjekt einwirkenden Außensituation von Bedeutung ist. Diese Erkenntnisse lassen darauf schließen, dass Cvetaeva sowohl Metren als auch ausgewählte Lautspektren in synästhetischer Bindung an gewisse Handlungselemente einsetzt.

Im Gegensatz zu Metrum und konkret semantisch assoziierten Lautspektren erfüllen rhythmisch-syntaktische Merkmale wie Parallelismen, Enjambements, doch auch Reim in Cvetaevas Tragödien eine hauptsächlich argumentative Funktion. Sie werden also nicht an sich mit einer konkreten Semantik verbunden, sondern unterstützen als abstrakter

Ordnungsmechanismus die Informationsgliederung. Zudem werden sie zur unspezifischen Markierung einzelner Abschnitte als Einheit bzw. zu deren Hervorhebung innerhalb eines längeren Metrumsabschnittes eingesetzt. Der Grund für das Ausbleiben einer konkreteren semantischen Festlegung könnte u.a. darin liegen, dass die unterschiedliche Verszeilenlänge der verschiedenen Metren die rhythmische Wirkung dieser relativen Größen entscheidend modifiziert, während etwa Phoneme davon unbeeinflusst bleiben. Zusätzlich ist die unspezifische formale Fixierung der Merkmale zu beachten, da etwa im Enjambement der Umfang von *rejet* und *contre-rejet* weder absolut, durch eine bestimmte Silbenzahl, noch relativ, durch einen prozentuellen Zusammenhang zwischen dessen Silbenzahl und jener der Verszeile festgelegt ist. Parallelismen sind ebenfalls weder in ihrem Umfang festgelegt noch liegt eine Positionsbeschränkung über ihr Auftreten im Vers vor. Dasselbe gilt auch für Reimstrukturen, die zudem aufgrund zahlreicher unreiner Reimformen unklar definiert sind, da keine objektiven Grenzwerte vorliegen.

Dennoch bestehen auch in diesem Bereich gewisse Wechselwirkungen mit semantisch behafteten Strukturen, wenn etwa die syntaktische Grenze von Enjambements in Hinblick auf die Konservierung und Stärkung von Akzentkollisionen nutzbar gemacht wird oder das gehäufte Auftreten bestimmter Laute die Anzahl der unreinen Reime erhöht. In Einzelfällen können spezifische Ausprägungen auch konkret-semantische Verweise unterstützen, wenn etwa der Brautjungferchor Fedras Freitod unter Einsatz von Limericks besingt und auf diese Weise einen Bezug zum Lied von Shakespeares in den Tod gehender Ophelia herstellt. (s. Kap. VI.3.1) Ähnliche inhaltliche Verknüpfungen liegen durch die Übernahme von Rhythmusstrukturen aus Bibeltexten in Tezejs Treueschwur und Fedras Liebesgeständnis vor. Durch Anleihen aus dem dort verwendeten Lexemmaterial sind diese noch konkreter.

Eine Verlaufsdarstellung des Inhalts, in welcher dieser durch wiederkehrende feste Kombinationen von metrischen, rhythmischen und lautlichen Strukturmerkmalen erklärt werden könnte, ist nur sehr bedingt möglich. Dies hängt erstens damit zusammen, dass die Abschnitte, in welchen die einzelnen Merkmale auftreten, nur sehr selten kongruent gewählt sind. Ein zweiter Grund liegt in den unterschiedlichen semantischen Funktionen, die auf den einzelnen Ebenen erfüllt werden, wenn tendenziell das Metrum Handlungszusammenhänge verbindet, Rhythmus die Informationsgliederung unterstützt und Lautstrukturen situative Gefühlslagen materialisieren. Diese Überlegungen deuten darauf hin,

dass die mimetische Unterstützung der Handlung in Cvetaevas Tragödien nicht so sehr durch feste Kombinationen von Merkmalen dieser drei Ebenen zustande kommt, sondern dass durch deren gemeinsames Auftreten in wechselnden Kombinationen unterschiedliche semantische Komponenten zusammengeführt werden. Des Weiteren legen die Ergebnisse den Schluss nahe, dass nicht jede Textpassage notwendigerweise aus jeder der drei Kategorien markante Merkmale aufweist. Dies gilt v.a. für die flüchtigeren Merkmale der Bereiche Rhythmus und Lautstrukturen.

Tendenziell scheint Cvetaeva an semantischen Höhepunkten der Handlung jedoch gerade diese flexiblen Formen forcieren, um die entsprechenden Passagen hervorzuheben. Besonders im Kontext von durch Aggression und Bedrohung geprägten Grenzsituationen zeigen sich systematische Korrelationen. In diesem Zusammenhang liegen meist Kombinationen von mehreren der folgenden Merkmale vor: Metren mit initialer Akzentkollision, hypermetrische Betonungen, häufige syntaktische Einschnitte, erhöhter Konsonantenreichtum, geringe Sonorität, verstärkte Präsenz des Vokals /u/. Diese Korrelationen werden teilweise dadurch begünstigt, dass einige der genannten Strukturen sich wechselseitig konstituieren.

Ein zweiter deutlicher, in beiden Tragödien systematisch feststellbarer Zusammenhang zwischen den drei Ebenen betrifft die Chorlieder, in welchen folgende Strukturen kombiniert auftreten: Strophenlogaöde, Entsprechung von Verszeile und syntaktischer (Sinn-)Einheit, starker Endreim, hohe Sonorität, parallele Strukturen – häufig in Verbindung mit Eigennamen – konsistente Abschnitte durch Paronomasie, hohe Präsenz von /ó/. Die Chorlieder umfassen eine auch innerhalb der Dramenstruktur klar abgrenzbare Gruppe von Textstellen. Dies entspricht ihrem historischen Ursprung in den Singversen des Chors, zu welchen erstens über die Strophenlogaöde eine enge strukturelle Verbindung besteht. Zweitens betrifft diese Nähe auch semantische Aspekte, da die Chöre, obgleich personalisiert, passive Handlungsinstanzen darstellen, über die Handlungshintergründe und statische Zustände sowie die damit verbundene Grundstimmung zum Ausdruck gebracht werden.

Neben diesen Korrelationen birgt jedoch auch die Möglichkeit, Metrum, Rhythmus und Lautstrukturen unabhängig voneinander einzusetzen, ein wichtiges Potenzial in Hinblick auf die Illustration von Situationsveränderungen. Wie etwa in Ippolits Traum durch die Entwicklung von einer von /s, z/ geprägten ‚leisen‘ Lautlichkeit hin zu einer durch

/r/ und Plosive dominierten ‚lauten‘ Umgebung werden solche Entwicklungen durch sukzessive Modifikation eines einzelnen Merkmals illustriert. Die modifizierte Variable kann dabei unterschiedlich definiert sein, wie etwa durch die Quantität von Enjambements. Für die Inszenierung einer Entwicklung ist jedoch auch ein kontinuierstiftendes Referenzsystem notwendig, das durch die unveränderliche Struktur auf mindestens einer anderen Ebene fixiert ist. Im Fall von Ippolits Traum erfüllen z.B. sowohl das einheitliche Metrum als auch die durchgehend heterogene syntaktische Struktur diese Funktion.

Das Zusammenspiel von Metrum, Rhythmus und Lautstrukturen schließt in Cvetaevas Tragödien unterschiedliche Ebenen ein. Manche Merkmale erlauben konkrete semantische Zuordnungen, andere übernehmen abstraktere ordnende Funktionen. Obwohl sich viele Einzelstrukturen als *an sich* bedeutungstragend erweisen, stehen einige von ihnen zudem in komplexer Wechselwirkung zueinander. Auf dieser Grundlage kommt es zu ihrer gegenseitigen Verstärkung, zu Strukturierungsprozessen, zu Situationsentwicklungen durch sukzessive Modifikationen oder zur Kontrastierung gegensätzlicher Systeme. Diese Konstellationen und Prozesse bilden eine wesentliche Grundlage für die rhythmisch-lautliche Mimetisierung der Handlung.

5 SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK

Sowohl in ARIADNA als auch in FEDRA bestehen Zusammenhänge zwischen metrischen, rhythmischen sowie lautlichen Kategorien einerseits, und inhaltlichen Aspekten andererseits. Obwohl sich die beiden Tragödien, wie schon u.a. Karlinsky und Thomson darstellen, in struktureller und stilistischer Hinsicht unterscheiden, liegen die Merkmale über beide Stücke hinweg konsistent vor. Cvetaevas Tragödien sind somit formal deutlich systematischer strukturiert als ihre antiken Vorbilder und Annenskij's Stücke, deren metrische Vielfalt jeweils auf die Chorlieder beschränkt bleibt, sowie auch als die übrigen Vergleichstexte.

Die ermittelten Zusammenhänge deuten darauf hin, dass die betreffenden Formen für Cvetaeva im Sinne Taranovskij's synästhetisch mit semantischen Assoziationen verbunden sind. Die Herausbildung und Systematik einiger dieser Formen lassen sich, mit Lotman und Etkind, aus semantischen Komponenten des Lexematerials herleiten. Wichtige Hinweise zu deren Einordnung liefert nicht zuletzt Gasparov's historische Perspektive auf die Entwicklung der Metren, ihrer rhythmischen

Merkmale sowie der epochenspezifischen semantischen Konstituierung semantischer Aureolen.

Zu vielen der in Cvetaevas Tragödien enthaltenen Metren liegen jedoch noch keine systematischen Untersuchungen vor, da sie einem experimentellen Bereich zuzuordnen sind, der zu Cvetaevas Zeit in der russischen Lyrik gerade erst im Entstehen begriffen war bzw. rasant ausgeweitet wurde. Intertextuelle Einordnungen waren daher im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur sehr fragmentarisch möglich und stellen folglich weiterhin ein Desiderat dar. Als Vergleichsmaterial für eine weiterführende Analyse eignen sich wohl v.a. die Werke von Cvetaevas Zeitgenossen, da ähnlich innovative Formen im Silbernen Zeitalter eher zu erwarten sind als in früheren Epochen. Zudem stand die Lyrikerin zeitlebens mit einigen Dichterkollegen in engem persönlichen und literarischen Kontakt, der in unterschiedlichen Phasen ihres Schaffens auch mit Annäherungen an deren Stil einherging. Zu den in diesem Zusammenhang wichtigen Dichtern zählen Anna Achmatova, Aleksandr Blok, Valerij Brjusov, Ėllis, Il'ja Ėrenburg, Sergej Esenin, Vladimir Majakovskij, Osip Mandel'stam, Boris Pasternak und Maksimilian Vološin. Eventuell könnten zudem nichtrussische Dichter wie Rainer Maria Rilke einbezogen werden. In Hinblick auf eine solche Analyse erschiene es sinnvoll, auch die Bereiche Rhythmus und Lautlichkeit einzubeziehen, für welche bislang noch weniger Ergebnisse vorliegen. Einen anderen Anknüpfungspunkt für weiterführende Auseinandersetzungen bietet Cvetaevas Komödienzyklus. Die Gegenüberstellung mit diesem wäre nicht zuletzt deshalb gewinnbringend, weil dort genrebedingt eine andere Grundstimmung als in den Tragödien vorliegt und die Autorin, wohl aus demselben Grund, u.a. auf ein anderes Lexempektrum zurückgreift.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Funktionen von Metrum, Rhythmus und Lautlichkeit in Hinblick auf semantische Aspekte zu beleuchten. Bei der Erprobung einschlägiger Analysemöglichkeiten am konkreten Material galt es, erstens die Methoden für die dort vorgefundenen Bedingungen zu adaptieren und sie zweitens für ihre weiterführende Nutzbarmachung zu systematisieren. In diesem Zusammenhang wurde versucht, das komplexe Wechselverhältnis zwischen den Analyse-kategorien ins Blickfeld zu rücken, welches, wohl aufgrund seiner schweren Operationalisierbarkeit, in den meisten Untersuchungen im Hintergrund bleibt. Selbstverständlich bleiben weiterhin mehr Fragen offen, als beantwortet werden konnten. Diese laden dazu ein, ähnliche Fragestellungen an anderen Werken zu erproben, um Vergleiche anzustellen und

methodische Aspekte weiterzuentwickeln. Wichtige Impulse könnte dabei eine technisch unterstützte Vorgehensweise geben.

VIII BIBLIOGRAFIE

1 PRIMÄRLITERATUR

- Annenskij, I.F. (1959): *Stichotvorenija i tragedii*. Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- Annunzio, Gabriele d' (1909): *Fedra. Tragedia*. Milano: Treves.
- Aristoteles (2001): *Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann*. Stuttgart: Reclam.
- Bal'mont, K.D. (1994): *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*. Bd. I. Moskva: Možajsk-Terra.
- Belyj, Andrej (1971): *Glossalolija. Poëma o žyuke. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1922 mit einer Einf. von Dmitrij Tschizžemskij*. München: Fink. (= Slavische Propyläen, Texte in Neu- und Nachdruck; 109)
- Bibel (1986): *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament*. Ökumenischer Text. [o.A.]: Katholisches Bibelwerk.
- Biblija (2007): *Biblija. Knigi svjaščennogo pisanija vetchogo i novogo zaveta v ruskom perevode s parallel'nymi mestami i prilozženijami*. Moskva: Rossijskoe biblejskoe obščestvo.
- Brjusov, V.Ja. (1973): *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Bd. I.: Stichotvorenija, Poëmy 1892-1909. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Brjusov, V.Ja. (1974): *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Bd. III.: Stichotvorenija 1918-1924, Poëma ‚Egipetskie Noči‘ i stichotvorenija, ne vključavšiesja V.Ja. Brjusovym v sborniki 1891-1924. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Catullus, C. Valerius (2011): *Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hg. von Michael von Albrecht*. Stuttgart: Reclam.
- Corneille, Thomas (1709): *Ariane. Tragédie*. Amsterdam: Frères Chatelain.
- Cvetaeva, M.I. (1997): *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Moskva: Terra.
- Cvetaeva, M.I. (1922): *Konec Kazanovy. Dramatičeskij etjud*. Moskva: [o.A.].
- Del'vig, A.A. (1986): *Sočinenija. Sostavlenie, vstupitel'naja stat'ja i kommentarii V.Ė. Vacuro*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura.
- Deržavin, G.R. (1957): *Polnoe sobranie stichotvorenij. Vstupitel'naja stat'ja, podgotovka i obščaja redakcija D.D. Blagogo, primečanija V.A. Zapadova*. Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- Euripides (1972): ‚Hippolytos.‘ In: ders.: *Sämtliche Tragödien und Fragmente. Griechisch – deutsch*. Bd. I.: Alkestis. Medeia. Hippolytos. Übers. von Ernst Buschor. Hg. von Gustav Adolf Seeck. München: Heimeran. 184-281.

- Evripid (2004): *Ippolit. Prevodčik I.F. Annenskij*. Moskva: Direkt-Media.
- Garnier, Robert (1882): *Les Tragedies. Treuer Abdruck der ersten Gesamtausgabe (Paris 1585) mit den Varianten aller vorübergehenden Ausgaben und einem Glossar. Hg von Wendelin Foerster*. Bd. II.: Hippolyte. La Troade. Heilbronn: Gebrüder Henninger. (= Sammlung französischer Neu-drucke; 4)
- Gumilev, N.S. (2008): *Sobranie perevodov*. Bd. I. Moskva: Terra-Knižnyj klub.
- Händel, Georg F.; Colman, Francis (1737): *Arianna in Creta. Drama per Musica da rappresentarsi Nel famosissimo Teatro di Braunsviga nella fiera d'Estate l'anno 1737*. [o.A.]: Bartsch.
- Hesiod (2011): *Theogonie. Griechisch/Deutsch*. Übers. und hg. von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam.
- Hofmannsthal, Hugo von (1912): *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Zu spielen nach dem ‚Bürger als Edelmann‘ des Molière*. Berlin, Paris: Fürstner.
- Homer (1955): *Odyssee. Griechisch und deutsch. Übertragung von Anton Weiber*. München: Heimeran.
- Horatius, Quintus Flaccus (2009): *Oden und Epoden. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hg. von Bernhard Kytzler*. Stuttgart: Reclam.
- Ivanov, Vjač.I. (1979): *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Bd. III. Brjussel': [o.A.].
- Mandel'stam, O.E. (2009): *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v trech tomach*. Bd. I.: Stichtovorenija. Moskva: Progress-Plejada.
- Nietzsche, Friedrich (1999): „Die Geburt der Tragödie.“ In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. I. München: dtv. 9-156.
- Nietzsche, Friedrich (1999): „Dionysos-Dithyramben.“ In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. VI. München: dtv. 375-411.
- Nonnos (1933): *Dionysiaka. Deutsch von Thassilo von Scheffer*. Bd. II. München: Bruckmann.
- Nonnus Panopolitanus (1911): *Dionysiaka. Recensuit Arthurus Ludwich*. [Alt-griechische Ausgabe.] Volumen alterum: Libros XXV-VLVIII continens. Lipsiae: Teubneri.
- Ovid, P. Naso (1973): *Die Liebeskunst. Lateinisch und Deutsch von Friedrich Walter Lenz*. Berlin: Akademieverlag. (= Schriften und Quellen der alten Welt; 25)

- Ovidius, P. Naso (2010): *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hg. von Michael von Albrecht.* Stuttgart: Reclam.
- Ovidius, P. Naso (2009): *Heroides. Briefe der Heroinnen. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hg. von Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker.* Stuttgart: Reclam.
- Platon (2004⁸): *Sämtliche Werke in drei Bänden. Hg. von Erich Loewenthal.* Bd. I. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Platon (2004⁸): *Sämtliche Werke in drei Bänden. Hg. von Erich Loewenthal.* Bd. II. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Plutarch (2008): *Die großen Griechen und Römer. Doppelbiographien.* Neuenburg: Wunderkammer.
- Racine, Jean (1993): *Phèdre. Tragédie en cinq actes. Hg. von Berthe-Odile Simon-Schaefer.* Stuttgart: Reclam.
- Rousseau, Jean-Jaques (1967): *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Édition établie par Michel Launay.* Paris: Garnier-Flammarion.
- Schwab, Gustav (2008): *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Seneca, [Lucius A.] (1961): „Phaedra.“ In: *Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch. Übers. und erläutert von Theodor Thomann.* Bd. I.: Hercules Furens. Trojanerinnen. Medea. Phaedra. Octavia. Zürich, Stuttgart: Artemis. 313-401.
- Shakespeare, William (2012¹³): „[Hamlet.] The Play.“ In: Edwards, Philip (ed.): *Hamlet, Prince of Denmark. Updated Edition.* Cambridge: University Press. 87-255.
- Sologub, F.K. (2002a): *Sobranie stichotvorenij v 8 tomach.* Bd. I. Sankt Petersburg: Nav'i Čary.
- Sologub, F.K. (2002b): *Sobranie stichotvorenij v 8 tomach.* Bd. II. Sankt Petersburg: Nav'i Čary.
- Sologub, F.K. (2002c): *Sobranie stichotvorenij v 8 tomach.* Bd. VI. Sankt Petersburg: Nav'i Čary.
- Sophokles (1966): *Tragödien und Fragmente. Griechisch und deutsch. Hg. und übers. von Wilhelm Willige. Überarbeitet von Karl Bayer.* München: Heimeran.
- Stoll, Heinrich Wilhelm (1980): *Die Sagen des klassischen Altertums. Erzählungen aus der alten Welt.* Illustrierte Gesamtausgabe. Stuttgart: Magnus.
- Trediakovskij, V.K. (1963²): *Izbrannye proizvedenija. Vstupitel'naja stat'ja i podgotovka teksta L.I. Timofeeva. Primečanija Ja.M. Stročkova.* Moskva, Leningrad: Sovetskij pisatel'.

- Troyes, Chrétien de (1993): *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal. Édition critique d'après tous les manuscrits par Keith Busby*. Tübingen: Niemeyer.
- Voznesenskij, Andrej (1998⁵): „Gojja.“ In: Borowsky, Kay; Müller, Ludolf (eds.): *Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 5., erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam. 628-629.

2 SEKUNDÄRLITERATUR

- Achmadeeva, S.A. (2006): „Žizn' i tvorčestvo M.I. Cvetaevoj v dissertacionnyh issledovanijach 1989-2005 gg.“ In: Beljakova, I.Ju. (ed.): *Liki Mariny Cvetaevoj. XIII Meždunarodnaja konferencija. Sbornik dokladov*. Moskva: Dom-muzej Mariny Cvetaevoj. 898-940.
- Admoni, V. (1992): „Marina Cvetaeva i poezija XX veka.“ In: Mnuchin, L. (ed.): *Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien. 17-28. (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband; 32)
- Ajzenštejn, E.O. (2003): *Sny Mariny Cvetaevoj*. Sankt Peterburg: Akademičeskij proekt.
- Ajzenštejn, E.O. (2000a): *Borisu Pasternaku – navstreču! Marina Cvetaeva: O knige Mariny Cvetaevoj ‚Posle Rossii‘ (1928)*. Sankt-Peterburg. Žurnal Neva.
- Ajzenštejn, E.O. (2000b): *Postroen na sozvuč'jach mir... Zvukovaja stichija M. Cvetaevoj*. Sankt-Peterburg: Letnij sad.
- Antokol'skij, P.A. (1966): „Teatr Mariny Cvetaevoj.“ In: Cvetaeva, Marina (1988): *Teatr*. Moskva: Iskusstvo. 5-22.
- Bartels, Annette (2004): *Vergleichende Studien zur Erzählkunst des römischen Epyllion*. Göttingen: Duehrkohp & Radicke. (= Beihefte zum Göttinger Forum für Altertumswissenschaft; 14)
- Barth, Johannes (2008): „Gustav Schwab. ‚Die schönsten Sagen des klassischen Altertums‘. Aus Kindlers Literatur Lexikon [2009³].“ In: Schwab, Gustav: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Baryšnikova, T.E. (2004): „Ob odnom neosuščestvlenom zamysle M. Cvetaevoj.“ In: Beljakova, I.Ju. (et al.) (eds.): *„Čužbina, rodna moja!“ Émigrantskij period žizni i tvorčestva Mariny Cvetaevoj. XI Meždunarodnaja naučno-tematičeskaja konferencija. 9-11 oktjabrja 2003 goda*. Moskva: Dom-muzej Mariny Cvetaevoj. 338-342.
- Beardsley, Monroe (1966): *Aesthetics. From Classical Greece to the Present. A Short History*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

- Belyj, Andrej (2010): *Sobranie sočinenij*. Bd. V.: Simvolizm. Kniga statej. Moskva: Kul'tura revoljucija, Respublika.
- Bernštejn, S.I. (1927): „Stich i deklamacija.“ In: Ščerby L.V. *Russkaja reč'. Novaja serija*. Leningrad: Akademija. 7-41.
- Beuchert, Marianne (1995): *Symbolik der Pflanzen. Von Akelei bis Zypresse. Mit 101 Aquarellen von Maria-Therese Tietmeyer*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel.
- Bobrov, S.P. (1922): „Zaimstvovanija i vlijanija“, in: *Pečat' i revoljucija*. 8; 72-92.
- Braak, Ivo (2001⁸): *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung*. 8., überarbeitete und erweiterte Auflage von Martin Neubauer. Stuttgart: Borntraeger.
- Buschor, Ernst (1972): „Nachwort.“ In: Euripides: *Sämtliche Tragödien und Fragmente. Griechisch – deutsch*. Bd. I.: Alkestis. Medeia. Hippolytos. Übers. von Ernst Buschor. Hg. von Gustav Adolf Seeck. München: Heimeran. 282-308.
- Büttner, Stefan (2006): *Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*. München: Beck.
- Ciepiela, Catherine (2009): „Cvetaeva's Lyricism and Kručenyč's Zaum“, in: *Russian Literature*, 65/1-3; 312-338.
- Čudovskij, Valerian (1917): „Neskol'ko utverždenij o russkom stiche“, in: *Appolon*, 4-5; 58-69.
- Dean, Winton (2006): *Handel's Operas 1726-1741*. Woodbridge: Boydell Press.
- Dobson, Julia (1999): „Asserting Identities. The Theatres of Marina Tsvetaeva and Hélène Sixous“, in: *Forum for Modern Language Studies*. 35/3; 261-269.
- Drosdowski, Günther (1992³): *Schüler-Duden. Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 3., überarbeitete Auflage. Hg. u. bearb. von Günther Drosdowski unter Mitwirkung von Dieter Berger und Friedrich Wurms. Mannheim (et al.): Dudenverlag.
- Dubbels, Elke (2009): „Name ist nicht [...] Schall und Rauch, sondern Wort und Feuer. Sprachtheorie als Namenstheorie bei Franz Rosenzweig und Gershom Scholem.“ In: Petzer, Tatjana (et al.): *Namen. Benennung – Verehrung – Wirkung. Positionen der europäischen Moderne*. Berlin. Kadmos. 185-208.
- Edwards, Philip (2012¹³): *Hamlet, Prince of Denmark. Updated Edition*. Cambridge: University Press.

- Ėjchenbaum, B.M. (1922): *Melodika russkogo liričeskogo sticha*. Peterburg: OPOJAZ.
- Ėtkind, E.G. (1991): „Strofika Cvetaevoj. Logaédičeskaja metrika i strofy.“ In: Kemball, Robin; Ėtkind, E.G.; Geller, L.M. (eds.): *Marina Cvetaeva. Trudy 1-go meždunarodnogo simpoziuma*. Bern, Wien: Lang. 307-331. (= *Slavica Helvetica*; 26)
- Ėtkind, E.G. (1985²): *Materija sticha. Izdanie vtoroe, ispravlennoe*. Paris: Institut d'études slaves. (= *Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves*; 48)
- Evtušenko, O.V. (2006): „Liki ljubvi v ‚Fedre‘ Mariny Cvetaevoj.“ In: Beljakova, I.Ju. (ed.): *Liki Mariny Cvetaevoj. XIII Meždunarodnaja konferencija. Sbornik dokladov*. Moskva: Dom-muzej Mariny Cvetaevoj. 676-684.
- Feinstein, Elaine (1990): *Marina Zvetajewa. Eine Biographie. Aus dem Englischen von Hans J. Schütz*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt.
- Fónagy, Ivan (1963): *Die Metaphern in der Phonetik. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des wissenschaftlichen Denkens*. The Hague: Mouton & Co. (= *Janua Linguarum, Series Minor*; 25)
- Freise, Matthias (2012): *Slawistische Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Unter Mitarbeit von Katja Freise*. Tübingen: Narr.
- Frejdin, Jurij (1994): „Tema smerti v poétičeskom tvorčestve Mariny Cvetaevoj.“ In: Schweitzer, Viktoria (et al.) (eds.): *Marina Tsvetaeva. One Hundred Years*. Oakland: Berkeley Slavic Specialities. 249-261. (= *Modern Russian Literature and Culture*; 32)
- Freud, Sigmund (2009): *Die Traumdeutung. Nachwort von Hermann Beland*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Freud, Sigmund (2007): *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Einleitung von Alex Holder*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Gasparov, M.L. (2002): *A History of European Versification. Translated by G.S. Smith and M. Tarlinskaja. Ed. by G.S. Smith with L. Holford-Strevens*. Oxford: Clarendon.
- Gasparov, M.L. (2001²): *Russkij stich načala XX veka v kommentarijach*. Moskva: Fortuna Limited.
- Gasparov, M.L. (2000a): *Metr i smysl. Ob odnom iz mehanizmov kul'turnoj pamjati*. Moskva: RGGU.
- Gasparov, M.L. (2000²b): *Očerki istorii russkogo sticha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika*. Moskva: Fortuna Limited.

- Gasparov, M.L. (1995): *Antičnost' v ruskoj poëziji načala XX veka. Predislovie Stefano Gardžonio*. Genova, Pisa: ECIG. (= Studi slavi; 4)
- Gasparov, M.L. (1994): „Rifma Cvetaevoj.“ In: *Schweitzer, Viktoria (et al.) (eds.): Marina Tsvetaeva. One Hundred Years*. Oakland: Berkeley Slavic Specialities. 240-248. (= Modern Russian Literature and Culture; 32)
- Gasparov, M.L. (1992): „Ot poëtiki byta k poëtike slova.“ In: Hansen-Löve, Aage (ed.) (1992): *Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien. 5-16. (= Wiener slawistischer Almanach, Sonderband; 32)
- Gasparov, M.L. (1979): *Russkoe stichosloženie XIX veka. Materialy po metrike i strofike russkich poetov*. Moskva: Nauka.
- Gasparov, M.L. (1974): *Sovremennij russkij stich. Metrika i ritmika*. Moskva: Nauka.
- Genette, Gérard (1976): *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gerškovič, Aleksandr (1992): „O teatre Cvetaevoj („Fedra“).“ In: El'nickaja, S.I.; Ètkind, E.G. (eds.): *Marina Cvetaeva 1892-1992*. Sankt-Peterburg: Maksima. 240-246. (= Norvičeskie simpoziumy po ruskoj literature i kul'ture; 2)
- Gfrereis, Heike (ed.) (1999): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler. (= Sammlung Metzler; 320)
- Gumilev, N.S. (1969): „O stichotvornych perevodach.“ In: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Bd. IV.: Rasskazy, očerki, literaturno-kričeskie i drugie stat'i, „Zapiski kavalerista“. Vašington: Viktor Kamkin. 190-196.
- Halicarnassus, Dionysius of (1910): *On literary composition. Being the Greek Text of the „de compositione verborum“*. Edited with Introduction, Translation, Notes Glossary and Appendices by W. Rhys Roberts. London (et al.): Macmillan and Co (et al.).
- Halporn, James W.; Oswald, Martin (2004⁵): *Lateinische Metrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (= Studienhefte zur Altertumswissenschaft; 8)
- Hönig, Christoph (2008): *Neue Versschule*. Paderborn: Fink. (= UTB; 2980)
- Hose, Martin (1990): *Studien zum Chor bei Euripides. Teil I*. Stuttgart: Teubner. (= Beiträge zur Altertumskunde; 10)
- Ivanov, V.V. (1968): „Metr i ritm v „Poëme konca“ M. Cvetaevoj.“ In: Žirmunskij V.M. (et al.) (eds.): *Teorija sticha*. Leningrad: Nauka. 168-201.

- Ivanov, V.V. (1966): „Ritmičeskoe stroenie ‚Ballady o cirke’ Mežirova“, in: Jakobson, Roman (et al.) (eds.): *Poetics, Poetyka, Poëtika, II*. The Hague: Mouton. 277-299.
- Jakobson, R.O. (2007): *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Hg. von Hendrik Birus und Sebastian Donat*. Bd. I.: Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung. Berlin (et al.): De Gruyter.
- Jakobson, R.O. (1930): „Prinzipien der historischen Phonologie“, in: *Travaux du cercle linguistique de Prague*, 4; 247-283.
- Jandl, Ingeborg (2013a): „Von der Unzeitlichkeit des Poeten. Marina Cvetaeva und der Freitod des Dichters.“ In: Blamberger, Günter; Goth, Sebastian (eds.): *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*. München: Fink. [im Druck].
- Jandl, Ingeborg (2013b): „Zur Verbindung zwischen Name und Wesen. Integration und Funktion von Eigennamen in Marina Cvetaevas Lyrik“, in: *Ostblicke*. 4; [im Druck].
- Jandl, Ingeborg (2012a): ‚*Igy – prižrak, i radost’ – žvuk.*’ – *Rhythmik und Lautstrukturen in M. Cvetaevas Versdrama ‚Ariadna’*. Graz: Diplomarbeit.
- Jandl, Ingeborg (2012b): ‚*Slyšu, slyšu koneskij skok!*’ – *Rhythmik und Lautstrukturen in M. Cvetaevas Versdrama ‚Fedra’*. Graz: Diplomarbeit.
- Jaspers, Karl (1981⁴): *Nietzsche. Eine Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*. Berlin, New York: De Gruyter.
- Kahn, Andrew (1994): „Chorus and Monologue in Marina Tsvetaeva’s Ariadna. An Analysis of Their Structure, Versification and Themes.” In: Schweitzer, Viktoria (et al.) (eds.): *Marina Tsvetaeva. One Hundred Years*. Oakland: Berkeley Slavic Specialities. 162-193. (= *Modern Russian Literature and Culture*; 32)
- Karlinsky, Simon (1986): *Marina Tsvetaeva. The woman, her world, and her poetry*. Cambridge: University Press. (= *Cambridge studies in Russian literature*)
- Kemball, Robin (1982): „Innovatory Features of Tsvetaeva’s Lyrical Verse.” In: Bristol, Evelyn (ed.): *Russian Literature and Criticism. Selected Papers from the Second World Congress for Soviet and East European Studies*. Berkeley: Slavic Specialities. 79-100.
- Kempgen, Sebastian (1995): *Russische Sprachstatistik. Systematischer Überblick und Bibliographie*. München: Sagner. (= *Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik*; 26)

- Köhn, Silke (2009): „Ariadna.“ In: *Walther, Lutz (ed.): Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon.* Stuttgart: Reclam. 52-58.
- Köhn, Silke (1999): *Ariadne auf Naxos. Rezeptions- und Motivingeschichte bis 1600.* München: Utz.
- Kolesov, V.V. (2009): „Fonologija.“ In: *Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka. Učebnoe posobie dlja studentov vysšego učebnogo zavedenija.* Sankt Peterburg, Moskva: Akademija. 23-144.
- Kučera, Henry; Monroe, George, K. (1968): *A Comparative Quantitative Phonology of Russian, Czech, and German.* New York: American Elsevier. (= Mathematical Linguistics and Automatic Language Processing; 4)
- Kumukova, D.D. (2010): „Mirotvorčestvo M.I. Cvetaevoj v ‚antičnoj‘ tragedii ‚Ariadna‘.“ In: Kumukova D.D. (ed.): *Cvetaeva, ee epocha i sovremennij teatr. Sbornik statej po materialam konferencii k 115-letiju so dnja roždenija poëta.* Sankt-Peterburg: Institut istorii iskusstv. 9-19.
- Kumukova, D.D. (2007): *Teatr M.I. Cvetaevoj ili ‚Tysjača pervoe ob’jasenie v ljubvi Kazanove‘. Poëtičeskaja drama v epochu ‚sinteza iskusstv‘.* Moskva: Sovpadenie.
- Kumukova, D.D. (2004): „Lejtmotiv v tragedijnom ciklu M.I. Cvetaevoj ‚Tezej‘.“ In: Beljakova, I.Ju. (et al.) (eds.): *‚Čužbina, rodina moja!‘ Ėmigrantskij period žizni i tvorčestva Mariny Cvetaevoj. XI Meždunarodnaja naučno-tematičeskaja konferencija. 9-11 oktjabrja 2003 goda.* Moskva: Dom-Muzej Mariny Cvetaevoj. 332-337.
- Kvjatkovskij, A. (1966): *Poëtičeskij slovar‘.* Moskva: Sovetskaja ěnciklopedija.
- Kytzler, Bernhard (1978): „Nachwort.“ In: Horatius, Quintus Flaccus (2009): *Oden und Epoden. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hg. von Bernhard Kytzler.* Stuttgart: Reclam. 318-327.
- Levin, Ju.I. (2000): „Posleslovie. Semantičeskij oreol metra s semiotičeskoj točki zrenija.“ In: Gasparov, M.L. (ed.): *Metri i smysl. Ob odnom iz mehanizmov kul’turnoj pamjati.* Moskva: RGGU. 291-293.
- Litvinenko, Natal’ja (1993): „Ripost. Marina Cvetaeva (1892-1941).“ In: Strel’cova, E.I. (ed.): *Paradoks o drame. Perečityvaja p’esy 1920-1930-ch godov.* Moskva: Nauka. 154-189.
- Lomonosov, M.V. (1952): *Polnoe sobranie sočinenij.* Bd. VII.: Trudy po filologii 1739-1758. Moskva, Leningrad: Akademija Nauk.
- Losev, Lev (1992): „Perpendikuljar. Ešče k voprosu o poëtike perenosa u Cvetaevoj.“ In: El’nickaja, S.I.; Ėtkind, E.G. (eds.): *Marina Cvetaeva*

- 1892-1992. Sankt-Peterburg: Maksima. 100-109. (= Norvičeskie simpoziumy po russkoj literature i kul'ture; 2)
- Losev, Lev (1991): „Značenie perenosa u Cvetaevoj.“ In: Kemball, Robin; Ètkind, E.G.; Geller, L.M. (eds.): *Marina Cvetaeva. Trudy 1-go meždunarodnogo simpoziuma*. Bern, Wien: Lang. 272-283. (Slavica Helvetica; 26)
- Lotman, Ju.M. (1996a): „Analiz poëtičeskogo teksta. Struktura sticha.“ In: ders.: *O poëtach i poëzii. Analiz poëtičeskogo teksta. Stat'i i issledovanija. Zametki. Recenzii. Vystuplenija*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB. 18-252.
- Lotman, Ju.M. (1996b): „M.I. Cvetaeva. „Naprasno glazom – kak gvozdem...“.“ In: ders.: *O poëtach i poëzii. Analiz poëtičeskogo teksta. Stat'i i issledovanija. Zametki. Recenzii. Vystuplenija*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB. 221-233.
- Lotman, Ju.M. (1993⁴): *Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil*. München: Fink. (= UTB; 103)
- Lotman, Ju.M. (1970): *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva: Iskusstvo.
- Ludwig, Hans-Werner (1994⁴): *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*. Tübingen: Narr. (= Literaturwissenschaft im Grundstudium; 3)
- Makaševa, S.Ž. (2002): *Lirika i dramaturgija M. Cvetaevoj (1907-1920 gg.)*. Stanovlenie i evolucija poëtičeskoj ontologii. Išim: IGPI.
- Makin, Michael (1993): *Marina Tsvetaeva. Poetics of Appropriation*. Oxford: Clarendon Press.
- Maksimov, V. (2010): „Modeli muzykal'no-sintetičeskoj koncepcii teatra i katarsis.“ Kumukova, D.D. (ed.): *Cvetaeva, ee epocha i sovremennyj teatr. Sbornik statej po materialam konferencii k 115-letiju so dnja roždenija poëta*. Sankt-Peterburg: Institut istorii iskusstv. 63-80.
- Maslova, V.A. (2006): *Russkaja poëzija XX veka. Lingvokul'turoložičeskij vzgljad. Učebnoe posobie*. Moskva: Vyssšaja škola.
- Matthiessen, Kjeld (2002): *Die Tragödien des Euripides*. München: C.H. Beck. (= Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft; 114)
- Nesselrath, Heinz-Günther (2007): „Die Körperlichkeit der griechischen Götter.“ In: Gronebert, Brigitte; Spieckermann, Hermann (eds.): *Die Welt der Götterbilder*. Berlin: de Gruyter. 145-149.
- Pesočinskij, N.V. (2010): „Teatral'noe meždsezono'e. Poslednie peterburgskie prem'ery.“ In: Kumukova, D.D. (ed.): *Cvetaeva, ee epocha i sovremennyj teatr. Sbornik statej po materialam konferencii k 115-letiju so dnja roždenija poëta*. Sankt-Peterburg: Institut istorii iskusstv. 208-210.

- Petzer, Tatjana (et al.) (2009): „Einleitung.“ In: Petzer, Tatjana (et al.): *Namen. Benennung – Verehrung – Wirkung. Positionen der europäischen Moderne*. Berlin. Kadmos. 7-16.
- Pfister, Manfred (2001¹¹): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink. (= UTB; 580)
- Pofir'eva, A. (2010): „Tragedii ducha. ‚Fedra‘ Mariny Cvetaevoj i ‚antičnye‘ tragedii Vjačeslava Ivanova.“ In: Kumukova, D.D. (ed.): *Cvetaeva, ee epocha i sovremennyy teatr. Sbornik statej po materialam konferencii k 115-letiju so dnja roždenija poëta*. Sankt-Peterburg: Institut istorii iskusstv. 20-62.
- Poljakova, S.V. (1992): „Iz nabljudenij nad poëtikoj Cvetaevoj.“ In: Mnuchin, L. (ed.): *Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien. 85-96. (= Wiener slawistischer Almanach, Sonderband; 32)
- Razumovsky, Maria (1989): *Marina Zwetajewa. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= Suhrkamp Taschenbuch; 1579)
- Revzina, O.I. (2009): *Bezsmernaja Cvetaeva. Opyt sistemnogo opisanija poëtičeskogo idiolekta*. Moskva: Dom-muzej Mariny Cvetaevoj.
- Roberts, W. Rhys (1910): „Introduction.“ In: Halicarnassus, Dionysius of: *On literary composition. Being the Greek Text of the ‚de compositione verborum‘. Ed. with Introduction, Translation, Notes Glossary and Appendices by W. Rhys Roberts*. London (et al.): Macmillan and Co (et al.). 1-63.
- Rogačeva, N.A. (2000): „‚Poëta – daleko zavodit reč'...?‘“ In: Babkin, A.L. (ed.): *Slovar' rjfm Mariny Cvetaevoj*. Tjumen': Mandrikin. 4-16.
- Rosenzweig, Franz (1984): „‚Der Ewige‘. Mendelssohn und der Gottesname.“ In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III.: *Zweistromland*. Kleinere Schriften zu Glauben und Denken. Haag: Nijhoff. 801-815.
- Rubino, Margherita (1995): „Una ‚Fedra‘ classica nel teatro russo moderno.“ In: Albini, Umberto (ed.): *Atti die convegni ‚Il mondo scenico di Plauto‘ e ‚Seneca e i volti del potere‘. Genova: Università di Genova facoltà di lettere*. 155-159. (= Lavoro eseguito col contributo della Regione Liguria; 160)
- Rupprecht, Karl (1959³): *Einführung in die Griechische Metrik*. München: Hueber.
- Saakjanc, Anna (1978): „Cvetáeva.“ In: A.M. Prochorov (et al.) (eds.): *Bol'saja sovjetskaja enciklopedija. Tret'e izdanie*. Bd. XVIII.: Frankfurt–Čaga. Moskva: Sovetskaja enciklopedija. 444-445.
- Šainjan, N.B. (2006): „Sara Bernar v ruskoj kritike i v vosprijatiji Mariny Cvetaevoj.“ In: In: Beljakova, I.Ju. (ed.): *Liki Mariny Cvetaevoj. XIII*

- Meždunarodnaja konferencija. Sbornik dokladov.* Moskva: Dom-muzej Mariny Cvetaevoj. 644-654.
- Šengeli, G.A. (1940): *Technika sticha. Praktičeskoe stichovedenie.* Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Šervinskij, S.V. (1961): *Ritm i smysl. K izučeniju poetiki Puškina.* Moskva: Akademija Nauk.
- Smith, G.S. (1980): „Compound Meters in the Poetry of Marina Cvetaeva“, in: *Russian Literature*, 8; 103-123.
- Smith, G.S. (1976): „The Versification of Marina Tsvetaeva's Lyric Poetry 1922-1923“, in: *Essays in Poetics*, 1/2; 21-50.
- Smith, G.S. (1975): „Logoaedic Metres in the Lyric Poetry of Marina Tsvetaeva“, in: *Slavonic & East European Review*, 53; 330-354.
- Snell, Bruno (1997⁴): *Griechische Metrik.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (= Studienhefte zur Altertumswissenschaft; 1)
- Stoll, [o.A.] (1886): „Ariadne.“ In: Roschner, H. (ed.): *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie.* Bd. I. Leipzig: Teubner. 540-546.
- Taranovskij, Kirill (2010): „Russkie dvusložnye razmery.“ In: ders.: *Russkie dvusložnye razmery. Stat'i o stiche.* 13-366.
- Taranovskij, Kirill (2000a): „Formy obščeslavjanskogo i cerkovnoslavjanskogo sticha v drevnerusskoj literature XI-XIII vv.“ In: ders.: *O poëzii i poetike.* Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. 257-273.
- Taranovskij, Kirill (2000b): „Nekotorye problemy anžambmana v slavjanskom i zapadnoevropejskom stiche.“ In: ders.: *O poëzii i poetike.* Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. 364-371.
- Taranovskij, Kirill (2000c): „Očerki o poëzii O. Mandel'stama.“ In: ders.: *O poëzii i poetike.* Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. 13-208.
- Taranovskij, Kirill (2000d): „O ritmičeskoj strukture russkich dvusložnyh razmerov.“ In: ders.: *O poëzii i poetike.* Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. 274-282.
- Taranovskij, Kirill (2000e): „O vzaimootnošenii stichotvornogo ritma i tematiki.“ In: ders.: *O poëzii i poetike.* Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. 372-403.
- Taranovskij, Kirill (2000f): „Zvukovaja tkan' russkogo sticha v svete fonologičeskich distinktivnyh priznakov.“ In: ders.: *O poëzii i poetike.* Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. 347-357.
- Taršis, N.A. (2010): „Poët i scena.“ In: Kumukova, D.D. (ed.): *Cvetaeva, ee epocha i sovremennij teatr. Sbornik statej po materialam konferencii k 115-*

- letiju so dnja roždenija poëta*. Sankt-Peterburg: Institut istorii iskusstv. 81-85.
- Thomson, R.D.B. (1989a): „Modulating Meters in the Plays of Marina Cvetaeva“, in: *Russian Literature*, 25; 525-550.
- Thomson, R.D.B. (1989b): „Tsvetaeva’s Play *Fedra*. An Interpretation“, in: *The Slavonic and East European Review*. 67/3; 337-352.
- Tomaševskij, B.V. (1985): *Theorie der Literatur. Poetik. Nach dem Text der 6. Auflage (Moskau – Leningrad 1931)*. Hg. und eingeleitet von Klaus-Dieter Seemann. Aus dem Russischen übers. von Ulrich Werner. Wiesbaden: Harrassowitz. (= Slavistische Studienbücher, Neue Folge; 1)
- Tomaševskij, B.V. (1970): *O stiche. Vom Verse. Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1929*. München: Fink. (= Slavische Propyläen, Texte in Neu- und Nachdrucken; 75)
- Tomaševskij, B.V. (1959a): *Stich i jazyk. Filologičeskie očerki*. Moskva: Akademija nauk.
- Tomaševskij, B.V. (1959b): *Stilistika i stichosloženie*. Leningrad: Učpedgiz.
- Tschižewskij, Dmitrij (1971): „Andrej Belys ‚Glossalolija‘ – ein ‚Poem über die Lautwelt‘.“ In: Belyj, Andrej: *Glossalolija. Poëma o žyuke. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1922 mit einer Einf. von Dmitrij Tschižewskij*. München: Fink. V-XIV. (= Slavische Propyläen, Texte in Neu- und Nachdruck; 109)
- Venclova, Tomas (1985): „On Russian Mythological Tragedy: Vjačeslav Ivanov and Marina Cvetaeva.“ In: Kodjak, Andrej; Pomorska, Krystyna; Rudy, Stephen (eds.): *Myth in Literature*. Columbus: Slavica Publishers. 89-109. (= New York University Slavic Papers; 5)
- Vinogradov, V.V. (1959): *O jazyke chudožestvennoj literatury*. Moskva: Goslitizdat.
- Vojtechnovič, Roman (2000): „Ariadna Mariny Cvetaevoj. Poëtika antičnosti.“ In: Jensen, Peter Alberg; Lunde, Ingunn (eds.): *Severnyj sbornik. Proceedings of the NorFA Network in Russian Literature 1995-2000*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International. 232-242. (= Stockholm Studies in Russian Literature; 34)
- Vorob’ev, M. (2010): „Poëzija stala teatrom.“ In: Kumukova, D.D. (ed.): *Cvetaeva, ee èpoha i sovremennij teatr. Sbornik statej po materialam konferencii k 115-letiju so dnja roždenija poëta*. Sankt-Peterburg: Institut istorii iskusstv. 203-204.
- Wagner, [o.A.] (1896): „Ariadne.“ In: Wissowa, Georg (ed.): *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. Bd. II/1. Stuttgart: Metzlerscher Verlag. 803-811.

- Wotke, F. (1938): „Phaidra.“ In: Kroll, Wilhelm (ed.): *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Begonnen von Georg Wissowa unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen.* Bd.: XIX.: Pech bis Philon. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung. 1543-1552.
- Zelinsky, Bodo (2002): „Die russische Lyrik.“ In: ders. (ed.): *Russische Literatur in Einzelinterpretationen.* Bd. I.: Die russische Lyrik. Köln: Böhlau. 1-44.
- Zerling, Clemens (2007): *Lexikon der Pflanzensymbolik.* Baden, München: AT.
- Zimmermann, Bernhard (1986): *Die griechische Tragödie. Eine Einführung von Bernhard Zimmermann.* München, Zürich: Artemis. (= Artemis Einführungen; 29)
- Žinkin, N.I. (1968): *Mechanisms of Speech.* The Hague, Paris: Mouton. (= Janua Linguarum, Series Maior; 13)
- Ziolkowski, Theodore (2008): *Minos and the Moderns. Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art.* Oxford: University Press.
- Žirmunskij, V.M. (1975): *Teorija sticha.* Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- Žirmunskij, V.M. (1971): *Vvedenie v metriku. Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1925.* München: Fink.
- Zubova, L.V. (1999): *Jazyk poëzii Mariny Cvetaevoj. Fonetika, slovoobrazovanie, frazeologija.* Sankt Peterburg: Izdatel'stvo Sankt Peterburgskogo universiteta.
- Zubova, L.V. (1989): Poëzija Mariny Cvetaevoj. Lingvističeskij aspekt. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta.
- Žuravlev, A.P. (1991²): *Zvuk i smysl. Kniga dlja vneklassnogo čtenija učaščichsja staršich klassov.* Moskva: Prosveščenie.
- Žuravlev, A.P. (1974): *Fonetičeskoe značenie.* Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta.
- [o.A.] (1975): „Cvetáeva.“ In: B.A. Vvedenskij (et al.) (eds.): *Bol'saja sovetskaja enciklopedija. Vtoroe izdanie.* Bd. XLVI.: Fuse–Curuga. Moskva: Bol'saja sovetskaja enciklopedija. 445.
- [o.A.] (1934): „Cvetáeva.“ In: O.Ju. Šmidt (et al.) (eds.): *Bol'saja sovetskaja enciklopedija. Pervoe izdanie.* Bd. LX.: Cholangit–Cjan'. Moskva: Sovetskaja enciklopedija. 323.

3 FILMVERZEICHNIS

Mne uže 90 let, ešče legka pochodka... Fil'm-monolog polnost'ju postroen na vospominanjach Anastasii Cvetaevoj (1894-1993); Erschienen: 1989;
Regie: Marina Goldovskaja. Drehbuch: Tat'jana Aleksandrova;
Länge: 57 Min.

4 INTERNETQUELLEN

1. *Fedra. Moskovskij dramatičeskij teatr imeni Puškina.*
<http://www.teatrpushkin.ru/plays/?content=item&item=912>
[19.12.2012]

Aus unserem Verlagsprogramm:

Elena Eichwald

Suche nach Identität und ihr Wandel in der postkommunistischen russischen Gegenwartsliteratur

Eine literaturwissenschaftliche Analyse ausgewählter Werke von

Viktor Pelevin und Vladimir Makanin

Hamburg 2013 / 398 Seiten / ISBN 978-3-8300-7121-1

Renate Hansen-Kokoruš (Hrsg.)

Sibirien – Russland – Europa

Fremd- und Eigenwahrnehmung in Literatur und Sprache

Hamburg 2013 / 282 Seiten / ISBN 978-3-8300-7054-2

Branko Tošović / Arno Wonisch (Hrsg.)

Wort – Text – Stil

Hamburg 2013 / 226 Seiten / ISBN 978-3-8300-7040-5

Renate Hansen-Kokoruš & Elena Popovska (Hrsg.)

Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens

Hamburg 2013 / 408 Seiten / ISBN 978-3-8300-6789-4

Biljana Golubović, Radoje Simić & Jelena Jovanović (Hrsg.)

Ideologie und Diskurs

Slavistische medien-, sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge

Hamburg 2012 / 220 Seiten / ISBN 978-3-8300-6293-6

Petr Nádeníček

Das tschechische Aspektsystem im Vergleich mit dem Verbalaspekt des Russischen und Polnischen

Hamburg 2011 / 296 Seiten / ISBN 978-3-8300-5633-1

Burkhard Kairies

Zum russischen Spracheinfluss in Bildung und Literatur in Livland im 19. Jahrhundert

Hamburg 2011 / 338 Seiten / ISBN 978-3-8300-5583-9

Petr Nádeníček, Katarzyna Róžańska & Anna Weigl (Hrsg.)

Junge Slavistik im Dialog

Beiträge zur IV. Slavistischen Studentenkonferenz

Hamburg 2009 / 132 Seiten / ISBN 978-3-8300-4413-0

Bernhard Brehmer, Katrin Bente Fischer, Gertje Krumbholz (Hrsg.)

Aspekte, Kategorien und Kontakte slavischer Sprachen

Festschrift für Volkmar Lehmann zum 65. Geburtstag

Hamburg 2008 / 428 Seiten / ISBN 978-3-8300-3615-9

 VERLAG DR. KOVAČ
FACHVERLAG FÜR WISSENSCHAFTLICHE LITERATUR

Postfach 5701 42 · 22770 Hamburg · www.verlagdrkovac.de · info@verlagdrkovac.de

