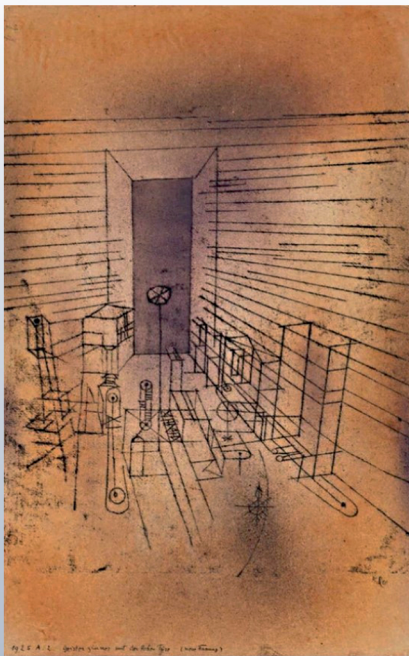


Katina Baharova

Der Traum in der neueren russischen Lyrik

Elena Švarc, Ol'ga Sedakova und Gennadij Ajgi



Katina Baharova

Der Traum in der neueren russischen Lyrik

Der Traum als Medium transzendenter Erfahrungen ist ein bevorzugtes literarisches Motiv von der Antike bis zur Gegenwart. Auch in der russischen inoffiziellen Lyrik der Sowjetzeit entwickelt der Traum metaphysische Dimensionen, die auf individuelle Weise gestaltet werden. Anhand der Analyse exemplarischer Gedichte wird die Traumpoetik von Elena Švarc, Ol'ga Sedakova und Gennadij Ajgi erschlossen und im Hinblick auf ihre Spezifik vergleichend ausgewertet. Die dichterisch geformten Träume erweisen sich als Wege zur Gottesbegegnung (Sedakova), zu spiritueller Selbsterkenntnis (Švarc) oder auch zu mystischer Naturerfahrung (Ajgi). Die drei AutorInnen verorten sich dadurch im literaturhistorischen Kontext der metaphysischen Lyrik, deren Tradition sie durch das Traummotiv fortsetzen.

Die Autorin

Katina Baharova studierte Slavistik und Politikwissenschaft an der Universität Trier und wurde 2018 im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“ an der Universität des Saarlandes promoviert. Seit 2017 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin der DFG-Kollegforschungsgruppe „Russischsprachige Lyrik in Transition. Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“ an der Universität Trier tätig.

Der Traum in der neueren russischen Lyrik

NEUERE LYRIK

Interkulturelle und interdisziplinäre Studien

Herausgegeben von

Henrieke Stahl, Dmitrij Bak, Hermann Korte †,

Hiroko Masumoto und Stephanie Sandler

BAND 9



PETER LANG

Katina Baharova

Der Traum in der
neueren russischen Lyrik

Elena Švarc, Ol'ga Sedakova und Gennadij Ajgi



PETER LANG

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.

Zugl.: Saarbrücken, Univ., Diss., 2018



**DFG-Kolleg-Forschungsgruppe
FOR 2603**

Die Dissertation entstand am DFG-Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“ (GRK 2021), in dessen Rahmen die Verfasserin 2018 an der Universität des Saarlandes promoviert wurde. Die Monographie wurde an der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe „Russischsprachige Lyrik in Transition. Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“ (FOR 2603) an der Universität Trier abgeschlossen; die Kolleg-Forschungsgruppe unterstützte die Drucklegung mit einem Zuschuss.

Umschlagabbildung:

Paul Klee: Ghost Chamber with the Tall Door (New Version), 1925

D291

ISBN 978-3-631-83981-2 (Print) · E-ISBN 978-3-631-84394-9 (E-Book)
E-ISBN 978-3-631-84395-6 (EPUB) · E-ISBN 978-3-631-84396-3 (MOBI)
DOI 10.3726/b17924



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© Katina Baharova, 2021

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

Diese Publikation wurde begutachtet.
www.peterlang.com

Danksagung

Das vorliegende Buch wurde im Juli 2018 als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes eingereicht und entstand im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“ (GRK 2021).

Meine ersten Begegnungen mit der russischen Literatur und ihrer metaphysischen Dimension fanden in den Lehrveranstaltungen von Frau Univ.-Prof. Dr. Henrieke Stahl statt. Ich danke ihr sehr herzlich dafür, dass sie mir einen ganz neuen Zugang zum literarischen Text eröffnet hat. Ohne ihre jahrelange Betreuung und Unterstützung wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Meiner Zweitgutachterin Frau Univ.-Prof. Dr. Patricia Oster-Stierle danke ich sehr für die wertvollen Ratschläge, Hinweise und Fragen, die für mich immer eine Bereicherung waren.

Den Mitgliedern des DFG-Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“ danke ich für die Möglichkeit, Anschluss an ein interdisziplinäres Netzwerk erhalten und durch sie neue AutorInnen, Texte und Ansätze kennengelernt zu haben. Insbesondere möchte ich Ramona Weber dafür danken, dass sie immer ein offenes Ohr für mich hatte und mir immer mit Rat und Tat zur Seite stand.

Für das gewissenhafte Lektorat bin ich Herrn Dr. Christian Quintes und Herrn PD Dr. Nikolas Immer sehr dankbar. Katharina Kraus und Robert Lemle gebührt ein besonderer Dank für die Hilfe bei der Formatierung und den Korrekturen.

Ich bin sehr froh, derzeitig an der DFG-Kollegforschungsgruppe „Russischsprachige Lyrik in Transition. Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“ mitwirken zu dürfen. Ich bedanke mich bei Frau Professor Stahl für die Möglichkeit, dass diese Dissertation im Rahmen der Buchreihe „Neuere Lyrik. Interkulturelle und interdisziplinäre Studien“ erscheinen kann.

Und zuletzt danke ich meiner Familie, die immer hinter mir steht. Meinen Eltern und meiner Schwester ist dieses Buch gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	9
2. „Vo sne rasskazyvaju son“: Formen des lyrischen Subjekts in der Traumdichtung von Elena Švarc	25
2.1. Biographisches	25
2.2. Literarische Merkmale.....	25
2.3. Forschungsstand	27
2.4. Ausgangslage der Untersuchung des Traummotivs	30
2.5. Hauptthemen der Traumdichtung von Elena Švarc im Überblick	34
2.6. Fragestellung und methodische Vorgehensweisen	38
2.7. Lyrisches Subjekt als Erzähler.....	39
2.8. Erzählsubjekt als Teil des Traums	43
2.9. Das lyrische Ich als Erzähler-Ich.....	58
2.10. Das lyrische Subjekt als luzides Traum-Ich	77
2.11. Lyrisches und historisches Ich	92
2.12. Zusammenfassung	103
3. „Živoe živo v glubočajšem sne...“: Traum und Schlaf als Schwebезustand zwischen Immanenz und Transzendenz in der Dichtung Ol'ga Sedakovas	105
3.1. Biographisches	105
3.2. Literarische Merkmale.....	105
3.3. Forschungsstand	107
3.4. Vorgehensweise	109
3.5. Entwicklung des Traummotivs in den Werkphasen Sedakovas	110
3.6. Der Traum als poetisches Ausdrucksmittel im lyrischen Werk Sedakovas	112
3.7. Der Traum als Verbindung zwischen der Kindheit und dem Erwachsenenalter	113
3.7.1. Sedakovas Wiegenlieder: Traum als Schicksalsimagination.....	114
3.7.2. Traum als mystisches Erlebnis.....	123
3.7.3. Traum als Märchen.....	126
3.8. Traum und Schlaf als mystische Erfahrung.....	135
3.9. Traum und Tod.....	142

Inhaltsverzeichnis

3.10.	Traum und Krankheit.....	145
3.11.	Luzides Träumen.....	148
3.12.	Traum und Folklore.....	155
3.13.	Der Traum als Mediator.....	161
3.14.	Die thematischen Dimensionen des Traums im Werk von Ol'ga Sedakova.....	167
3.15.	Resümee / Fazit: Die qualitative Evolution des Traum- / Schlafmotivs in Sedakovas lyrischem Werk.....	168
4.	Der Traum als dichterisches Konzept bei Gennadij Ajgi	169
4.1.	Biographisches.....	169
4.2.	Literarische Merkmale.....	171
4.3.	Forschungsstand und Ausgaben.....	174
4.4.	Traum als Dichtung im Werk von Gennadij Ajgi	178
4.5.	Fragestellung und Vorgehensweise	183
4.6.	„son-i-poëzija“ und die poetische Theorie des Traums / Schlafs bei Ajgi ...	183
4.6.1.	Die Definitionen des Traums / Schlafs.....	185
4.6.2.	Der Traum / Schlaf als poetisches Schicksal	187
4.6.3.	Traum / Schlaf und Realität.....	200
4.6.4.	Traum / Schlaf und Tod	202
4.6.5.	Traum / Schlaf als Teil der menschlichen Individualität	204
4.6.6.	Der Traum / Schlaf und die Schlaflosigkeit	208
4.7.	Zusammenfassung.....	209
4.8.	Gedichtanalyse.....	210
4.9.	Zusammenfassung.....	224
5.	Vergleich der AutorInnen in Bezug auf die Traumthematik	227
6.	Literaturverzeichnis.....	231
	Werkausgaben.....	231
	Forschungsliteratur	231
	Internetquellen.....	238

1. Einleitung

Der Traum in der russischen Lyrik der Sowjetzeit zeichnete sich als ein besonders produktives Ausdrucksmittel vor allem für die DichterInnen aus, die zu der sog. inoffiziellen Literatur gezählt werden können. Unabhängig von der offiziellen Literatur, die dem Materialismus verpflichtet war, hat dieses alternative Dichten den Traum als eine Möglichkeit angesehen, persönliche Schreibweisen zur Geltung zu bringen. Der Traum erwies sich als ein geeignetes Medium für die Formulierung eigener künstlerischer Auffassungen: von religiösen Glaubensbekenntnissen über die Selbstreflexion bis hin zu Überlegungen zur Rolle und Bestimmung der Dichterin / des Dichters. Darüber hinaus war ein anderes Charakteristikum des literarischen Traums wichtig: seine Affinität zu metaphysischen bzw. mystisch-religiösen Themen, die mit der materialistisch geprägten Sowjetkultur ebenfalls nicht vereinbar waren. Die individuellen Zugänge und die metaphysische Ausrichtung der Traumthematik in der inoffiziellen Lyrik erfordern eine Untersuchung, die sich zum einen auf die Schreibweise der jeweiligen Dichterin / des jeweiligen Dichters fokussiert, zum anderen aber die verschiedenen Dimensionen des Metaphysischen in ihrer Dichtung, insbesondere in der Traumdichtung, unterscheidet. Bevor wir uns der Fragestellung dieser Arbeit zuwenden, wird eine allgemeinere Hinführung zum Thema „Traum in der Lyrik“ gegeben.

Allgemeine Problematik von Traumdarstellungen in der Literatur: Der Traum stellt ein Phänomen dar, dessen Ambivalenz in der Literatur auf besonders starke Weise zum Tragen kommt. Das Verhältnis von Traum und Literatur ist Gegenstand ausgedehnter Forschung, aus der hier einige repräsentative Ansätze angeführt werden, die auch für die vorliegende Arbeit wichtige Anregungen geben.

Trauminhalte – also die Eindrücke –, die während des Träumens entstehen, und ihre Hintergründe sind nicht unmittelbar zu vermitteln, sondern brauchen immer eine sekundäre Bearbeitung durch Erinnerung und den Ausdruck der Erinnerung. Dieses kann gewöhnlich nicht ohne Verluste geschehen – die Unmittelbarkeit und die Fülle realen Träumens steht immer hinter seiner Reflexion und Medialisierung zurück. Manfred Engel z. B. stellt die These auf, dass der eigentliche Traum nur dem Träumer eigen ist und ab dem Moment des Erwachens durch Erinnerungen und Nacherzählungen verfälscht wird.¹

1 „Wenn wir einmal von nervenphysiologischen Messungen von Gehirnaktivitäten des Träumers absehen, kann der Traum selbst nie Gegenstand von wie auch immer gearteten Untersuchungen sein. Solange die beliebte Science Fiction-Vision einer Maschine, die Träume direkt sichtbar machen würde, noch nicht realisiert wurde, bleibt der Traum eine ‚black box‘. Hineinsehen kann nur der Träumer – und auch das nur während er träumt; dann aber ist er selbst in der ‚black box‘ und nicht im vollen Sinne

Gerade diese Differenz aber ist auch produktiv als Herausforderung, den Traum mit Hilfe ästhetischer Mittel zu gestalten und dadurch eine Art neues Erleben des Traums durch die Kunst zu ermöglichen.

Peter-André Alt stellt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Imagination und Fiktion im Rahmen der Literaturgeschichte des Traums und bemerkt, dass in dem Moment, in welchem dem Traum eine literarische Funktion zugeschrieben wird, er automatisch als eine literarische Fiktion betrachtet werden muss.²

Nicht nur der Traum selbst, sondern auch sein Verhältnis zu der Wachwelt, ist aus theoretischer Perspektive erschlossen. Aus philosophischer Sicht betrachtet Petra Gehring die Entwicklung des Verhältnisses von Traum und Wirklichkeit durch die geschichtlichen Epochen.³ Stefanie Kreuzer schlägt in ihrer Monographie eine Typologie des ästhetischen Traums vor, die sich an der subjektiven Trennung zwischen Traum- und Wachwelt orientiert.⁴

bewusstseinsfähig. Nur als Erwachte wissen wir von unseren Träumen – allerdings selbst dann nur in höchst ungefährender und mittelbarer Weise. [...] Schon in dem Augenblick, in dem wir erwacht sind, ist unsere Traum-Erinnerung höchst flüchtig – und je mehr wir sie durch bewusstes Memorieren, Erzählen oder Aufzeichnen zu stabilisieren suchen, desto mehr verfälschen wir den Traum. Der erinnerte (und noch mehr der aufgeschriebene oder erzählte) Traum ist nie identisch mit dem tatsächlich geträumten, da wir ihn schon durch Operationen wie Reflexion, Versprachlichung, Nach-Erzählung den ganz anderen Ordnungs- und Eindeutigkeitsregeln der Wachwelt unterworfen haben. Das bringt mich zu dem paradox anmutenden Schluss, dass die anthropologische Urszene des Traumphänomens – das Erwachen ist. Der ‚Traum an sich‘ gehört allein dem Träumenden. Der ‚Traum für uns‘ zeigt sich nur im Blick des Erwachten zurück auf einen unaufhebbar differenter Zustand – und nur so ist er Gegenstand unserer Überlegungen und Gegenstand kultureller Arbeit.“ Engel (2010, S. 156-157).

2 Alt (2002, S. 10). „Ein zweites, daraus abgeleitetes Untersuchungsfeld bildet die Beziehung zwischen Imagination und Fiktion im Kontext literarischer Formkulturen. Bis zur Psychoanalyse gilt der Traum in sämtlichen Phasen der neuzeitlichen Geschichte als Modell der Imagination, deren Ursachen jedoch unterschiedlich lokalisiert und gedeutet werden. Tritt der Traum in der Rolle eines Motivs, Topos‘ oder Erzählmodells im Bereich der Literatur auf, so gewinnt er eine imaginäre Struktur zweiter Potenz, denn er gerät unter das Gesetz der Fiktion. Die Literatur nutzt die narrativen Strukturmuster des Traums, um sie in wiederum unterschiedliche Gattungszusammenhänge einzubringen, deren Spektrum von der dramatischen Inszenierung über das Liebesgedicht bis zu Romanerzählung und Autobiographik reicht. Damit berührt das Buch die leitende Frage nach dem Verhältnis von Imagination (als Technik der Erzeugung alternativer Wirklichkeitsversionen) und Fiktion (als Verfahren der poetischen Vergegenwärtigung möglicher Welten).“

3 Gehring (2008).

4 Kreuzer schlägt eine Typologie künstlerischer Träume vor, die aus drei Kategorien besteht. In die erste Gruppe werden sog. „markierte“ Traumerfahrungen eingestuft, die eine deutliche Trennung zwischen Traum- und Wachzustand aufweisen. Der

Es ist festzuhalten, dass die theoretischen Überlegungen zum literarischen Traum in den meisten Fällen auf der Basis narrativer Texte entstanden sind. Es gibt kaum Arbeiten, die den Anspruch erheben, eine Untersuchungsmethode formulieren zu können, die den Traum in der Lyrik zum Gegenstand hat.

Forschungsstand: Die Forschungslage bezüglich des Traums in der Literatur ist sehr umfangreich und in den verschiedenen Philologien unterschiedlich ausgeprägt. Hier werden nur solche Veröffentlichungen erwähnt, die für diese Arbeit interdisziplinär oder intermedial anschlussfähig sind, und solche Studien, welche sich speziell auf die russische Literatur beziehen.

Wichtige Forschungen zum Traum entstehen in dem seit 2015 von der Deutschen Forschungsgesellschaft (DFG) finanzierten Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“ an der Universität des Saarlandes.⁵ Das Kolleg ermöglicht nicht nur den Austausch zwischen Generationen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, sondern auch zwischen verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, sodass ein größtmöglicher Überblick über die ästhetischen Aspekte des Traums gegeben wird. Zu erwähnen ist vor allem der Germanist Manfred Engel, der seit Mitte der 1990er auf dem Gebiet der literarischen Traumdarstellungen forscht und neben den Träumen in der Romantik auch einen Akzent auf die Interaktion zwischen literarischen Träumen und psychologischen Prozessen legt.⁶

Am Kolleg wirkte auch die Germanistin und Filmwissenschaftlerin Stefanie Kreuzer mit, die 2014 mit einer Monographie die Traumdarstellungen in ein intermediales Licht gerückt hat.⁷ Weitere wichtige Arbeiten zum Thema hat Christiane Solte-Gresser vorgelegt, die in einem Aufsatz etwa ein Instrumentarium zur Untersuchung der Träume in narrativen Texten aufstellt.⁸ Die Ergebnisse der ersten Ringvorlesung des Graduiertenkollegs sind in einem Sammelband erschienen.⁹ Mit Bezug zu dem Thema dieser Untersuchung ist insbesondere der Aufsatz von Henrieke Stahl hervorzuheben, in

nächsten Stufe werden die „unsicheren“ Traumerfahrungen zugeordnet, bei denen Traum und Wachwelt ineinandergreifen, sodass nur eine begrenzte Möglichkeit besteht, zwischen diesen beiden Zuständen zu unterscheiden. In der dritten Stufe ist eine solche Differenzierung anhand des Textes gänzlich unmöglich: Der Traum wird extrafikcional als solcher bezeichnet und steht innerfikcional nicht im Vergleich zu einem Wachzustand. Vgl. dazu Kreuzer (2014, S. 90-91).

5 Weitere Informationen unter <http://www.traumkulturen.de/> (06/06/2020).

6 Hier ist eine kurze Auswahl der Arbeiten von Manfred Engel, die auch interdisziplinär von großem Nutzen sind: Engel (2010); Ders. (2009); Ders. (2002); Ders. (2003); Ders. (2004).

7 Kreuzer (2014). Weitere (wenn nicht alle) Publikationen, die sich mit dem Traum aus intermedialer Sicht beschäftigen, sind: Kreuzer (2013); Dies. (2012).

8 Solte-Gresser (2011).

9 Oster-Stierle / Reinstädler (2017).

dem sie konkret auf die metaphysisch ausgerichteten Träume in der russischen Gegenwartsdichtung eingeht.¹⁰

Die jüngsten Publikationen des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“ sind der 2018 erschienene Sammelband „Traum und Inspiration. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik“,¹¹ der die Träume als Inspirationsquelle in den verschiedenen Kulturen, Künsten und Epochen betrachtet, und der Band „An den Rändern des Lebens. Träumen von Sterben und Geborenwerden in den Künsten“, in dessen Mittelpunkt die geträumten Erfahrungen des Sterbens und des Geborenwerdens stehen.¹²

Eine weitere wissenschaftliche Vereinigung, welche neue Traumforschung generiert, ist das DFG-Netzwerk „Das nächtliche Selbst. Traumwissen und Traumkunst im Jahrhundert der Psychologie (1850–1950)“.¹³ Im Zentrum der Forschung dieses Netzwerks stehen die verschiedenen Dimensionen von Traum und Subjektivität, wobei erste Ergebnisse im Jahr 2016 im Rahmen eines Sammelbands veröffentlicht wurden.¹⁴ Damit verwandt ist das etwas breiter aufgestellte internationale Forum „Network of Cultural Dream Studies“.¹⁵ Einige wichtige Publikationen, die Mitglieder dieser zwei Netzwerke hervorgebracht haben, sind die von Michaela Schrage-Früh verfasste Untersuchung zu dem Zusammenspiel zwischen Traum und Imagination in der Literatur¹⁶ und der neuste Sammelband zu Traum und Dichtung, herausgegeben von Bernard Dieterle und Hans-Walter Schmidt-Hannisa.¹⁷

Der Forschungsstand zu den Traumdarstellungen in der russischsprachigen Literatur ist vergleichsweise wenig ausgeprägt. Zu verzeichnen sind drei Monographien von Dmitrij Nečaenko, die den Traum aus folkloristischer und kulturhistorischer Sicht betrachten, ohne konkrete Texte zu analysieren bzw. auf die lediglich verwiesen wird.¹⁸ Jurij Lotman entwickelt einige literaturtheoretische Ansätze, etwa zur semiotischen Verwendung des Traums und seiner sich verändernden kommunikativen Funktion.¹⁹

Solche theoretischen Ansätze und Überblicke sind allerdings eine Seltenheit. Viel öfter beschäftigt sich die Forschung mit der konkreten Darstel-

10 Stahl (2017a).

11 Schneider / Solte-Gresser (2018).

12 Bertola / Solte-Gresser (2019).

13 Weitere Informationen unter [http://www.culturaldreamstudies.eu/index.php \(02/04/2020\)](http://www.culturaldreamstudies.eu/index.php (02/04/2020)).

14 Guthmüller / Schmidt-Hannisa (2016).

15 [http://www.culturaldreamstudies.eu/ \(06/07/2019\)](http://www.culturaldreamstudies.eu/ (06/07/2019)).

16 Schrage-Früh (2016).

17 Dieterle / Schmidt-Hannisa (2017).

18 Nečaenko (1991); Ders. (2011); Ders. (2012). Wie aus den Titeln ersichtlich ist, sind sich die Monographien inhaltlich sehr ähnlich, dazu haben sie einen eher populärwissenschaftlichen Charakter.

19 Lotman (2000).

lung von Träumen innerhalb eines oder mehrerer literarischer Texte. Es ist zu vermerken, dass eine vergleichende Analyse fast ausschließlich innerhalb größerer Arbeiten zu finden ist. Ein Beispiel dafür ist die Monographie von O.V. Fedunina über die Traumpoetik des russischen Romans in dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in welcher sie Werke von Andrej Belyj, Michail Bulgakov und Vladimir Nabokov vergleicht.²⁰

Eine sehr umfangreiche Arbeit ist die 2004 erschienene Dissertation von Natal'ja Nagornaja, die die Traumdarstellungen in der Epoche des Modernismus und der Postmoderne erforscht.²¹ Das ist eine der wenigen Untersuchungen, die einen breiteren Zeitrahmen ansetzen und verschiedene AutorInnen vergleichen (in diesem Fall Fedor Sologub, Valerij Brjusov, Aleksej Remizov für die Epoche des Modernismus und Venedikt Erofeev, Viktor Pelevin, Jurij Mamleev und Dmitrij Lipskerov für die Postmoderne).

Eine weitere Dissertation aus dem Jahr 2005 beschäftigt sich mit den Träumen in den frühen Werken Fedor Dostoevskijs.²² Zahlreiche kleinere Arbeiten untersuchen jeweils einen bestimmten Aspekt, einen Autor bzw. eine Autorin oder einen Text aus der Perspektive der literarischen Traumdarstellungen, wobei es sich in den meisten Fällen um Aufsätze handelt, die eine synchrone Betrachtung des jeweiligen Problems unternehmen und selten vergleichend arbeiten.²³

Insbesondere in Bezug auf den Roman, wesentlich stimuliert durch das Werk Dostoevskijs, zeichnet sich ein weiteres Charakteristikum der Forschung zum literarischen Traum ab: Die Traumdarstellungen werden fast ausschließlich aus Sicht der Psychologie betrachtet, wobei sehr oft Bezug auf die Freud'sche Traumtheorie genommen wird.²⁴

Ferner lässt sich feststellen, dass die überwiegende Mehrheit der wissenschaftlichen Arbeiten, die Traumdarstellungen in der russischen Literatur untersuchen, sich auf Prosatexte konzentrieren, wie dieses auch in anderen Literaturen ähnlich der Fall ist. Die wenigen Ausnahmen beziehen sich entweder auf Werke der russischen Romantik,²⁵ wo der Traum ähnlich wie in Westeuropa ein Thema von zentraler Bedeutung war, oder behandeln einzelne Gedichte als Teilaspekt eines größeren Themas.²⁶ Die Erforschung des Traums in der Lyrik ist in der russischen Literatur, wie auch in anderen Literaturen, meistens auf das Aufsatzformat beschränkt und wird nur in einer

20 Fedunina (2013).

21 Nagornaja (2004).

22 Faziulina (2005).

23 Z. B. Kozlova (1998), Spindel de Varda (1988) oder Teperik (2007).

24 Grifcov (1988).

25 Z. B. Matlaw (1957).

26 Vgl. dazu die Aufsätze von Stephanie Sandler oder Henrieke Stahl. Sandler (2017); Štal' (2016).

begrenzten Anzahl von Werken behandelt, wie die angeführten Beispiele von Ralph Matlaw oder Stephanie Sandler (s.u.) zeigen.

Die Forschungslage zum Traum in der russischen Gegenwartsdichtung beschränkt sich ebenfalls auf einzelne AutorInnen, wobei der Traum überwiegend in einem mystisch-religiösen Kontext untersucht wird. Stephanie Sandler z. B. verbindet den Traum im Werk von Ol'ga Sedakova mit Rhythmus.²⁷ Henrieke Stahl untersucht den Traum als Teil des mystischen „Werdgangs“ von Gennadij Ajgi.²⁸ Ebenfalls mit dem Traum im Werk Ajgis beschäftigen sich Rainer Grübel²⁹ und P'er Paše.³⁰

Entwicklung des Traumbezugs in der russischen Lyrik. Neben diesem Akzent auf psychologisierte Interpretationen literarischer Träume, der überwiegend für Prosa- und Dramatexte typisch ist und in gewisser Weise konstant bleibt, lässt sich eine weitere Ausrichtung des Oneirischen, die auf einer metaphysischen Ebene angesiedelt ist, feststellen. Der Traum gewinnt im Laufe der Jahrhunderte die Züge eines metaphysischen Phänomens, das mystisch und philosophisch auch in der russischen Lyrik aufgearbeitet wurde.

In der russischen Literatur gibt es einen Strang mystischer Lyrik, dessen Wurzeln bis in das russische Mittelalter zurückverfolgt werden können und der in fast jeder literarischen Epoche aufgetreten ist. Als letzte zeitlich abgrenzbare Stufe in diesem Evolutionsprozess lässt sich die inoffizielle Dichtung der Sowjetzeit anführen, die sich einerseits auf die literarische Tradition stützt, indem sie den Traum als Funktion des Mystischen betrachtet, andererseits aber neue, teilweise experimentelle und provokative Darstellungsformen verwendet. Um diese diachrone Entwicklung der metaphysischen Lyrik und ihre Ergebnisse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachvollziehen zu können, wird ein kurzer Überblick über die einzelnen literaturhistorischen Epochen und vor allem die Rolle, die der Traum als Ausdrucksmittel gespielt hat, gegeben.

Die Literatur des russischen Mittelalters (988 bis ca. 1650) zeichnet sich dadurch aus, dass sie keine ästhetische, sondern primär eine religiöse und teilweise liturgische Funktion hat. Dadurch wird die Verwendung des Traums fast ausschließlich in einen christlich-orthodoxen Kontext gesetzt. „Povest' vremennych let“ [„Erzählung der vergangenen Jahre“],³¹ auch Nestor-Chronik genannt, zählt zu den wichtigsten überlieferten Texten aus dieser Zeit und begründet damit eine Tradition der religiösen Traumdarstellungen. Das orthodox konforme Träumen, das vor allem prophetische Züge hat, ist hier als ein Privileg von Geistlichen und Fürsten dargestellt. Ein weiterer

27 Sandler (2017).

28 Štal' (2016).

29 Grübel (1998).

30 Paše (2006).

31 „Povest' vremennych let“ (2012).

Text, dessen Zugehörigkeit zu der Epoche des Mittelalters umstritten ist, ist „Slovo o polku Igoreve“ [„Das Lied von der Heerfahrt Igors“],³² besser bekannt als das „Igorlied“.³³ Es enthält einen prophetischen Traum, in dem Fürst Svjatoslav die Vernichtung von Igors Heer sieht. Die Traumauffassung des nicht schriftkundigen Volkes aus dieser Zeit lässt sich mithilfe der Folkloretradition rekonstruieren, welche Traumdeutungen als ein festes Deutungssystem entwickelt hat. Diese Traumsymbole wurden in der Frühromantik in Traumbüchern zusammengefasst, die auch literarisch immer wieder genutzt wurden.³⁴

Eine Besonderheit der russischen Literatur insgesamt zeichnet sich dadurch aus, dass sie erst ab ca. Mitte des 17. Jahrhunderts eine ästhetische Funktion bekommt. Mit der Epoche des Barocks (ca. 1650–1740) wird der Traum als Brücke zur Transzendenz grundsätzlich und als für Menschen aller sozialen Gruppen etabliert, wie etwa der Zyklus von Simeon Polockij „Den' i nošč“ [„Tag und Nacht“] zeigt.³⁵

Fast das ganze 18. Jahrhundert verläuft unter dem Zeichen der Aufklärung, und die Interessen verlagerten sich damit auf die vernünftige Erfassung von Phänomenen. So verlor der Traum in der Dichtung und in der Literatur seine mystischen Funktionen. Diese Tendenz setzte sich bis in die Romantik (ca. 1815–1845) fort, in welcher dann die mystischen Träume zu einem zentralen Motiv der Lyrik werden. Zu vermerken ist, dass, auch wenn Traumdarstellungen in der Prosa zu finden sind (zu erinnern ist an die berühmte Erzählung Nikolaj Gogol's „Nos“ [„Die Nase“]), diese hier öfters auch von einer mystischen Dimension befreit sein können und den Traum psychologisch einsetzen. Einzelne Ausnahmen in diesem Darstellungsmuster gibt es, wie zum Beispiel Vladimir Odoevskij (1804–1869), der den Traum in einem mystischen Kontext in seinen Erzählungen verwendet.

Metaphysisch-mystische Träume dominieren dagegen fast ausschließlich in der Lyrik, sodass eine Tradition des metaphysischen Traums entsteht. Diese erstreckt sich von Fedor Glinka (1786–1880) mit seinem Gedicht „Son“ [„Der Traum“] über Fedor Tjutčev (1803–1873) mit dem Gedicht „Son na more“ [„Ein Traum auf dem Meer“] als poetische Antwort auf das Gedicht Glinkas bis zu den während des Realismus schreibenden, aber die romantische Tradition fortsetzenden LyrikerInnen wie Afanasij Fet (1820–1892), der oft den Traum als Verbindung mit dem Tod darstellt, und Aleksej K. Tolstoj

32 „Slovo o polku Igoreve“ <http://kharkov.vbelous.net/kn-igor/transru1.htm> (06/06/ 2020).

33 Die Datierung des „Igorlieds“ wird wegen der angeblichen Vernichtung des Originalmanuskripts 1812 angezweifelt. Es gibt Vermutungen, dass der Text nicht im Mittelalter verfasst wurde, sondern im 17. Jh. „nachgedichtet“ wurde. Vgl. Schmidt (2011).

34 Vgl. dazu den sog. „Novyj sonnink ili istolkovanie snov“ aus dem Jahr 1817.

35 Polockij (1996, S. 263–264).

(1817–1875) oder auch Jakov Polonskij (1819–1898), der den Traum als mystisches Medium besonders oft verwendet.

Der kursorische Überblick zeigt, dass ungeachtet der Paradigmenwechsel der Epochen in der Lyrik in Bezug auf den mystischen Traum eine Kontinuität besteht, denn dem Traum in der Dichtung werden konstant dieselben Funktionen als mystisches Medium zugeschrieben.

Diese Tendenz setzt sich auch in der Epoche des russischen Symbolismus fort, der in einem Strang einen Akzent auf die Mystik setzt. Die Symbolisten der sog. zweiten Generation wie etwa Andrej Belyj (1880–1934) und Aleksandr Blok (1880–1921) distanzieren sich von der französischen *Décadence* und entwickeln in ihren Programmen eine eigene Synthese aus Dichtung, Mystik, Philosophie, Theosophie und sogar Naturwissenschaften.³⁶ Neben den beiden genannten Autoren sind auch Vjačeslav Ivanov (1866–1949) und Innokentij Annenskij (1855–1909) zu erwähnen, die ebenfalls in ihrer Lyrik Traum und Mystik verbinden. Zwischen dem Symbolismus und der Avantgarde ist auch Daniil Charms (1905–1942) anzusiedeln, der ebenfalls den Traum als Motiv verwendet, allerdings nicht als Erscheinung des Mystischen, sondern als Szenario des Absurden.

Die Zeiten des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs, die nach der Oktoberrevolution 1917 einsetzten, bestimmen maßgeblich auch den Umgang mit metaphysischen Themen, die von nun an fast nicht mehr vorhanden sind. Dafür lassen sich zwei Gründe ausmachen. Literarisch gesehen konzentriert sich die russische Avantgarde auf die Sprache als Ausdrucksmittel, wobei die metaphysische Dimension der Dichtung zweitrangig wird. Der wichtigste Grund für den Bruch in der Entwicklung der mystisch orientierten Lyrik ist aber politischer Natur: Nach 1934 wird eine materialistische Ideologie sowie eine entsprechende Literaturdoktrin (Sozialistischer Realismus) installiert, die gewaltsam durchgesetzt wird und die metaphysische Themen und Motive grundsätzlich ablehnt.

Der mystische Traum in der Lyrik verschwindet damit für einige Jahrzehnte, bis er in der inoffiziellen, unzensierten und halblegalen Dichtung ab den 1960ern eine Wiedergeburt erlebt. Der Traum als mystische Erfahrung wird zu einem poetischen Ersatz für Religion und eine Möglichkeit, sich öffentlich zu der eigenen Spiritualität zu äußern. Die AutorInnen des literarischen Untergrunds knüpfen einerseits thematisch an die frühere verdrängte literarische Tradition an, andererseits lassen sie sich in ihrem Schreiben auf gedankliche, sprachliche und gestalterische Experimente ein, die diese Tradition neudefinieren.

Das Motiv des Traums ist auch in der russischen Gegenwartsdichtung ein weit verbreiteter Topos insbesondere bei AutorInnen wie Natalija Azarova (*1956) und Kirill Korčagin (*1986). Ziel einer späteren Untersuchung wäre,

36 Stahl (2002, S. 12–13).

auch die zeitgenössische Lyrik in ihrem Umgang mit der Tradition des oneirischen Schreibens zu untersuchen.

Fragestellung: Die metaphysische Traumdichtung der inoffiziellen Literatur der späteren Sowjetzeit ist Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Die zentrale Fragestellung bezieht sich dabei vor allem auf zwei Aspekte der Träume in der Lyrik, die zum ästhetischen und konzeptionellen Verständnis dieses Phänomens beitragen können. Zum einen stellt sich die Frage, wie die Träume dargestellt werden, also welche formalen Gestaltungsmerkmale die oneirische Dichtung der jeweiligen AutorInnen charakterisieren. Berücksichtigt werden sprachlich-poetische Besonderheiten wie die lexikalische Gestaltung der Werke, aber auch die Themenauswahl, die Genrezugehörigkeit und die Form des lyrischen Subjekts. Zum anderen fokussiert die Fragestellung auch die Funktionen, die den Träumen neben der mystischen oder religiösen zugeschrieben werden können. Es wird zu zeigen sein, dass die literarischen Traumerlebnisse, die mit einer mystischen Funktion ausgestattet sind, schließlich auch zu einer Art Selbstreflexion führen oder ein Ausdruck der persönlichen Entwicklung sein können.

Auswahl der AutorInnen: Es werden AutorInnen ausgewählt, deren Lyrik den Traum in das Zentrum ihrer Poetik rückt und die ihn als eines der wichtigsten Mittel mystischer Erfahrung verwenden. Da der Traum allgemein gesehen ein sehr verbreitetes Motiv ist, ist es sinnvoll, nach ReferenzautorInnen zu suchen, bei denen er von zentraler poetischer Bedeutung ist und nicht nur sporadisch auftritt. Vor dem Hintergrund der Tradition des Traums in der russischen Lyrik ist eine Neigung der DichterInnen zu metaphysischen Themen Ausgangspunkt zu der Eingrenzung des AutorInnenkreises. Außerdem werden folgende Kriterien berücksichtigt:

- Zugehörigkeit zu dem literarischen Untergrund (für DichterInnen, deren Hauptschaffensphase in der kommunistischen Periode anzusetzen ist). Diese Einschränkung begründet sich durch die thematische Ausrichtung der sowjetischen AutorInnen, die offiziell ihre Werke veröffentlichten: Das Motiv des Traums kommt bei solchen Dichtern eher selten vor, weist keine poetologisch zentrale Funktion auf und ist weitgehend frei von religiösen oder mystischen Konnotationen.³⁷
- Häufigkeit und Intensität der Verwendung des Traummotivs in allen Werkphasen; bei manchen Phasen, in denen das Motiv zu einer bestimmten Zeitperiode marginal vertreten ist, wird der Versuch unternommen, mögliche Gründe für dieses Phänomen zu ermitteln. Die Untersuchung konzentriert sich auf AutorInnen, für die der Traum eine entscheidende inhaltliche Komponente der Poetik ist. DichterInnen, die dieses Motiv nur sporadisch aufgreifen wie z. B. Arka-dij Dragomoščenko (1945–2012) mit seinem Gedicht „Bumažnye sny“ [„Papierträume“] oder Viktor Krivulin (1944–2001) mit dem Buch aus dem Jahr 1997 „Son

37 Ein Beispiel hierfür wäre Arsenij Tarkovskij (1907–89), dessen Lyrik ab den 60er Jahren offiziell erscheint und in welcher der Traum durchaus häufig vertreten ist.

Razuma“ [„Der Traum der Vernunft“], werden ausgelassen, da eine Berücksichtigung dieser Autoren den Untersuchungsbedarf für viele andere nach sich zieht.

- Historisch-biographische Angaben zu der Bedeutung des Motivs für das eigene Werk (Interviews, essayistische Arbeiten, Sekundärliteratur u. a.).
- Bekanntheits- bzw. Ansehensgrad des Autors oder der Autorin (gilt insbesondere für diejenigen, die nach der Wende tätig waren, da die Verbreitungsmöglichkeiten ein neues Verhältnis zwischen DichterInnen und Leserschaft geschaffen haben).

Es zeigte sich, dass das Traummotiv besonders relevant für drei UntergrunddichterInnen dieser Zeit ist, welche ungeachtet ihrer verschiedenen poetischen Schreibweisen eine mystische Ausrichtung gemeinsam haben: Elena Švarc, Ol'ga Sedakova und Gennadij Ajgi, die den Traum als ein mystisches Medium verwenden. Traum und Dichtung werden in ihrem Werk zu einem Instrument der Vereinigung mit dem Göttlichen oder zumindest des Zugangs zu anderen, geistigen Seinsformen.

Vorgehensweise: Wie noch gezeigt wird, unterscheiden sich die untersuchten AutorInnen sehr in ihrer Schreibweise und der Auffassung in Bezug auf die Rolle, die dem Traum in der Dichtung zugeschrieben wird. Eine solche Problematik verlangt auch individuell verschiedene Herangehensweisen, die, soweit notwendig, in den jeweiligen Kapiteln entwickelt werden. Dennoch kann ein leitender methodischer Ansatz zugrunde gelegt werden, und zwar die besonders für Lyrik geeignete „strukturelle Hermeneutik“ (H. Stahl), die eine Kombination aus strukturalistischen und hermeneutischen Theorieansätzen vorsieht.³⁸ Dazu gehört auch die Berücksichtigung biographischer und historischer Gegebenheiten und gleichzeitig die Art und Weise, wie die-

38 Vgl. Henrieke Stahl: „Interpretation als Dialog“: „Die Dialogizität der ästhetischen Funktion ist nicht nur auf das Objekt gerichtet, sondern als Funktion des Kommunikationsaktes gleichermaßen auch auf das Subjekt. Dieses muss bereit sein, sich auf die ästhetische Kommunikationsform einzustellen. Und die Ausübung der ästhetischen Kommunikationsform verlangt seitens des Subjekts exakt die Parameter, welche die Tradition der Hermeneutik für das Verstehen herausgearbeitet hat [...] Umgekehrt findet die Hermeneutik in der Kunst- bzw. Literaturtheorie des Strukturalismus das, was ihr in der Konzentration auf das Subjekt verloren ging: das Textobjekt, dessen Faktizität den subjektiv generierten Sinn empirisch aufweisbar und damit verifizierbar macht. Eine Textinterpretation, die gleichermaßen im Subjekt wie im Objekt verankert ist und beide Seiten in ihrem Verhältnis intersubjektiv prüfbar macht, wird durch die Zusammenführung der beiden Traditionslinien möglich. [...] Das Literarische oder Künstlerische eines Textes wird auf wissenschaftlich vertretbare Weise nur für den Blick einer strukturalen Hermeneutik sichtbar. Strukturelle Hermeneutik bedeutet den Dialog des Erkenntnissubjekts mit dem Text, da beide Seiten gleichermaßen für den Verstehensakt konstitutiv sind.“ Stahl (2013a, S. 129-131).

se Beobachtungen für eine strukturalistisch orientierte Textanalyse fruchtbar gemacht werden können.

Der strukturalistische Methodenansatz wird durch ein close reading ergänzt, das möglichst viele Facetten der untersuchten Texte offenlegen soll. Ferner werden, passend je nach AutorIn und Text, auch medizinisch-psychologische Ansätze herangezogen, etwa wenn eine Übertragung von realen Traumeigenschaften (z. B. Abwechslung der Traumszenarien, irrealer Traumlandschaften usw.) oder Arten von Traum oder Schlaf (traumloser Schlaf, Hypnagogie, luzides Träumen) in den literarischen Texten stattfindet.

Aufbau: Den drei ausgewählten AutorInnen wird jeweils ein Kapitel gewidmet, in dem die zentralen Punkte des Umgangs mit dem Traummotiv erörtert werden. Die Reihenfolge wird durch das Maß an Abstraktion, die bei den dichterischen Traumdarstellungen vorhanden ist, bestimmt. So orientiert sich Elena Švarc am meisten von den drei AutorInnen an tatsächlichen Traumeigenschaften wie Traumsequenzen, Traumluzidität oder Hypnagogie. Ol'ga Sedakova zeichnet sich durch eine hohe literarische Fertigkeit aus, die in ihre Traumgedichte einfließt. Diese sind weniger von realen Eigenschaften des Traums inspiriert, als vielmehr dadurch charakterisiert, dass der Traum als poetisches Mittel eingesetzt wird. Einen grundlegend anderen Umgang mit dem Motiv weist Gennadij Ajgi auf, der die Darstellung realer Träume in einem Gedicht ablehnt und eine sehr abstrakte Auffassung vom Traum bzw. vom Schlaf vorlegt. Für ihn ist das Träumen ein Konzept, kein echtes oder imaginiertes Erlebnis, und steht für den künstlerischen Modus, aus dem der Dichter seine Werke erschafft.

Jedes Kapitel beginnt mit einem kurzen Überblick über das Leben und das Werk der jeweiligen Autorin / des jeweiligen Autors sowie zur jeweiligen Forschungslage. Ferner werden Fragestellungen zu dem Abschnitt entwickelt mit dem Ziel, Besonderheiten bei der Verwendung des Traummotivs sichtbar zu machen. Die verschiedene Art und Weise, wie die AutorInnen mit dem Thema umgehen, bedingt auch die Untersuchung der unterschiedlichen Schwerpunkte, die für jede(n) AutorIn spezifisch sind. Dabei wird die Kategorisierung der einzelnen poetischen Merkmale angestrebt, die die Traumichtung der jeweiligen Autorin bzw. des jeweiligen Autors charakterisieren. Die einzelnen Befunde werden anhand von ausgewählten Gedichten belegt, die analysiert werden und dadurch die für die jeweilige Kategorie typischen Merkmale sichtbar machen sollen. Eine kurze Zusammenfassung hält ein Zwischenergebnis nach jedem Kapitel fest. Der Analyseteil wird jeweils autorInnenspezifisch gestaltet, da jede(r) der drei AutorInnen einen anderen Zugang benötigt.

Bei Ol'ga Sedakova beispielweise wird der Traum besonders intensiv in ihrem Frühwerk eingesetzt, wo er sich als zentrales Motiv abzeichnet. Ab den 1980ern nehmen die Traumgedichte quantitativ ab und dem Traum

insgesamt wird nicht so viel Bedeutung zugeschrieben, wie dies in den 1970ern der Fall war.

Ungeachtet dieser chronologischen Entwicklung lassen sich aber bestimmte, mit dem Traum verbundene Themen und Darstellungsformen feststellen, die sich ganz klar in einzelnen Gedichten abzeichnen und sich teilweise durch alle Schaffensperioden Sedakovas durchziehen. Eine solche thematische Konstante sind etwa die Interaktion zwischen Erwachsenen und Kind beim Singen eines Wiegenliedes oder beim Erzählen eines Märchens. So fungieren die Traum inhalte als eine Verbindung zwischen dem Erwachsenenalter und der Kindheit. Eine weitere Möglichkeit dieser Verbindung findet sich in der Erinnerung an einen Traum aus der frühen Kindheit.

Damit ist auch ein anderer großer Themenkomplex verbunden, der einen Akzent auf den Traum als eine mystische Erfahrung setzt. Hier wird eine Differenzierung bei dem Träumenden angesetzt, abhängig von seinem Alter. Eine visuelle und dadurch intersubjektive mystische Erfahrung ist in Sedakovas Lyrik nur in der Kindheit möglich. Das mystische Erlebnis im Erwachsenenalter dagegen findet nicht im Traum, sondern im tiefen, traumlosen Schlaf statt und bleibt dadurch sowohl für die sprechende Instanz des Gedichts als auch für die Leserin / den Leser verborgen.

Weitere Themengebiete in der oneirischen Lyrik Ol'ga Sedakovas sind die Verbindung zwischen Traum und Tod bzw. Traum und Krankheit, aber auch das luzide Träumen und die Fortsetzung einer freundschaftlich-intellektuellen Beziehung innerhalb eines Traums. Eine Zusammenfassung der Gedichtanalysen ergibt, dass der Traum bei Sedakova als Schnittstelle zwischen zwei Seinsformen funktioniert, auch wenn das lyrische Subjekt bei diesen metaphysischen Erfahrungen oft passiv bleibt.

Anhand der Entwicklung des Traummotivs, das in ihrer Dichtung im Laufe der Zeit immer seltener wird, lässt sich auch die Stellung des mystischen Traums in der Lyrik als Ersatz für eine Glaubenspraxis besonders deutlich zeigen: Dieser Umbruch bei der Verwendung des Traums beginnt während der Perestrojka und vollzieht sich mit der politischen Wende ab den frühen 1990ern. Als in dieser Zeit die Religion öffentlich ausgelebt werden durfte, besteht kein Bedürfnis mehr seitens Sedakova, ihren Glauben als Dichten zu praktizieren.

Ganz anders sieht die Situation bei Elena Švarc aus. Auch wenn sie mit Ol'ga Sedakova befreundet war und die beiden Dichterinnen oft als Beispiel für die russische Frauendichtung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gemeinsam benannt werden,³⁹ unterscheiden sie sich nicht nur in ihren Persönlichkeiten, sondern auch in ihrer Dichtung. Während Sedakova mit der Zeit immer weniger neue Gedichte publiziert, ist Elena Švarc bis kurz vor ihrem Tod 2010 poetisch aktiv. Sie zeichnet sich durch eine eklektizistische

39 Vgl. dazu z. B. Sandler (2001).

Schreibweise aus, die, anders als die klaren Strukturen und die durchaus einfache Sprache Sedakovas, oft sehr emotional und provokativ wirkt.

Eine weitere wichtige Differenz zeigt der Umgang der beiden Autorinnen mit der Subjektkategorie. Während das lyrische Subjekt bei Ol'ga Sedakova meist zurückhaltend und neutral ist und oft nicht einmal einem Geschlecht zugeordnet werden kann, ist es im Werk von Elena Švarc eine betont personifizierte Konstruktion, die in manchen Texten als Abbild der realen Person der Autorin suggeriert wird oder zumindest autobiographische Facetten spiegelt. Das lyrische Ich in Švarc' Gedichten ist meistens sprachlich und kompositorisch sehr präsent, es ist weiblich und in vielen Fällen eine Dichterin. Diese Überlappung zwischen historischer Person und lyrischem Ich ist besonders in den letzten Jahren vor ihrem Tod sehr deutlich ausgeprägt und resultiert darin, dass Švarc ihr eigenes Schicksal (Krebsdiagnose) mit dem bevorstehenden Tod auf das lyrische Ich in ihren Gedichten projiziert.

Das Fehlen von profilierten Themenbereichen sowie der Fokus auf das lyrische Subjekt als zentrale poetologische Kategorie in ihrer Dichtung verlangt einen anderen Zugang zu der Textanalyse. Bestimmend dabei sind nicht inhaltliche bzw. thematische Merkmale wie bei Sedakova, sondern die Funktionen und die Darstellungsweisen des Subjekts, das sich in einem Traumzustand befindet.

Eine erste Kategorie ist diejenige eines lyrischen Subjekts als Traumerzähler, das aber nicht in das erzählte Traumgeschehen involviert ist. Eine weitere Form ist diejenige einer Erzählung des Traums aus der Ich-Perspektive, wobei das Subjekt sich zwischen den Zuständen des Träumens und des Wachseins befindet. In der konkreten Darstellung nimmt das zwei verschiedene Dimensionen an: Im ersten Fall handelt es sich um eine Übertragung des erzählten Traums in die Realität, im zweiten um den sog. hypnagogischen Zustand, der an der Grenze zwischen Traum und Wachheit stattfindet.

Die Realität als solche kann aus der Traumerzählung komplett ausgeschlossen werden, sodass die Aussage des lyrischen Ich sich ausschließlich auf die Traumhalte beschränkt. Diese direkt übertragenen Traumdarstellungen haben meistens eine religiös-mystische Orientierung, die die Formen eines nonverbalen mystischen Akts, eines Sakraments oder einer Sprachmeditation annehmen kann.

Das lyrische Ich kann weiter auch als luzid träumendes Ich betrachtet werden, das aus dem Traumgeschehen heraus erzählt. Diese wenig verbreitete Form lyrischer Subjektivität in der oneirischen Dichtung von Elena Švarc kann sowohl als eine Sterbeerfahrung im Traum als auch als eine Inspiration und innere Reflexion über die Aufgaben der Dichtung beschrieben werden.

Als letzte Kategorie lässt sich die Verschmelzung zwischen dem lyrischen Ich und der historischen Person Švarc anführen. Diese ist in den letzten Jahren, besonders in den letzten Monaten ihres Lebens zu beobachten, wobei

Eigenschaften und alltägliche Eindrücke der Dichterin auf das lyrische Subjekt übertragen werden. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das lyrische Ich in der Traumichtung von Elena Švarc im Vergleich zu Ol'ga Sedakova viel aktiver ist und sich aus eigener Kraft mithilfe des Traums in eine andere Seinsdimension transzendieren kann.

Der dritte Autor, dessen Traumichtung auf mystische Elemente hin untersucht wird, ist Gennadij Ajgi. Er ist nicht nur etwas älter als Ol'ga Sedakova und Elena Švarc und hat entsprechend auch Repressalien seitens des kommunistischen Regimes erlebt, sondern hat auch einen ganz anderen kulturellen Hintergrund. Ajgi stammt nicht aus einer russischen Großstadt wie die beiden Dichterinnen, sondern ist in einem kleinen Dorf in Tschuwaschien geboren und zweisprachig aufgewachsen. Einen großen Einfluss auf ihn übte der tschuwaschische Volksglaube aus, der vom Schamanismus geprägt ist. Erst später wandte sich Ajgi dem Christentum zu, was auch in seiner Lyrik deutlich erkennbar ist.

Auch poetologisch unterscheidet er sich sehr von Sedakova und Švarc. Ajgi findet seine dichterischen Vorbilder in der russischen Avantgarde, die eine sehr abstrakte Darstellung als Form der künstlerischen Kommunikation zwischen DichterIn und Leserschaft bevorzugt hat. An diese Tradition anknüpfend entwickelt Ajgi seinen eigenen Schreibstil, der von einer besonderen individuell abgeänderten Orthographie, etwa Kompositabildungen, aber auch durch Leerstellen, Neologismen, grammatische und syntaktische Brüche u. a. geprägt ist. Eine solche auf den ersten Blick unverständliche Gestaltungsweise fordert die Leserin / den Leser heraus, sich aktiv in das Sprachmaterial einzuarbeiten und durch die Rekonstruktion des Textes eine individuelle Interpretation zu entwickeln.

Ein weiterer bedeutungsvoller Unterschied bei den Traumdarstellungen in Ajgis Texten besteht darin, dass er den Bezug auf reale Träume bzw. auf reale Traumeigenschaften kategorisch ablehnt. Der Traum wird nicht von seiner visuellen Seite betrachtet, sondern ist vielmehr eine Denkweise, aus der künstlerischen Inspiration geschöpft werden kann, oder eine Form des geistigen Eskapismus.

Das Fehlen visueller Elemente und die statische, von einem Handlungsablauf befreite Traumdarstellung macht es meistens unmöglich, zwischen Traum und Schlaf zu unterscheiden. Ajgi benutzt konsequent das Wort „son“, das im Deutschen sowohl mit „Traum“ als auch mit „Schlaf“ übersetzt werden kann. Da nur in den wenigsten Fällen eine Differenzierung der beiden Zustände möglich ist, wird meistens von Traum / Schlaf gesprochen.⁴⁰

Die nicht oder nur kaum vorhandene Visualität in Ajgis Traumgedichten zieht die Frage nach sich, wie die Traum- bzw. Schlafdarstellungen über-

40 Rainer Grübel hat diesen Begriff eingeführt mit dem Ziel, die Doppeldeutigkeit des Wortes „son“ hervorzuheben.

haupt gestaltet werden können. Ein Versuch, ein übergreifendes Konzept des Traums / Schlafs zu erschaffen, ist Ajgis Prosasammlung „son-i-poëzija“ [„Traum / Schlaf-und-Dichtung“], wo er verschiedene Betrachtungsweisen zum Thema festhält. Der Traum / Schlaf wird dabei mehrmals definiert, wobei in den scheinbar willkürlich und zufällig aufgeschriebenen Notizen einige inhaltliche Schwerpunkte ausgemacht werden können, die in mehreren Abschnitten der Dissertation ausgearbeitet werden. Ajgi beschäftigt sich u. a. mit dem Einfluss von Traum / Schlaf auf die Kunst in Form einer Inspirationsquelle, mit dem Verhältnis zwischen Traum / Schlaf und Realität, mit dem menschlichen Charakter u. v. m.

Aufgrund dieser künstlerisch-theoretischen Basis stellt sich die Frage, ob die Positionen, die in „son-i-poëzija“ vertreten sind, ihren Niederschlag in der oneirischen Dichtung Gennadij Ajgis finden. Ausgehend von der bereits vorhandenen Periodisierung seines Werks mit Hinblick auf die Entwicklung der mystischen Inhalte vom Pantheismus hin zum Christentum⁴¹ werden in chronologischer Anordnung ausgewählte, sehr unterschiedliche Gedichte analysiert, wobei eine Übereinstimmung mit der theoretischen Grundlage nur selten zu beobachten ist. So lässt sich abschließend festhalten, dass Theorie und Praxis des oneirischen Schreibens bei Ajgi zwei verschiedene Ausprägungen sind, die keine direkte Verbindung zueinander aufweisen.

Die Arbeit schließt nach den autorInnenenspezifischen Kapiteln mit einem zusammenfassenden Teil, in dem die bisherigen Ergebnisse ausgewertet werden und ein Vergleich zwischen Ol'ga Sedakova, Elena Švarc und Gennadij Ajgi bezüglich verschiedener poetologischer Kategorien und Darstellungsmerkmale durchgeführt wird.

Durch diese Untersuchung wird angestrebt, das bisher nur punktuell behandelte Motiv des Traums bei den genannten AutorInnen bezüglich möglichst vieler Aspekte zu erforschen. Die Forschungslage zum Traum in der inoffiziellen Lyrik der Sowjetzeit ist bis jetzt fast gar nicht behandelt. Mit wenigen Ausnahmen, die sich auf Sedakova und Ajgi konzentrieren, ist der Traum als zentraler Bestandteil der Poetik bei Švarc, Sedakova und Ajgi kaum untersucht. Die vorliegende Arbeit setzt sich daher zum Ziel, dieses Desiderat zu schließen, indem eine detaillierte, auf die poetischen Eigenschaften der jeweiligen Dichterin / des jeweiligen Dichters ausgerichtete Betrachtung der Traumdarstellungen und der Konzepte, die ihnen zugrunde liegen, angestrebt wird.

41 Štal' (2016).

2. „Vo sne rasskazyvaju son“: Formen des lyrischen Subjekts in der Traumdichtung von Elena Švarc

2.1. *Biographisches*

Elena Švarc (1948–2010) ist mit Ol'ga Sedakova vergleichbar, da die beiden Frauen, obwohl sie sowohl in ihrer Lebensweise als auch in der Gestaltung ihrer Dichtung kaum unterschiedlicher sein könnten, zu der sog. inoffiziellen Literatur gehören und inhaltlich sehr verwandte Themen behandeln. Wenn Švarc als „bad girl“ oder Rebellin der Leningrader Literaturszene bezeichnet wird, steht dieses in einem starken Kontrast zu Sedakova, die als Gelehrte wahrgenommen wird.⁴² Als Tochter von Dina Švarc, einer langjährigen Mitarbeiterin des Bol'šoj dramatičeskij teatr, verkehrte Elena Švarc früh in Künstlerkreisen. Sie hat für kurze Zeit die philologische Fakultät der Leningrader Universität und die theaterwissenschaftliche Fakultät des Leningrader Instituts für Theater, Musik und Film besucht.

In der Sowjetunion wurden ihre Werke 1975 bis 1985 fast ausschließlich im Samizdat veröffentlicht. Ab 1978 erfolgten erste Publikationen im Ausland. Elena Švarc hat verschiedene Literaturpreise bekommen, wie u. a. den prestigeträchtigen Preis (damals noch ein Preis im literarischen „Untergrund“) Premija Andreja Belogo 1979.⁴³ Sie ist bis kurz vor ihrem Tod als Übersetzerin u. a. für Leningrader Theater tätig gewesen. 2010 starb sie an einer Krebserkrankung.

2.2. *Literarische Merkmale*

Die Bezeichnung „Rebellin“ hat sich Elena Švarc nicht nur durch ihren Lebensstil, sondern vor allem durch die unkonventionelle Gestaltung ihrer Dichtung verdient. Sie arbeitet gern mit sprachlichen Experimenten, benutzt viele Neologismen und provokative Ausdrucksweisen sowie schockierende Bilder, die oft erotische oder gewalttätige Inhalte aufweisen. Ihre Vorliebe für das Groteske und Bizarre führt zu einer Verzerrung der Form ihrer Gedichte und dient dazu, vielfältige Assoziationen hervorzurufen. Auch setzt die Autorin die lautliche und rhythmische Gestaltung der Gedichte gezielt ein und verleiht ihnen semantisch bedeutsame Aussagekraft.

42 Sandler (2001).

43 Der unabhängige Andrej-Belyj-Preis wird seit 1978 verliehen und zeichnet innovative DichterInnen und SchriftstellerInnen, seit einigen Jahren auch Übersetzer und Literaturkritiker aus. Entstanden aus dem Kreis um die Zeitschrift „Časy“, die in dem Zeitraum 1976–1990 im samizdat verbreitet wurde, ist der Belyj-Preis eine der renommiertesten Auszeichnungen der russischen Literatur. <http://belyjprize.ru/> (04/02/2020).

Eine weitere Eigenschaft ihres Werks ist Eklektizismus, da es viele Einflüsse in sich bündelt, ohne dass diese dabei aber intentional eingesetzt werden, wie die Autorin selbst darüber berichtet.⁴⁴ Elena Švarc ist außerordentlich belesen, ohne dabei aber einem systematischen oder wissenschaftlichen Anspruch zu folgen. Sie hat sich für die Weltliteratur, Philosophie, aber auch Folklore, Medizin und Psychologie interessiert. Fast ihr ganzes Leben war sie als Übersetzerin tätig, zu den von ihr übersetzten AutorInnen zählen Friedrich Schiller, Martin Buber, Iris Murdoch u. a. Ihre vielfältige Lektüretätigkeit hat sich in ihren Werken niedergeschlagen, wobei aber oftmals die Verbindungen mit den Quellen aufgrund von Transformationen nicht mehr erkennbar oder nur schwer rekonstruierbar sind.

- 44 Die Dichterin selbst hat sich in einem Interview mit Anton Nestorov als Eklektikerin bezeichnet (hier und im Weiteren alle Übersetzungen von mir. K.B.): „V kakom-to smysle ja, požaluj, nastojaščij éklektik. Samyj nastojaščij éklektik, očen' širokij. U menja ogromnoe količestvo vlijanij, ja sverchčuvstvitel'nyj v étom smysle instrument. Ja zapominaju vse stichi, kotorye slušala v svoej žizni, to est' ja ich ne bukval'no zapominaju. I podspudno u menja byvajut prjamyje citaty, kotorye ja sama ne zamečaju. Naverno, spravedливо bylo by skazat', choťja mne éto ne očen' nraivsja: ja kakoj-to vysokij éklektik. Možet byt', éto éklektika poslednich dnej, potomu čto konec vsego čuvstvuetsja. Na Zapade davno nastupil konec poézii, dumaju, nastupit i u nas, poétomu v kakom-to smysle ja odin iz samych poslednich poétov. I, možet byt', poétomu otažajuščij počti vse, čto bylo do menja, v toj ili inoj stepeni, toj ili inoj forme. Ja pisala v proze, čto u menja možno najti ljuboj predmet v stichach, no ne tol'ko predmet, a počti ljubogo poéta ili napravlenie literaturnoe, tak ili inače. Pri sochranenii individual'nosti, čto očen' trudno. Vot v étom glavnyj fokus... V éklektike v sočetanii s individual'nost'ju. [In irgendeinem Sinn bin ich wohl ein wahrer Eklektiker. Ein wahrer, sehr breiter Eklektiker. Bei mir lässt sich eine große Menge an Einflüssen feststellen. In diesem Sinne bin ich ein sehr sensibles Instrument. Ich merke mir alle Gedichte, die ich mein ganzes Leben gehört habe, ich meine, ich merke sie mir nicht wörtlich. Und unterschwellig gibt es in mir direkte Zitate, die ich selbst nicht bemerke. Vielleicht ist es gerecht zu sagen, obwohl das mir nicht sehr gefällt, dass ich ein Hocheklektiker bin. Es kann sein, das ist die Eklektik der letzten Tage, da das Ende von allem spürbar ist. Im Westen ist das Ende der Dichtung schon längst gekommen und ich denke, dass es auch bei uns kommen wird, deswegen bin ich in irgendeinem Sinn eine der allerletzten DichterInnen. Und, es kann sein, ein solcher, der fast alles in einem oder dem anderen Grad, in einer oder der anderen Form widerspiegelt, was vor mir war. Ich habe in meiner Prosa geschrieben, dass in meinen Gedichten fast jeder Gegenstand gefunden werden kann, aber nicht nur der Gegenstand, sondern fast jede(r) DichterIn oder Literaturströmung auf diese oder andere Art. Und das beim Beibehalten der Individualität, was sehr schwierig ist. Und darin liegt der Hauptfokus... In der Eklektik, kombiniert mit der Individualität.]“ In: Nestorov (2000). Vgl. dazu auch die Beobachtungen von Elena Ajzenštejn (2015, S. 95): „Ona sčitala sebja sverchčuvstvitel'nom „instrumentom“, éklektikom, vpitavšim mnogo vlijanij; priznavalas', čto ne vseгда zamečael v svoich stichach skrytye citaty. [Sie hat sich als übersensibles „Instrument“ bezeichnet, als Eklektiker, der viele Einflüsse aufsaugt; sie gab zu, dass sie nicht immer versteckte Zitate in ihren Gedichten bemerkt.]“

Sie setzt sehr vielfältige poetische Formen ein. Neben einzelnen Gedichten, die ohne konkrete Ordnung in einer Sammlung abgedruckt sind, stehen klar strukturierte und durchnummerierte Gedichtzyklen. Sie verwendet klassische japanische Dichtungsformen oder auch traditionelle Formen wie das Haiku oder das Rondo, die allerdings von ihr auch neuinterpretiert bzw. modifiziert werden. Švarc hat außerdem eine beachtliche Zahl an Prosawerken hinterlassen, die ebenfalls sehr unterschiedlich gestaltet sind. Neben Erzählungen sind u. a. kurze Sätze und Aphorismen zu verzeichnen, aber auch essayistische Arbeiten, Vorträge, Reise- und Traumberichte und Tagebücher. Vereinzelt hat sie auch kurze dramatische Stücke verfasst. Oft wird in ihrer Dichtung eine andere Autorschaft als Maske eingesetzt, unter deren Namen sie schreibt, wie z. B. Kinfija, Arno Cart, Lisa oder Lavinija.⁴⁵

2.3. *Forschungsstand*

Auch wenn Elena Švarc sehr produktiv gewesen ist, in den Literaturkreisen sowie auch der Forschung hochgeschätzt wird und sogar in den „Kanon“ der neueren Lyrik aufgenommen worden ist,⁴⁶ ist ihr Werk bis heute wissenschaftlich erst relativ wenig erschlossen – im Unterschied zu anderen „neuen“ KlassikerInnen der Lyrik, wie Gennadij Ajgi, Timur Kibirov, Dmitrij Prigov oder auch Ol'ga Sedakova. Es gibt allerdings zahlreiche literaturkritische Studien, die aber von relativer wissenschaftlicher Gültigkeit sind und über ihr Leben und Schaffen nur unzureichend informieren. Dessen ungeachtet können diesen Texten einige Erkenntnisse in Bezug auf bestimmte Motive oder Besonderheiten ihrer Dichtung entnommen werden, wie z. B. zu den Motiven von Blitz und Tanz⁴⁷ oder zum Umgang mit Rhythmik und Metrik.⁴⁸

Mit Blick auf die in der Wissenschaft durchaus erkannte Themenvielfalt und Vorliebe zum dichterischen Experiment von Švarc⁴⁹ rücken die gegebene

45 Švarc nennt diese Autorfiguren ihre Masken, mit denen sie doch nicht zusammenwachsen konnte. Siehe Nestorov (2000).

46 Elena Švarc ist in fast jeder Literaturgeschichte oder Anthologie präsent, die sich mit der russischen Gegenwartsdichtung beschäftigt. Teilweise behandeln solche Referenzwerke ihre Arbeit aus dem Blickpunkt der feministischen Dichtung (Kelly 1994, Goldstein 1994 oder Sandler 1999). Neuere literaturgeschichtliche Werke wie die von Dmitrij Bak 2010 erschienene Liste der 100 einflussreichsten DichterInnen seit Beginn des Jahrhunderts (Bak 2015) zählen sie zu den bedeutendsten Namen der russischen Dichtung in der postsowjetischen Zeit.

47 Dark (2004).

48 Valerij Šubinski: „Sadivnik i sad: o poézii Eleny Švarc“. In: „Znamja: Literaturno-chudožestvennyj i obščestvenno-političeskij žurnal“. 11 (2001). <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/11/shubins.html> (04/07/2019).

49 Skidan (2013, S. 53-63) oder Bak (2015, S. 537-538).

nen Studien in der Regel einen bestimmten ausgewählten Aspekt der Poetik von Elena Švarc in das Zentrum.

So sind die wenigen existierenden wissenschaftlichen Untersuchungen zunächst speziellen Einzelthemen oder -texten gewidmet. Chabibullina beispielsweise beleuchtet in ihrer Arbeit das von Švarc individuell geschaffene Genre des sog. „Kleinpoems“. ⁵⁰ Diese besondere Dichtungsform steht im Mittelpunkt der Untersuchung von Ėpstajn ⁵¹ als eine typische und den innovativen Charakter der Lyrik von Elena Švarc unterstreichende Ausdrucksweise. Kristina Voroncova greift auch andere Genreerscheinungen im Werk von Švarc auf, u. a. die traditionellen japanischen Dichtungsformen, die in einem geringen Maß in ihrem Werk präsent sind. ⁵² Voroncova untersucht u. a. auch einen weiteren Teilaspekt: Die Raumdarstellungen in Bezug auf die Opposition „Ost-West“ in der Lyrik von Švarc. ⁵³ Dasselbe Thema, ergänzt mit dem Werk von Ol'ga Sedakova, greift auch Angelika Schmitt auf. ⁵⁴ Der Raum als Stadt (Sankt Petersburg, Rom) wird als Charakteristikum der Dichtung von Švarc auch von Elena Ajzenštejn thematisiert. ⁵⁵ Aus topographischer Sicht befasst sich außerdem Barkovskaja mit der Darstellung Sankt Petersburg in den „Kleinpoemen“ von Švarc. ⁵⁶

Andere Untersuchungen richten sich auf typische poetische Merkmale ihrer Dichtung, die im Umgang mit einem bestimmten Thema deutlich werden. Štal' beispielsweise untersucht das Motiv der Kerze, um anhand eines Gedichts die Gestaltung transzendenter Welten und die Konstituierung des lyrischen Subjekts zu beleuchten. ⁵⁷ Die Poetik von Švarc zeigt sich insbesondere mit religiös-metaphysischen Themen verknüpft, wie Khotimsky etwa zeigt, die das David-Bild bei Elena Švarc und Ol'ga Sedakova in den Blick nimmt, um die poetische Umsetzung religiöser Themen im Werk der beiden Autorinnen zu vergleichen. ⁵⁸

Ein großer Themenbereich in der Švarc-Forschung ist der Umgang mit dem Ich als Zentrum der lyrischen Gestaltung. Könönen untersucht das lyrische Ich im geographischen Rahmen Sankt Petersburgs. ⁵⁹ Trubikhina zieht, ausgehend vom theoretischen Werk Marina Cvetaevas, die Švarc sehr geschätzt hat, Parallelen zwischen einem historischen und künstlerischen Sub-

50 Chabibullina (2012).

51 Ėpstajn (2010).

52 Voroncova (2011a).

53 Voroncova (2011b).

54 Šmitt (2019).

55 Ajzenštejn (2015, S. 124 ff).

56 Barkovskaja (2007).

57 Štal' (2013b).

58 Khotimsky (2007).

59 Könönen (2014).

jekt in der Dichtung von Švarc.⁶⁰ Die Untersuchung des Dichterbilds ist zentraler Punkt auch in dem Aufsatz von Stephanie Sandler.⁶¹ Goldstein analysiert in den Gedichtzyklen „Kinfija“ und „Trudy i dni Lavinii, monachini iz ordena obrezanija serdca“ die poetische Darstellung des Wegs zur Selbsterkenntnis am Beispiel des Motivs des Herzens.⁶²

Über solche Einzelstudien hinaus ist die Lyrik von Švarc Gegenstand von Überblickswerken auch im internationalen Raum. Sie wurde mehrfach mit Artikeln zu ihrer Poetik oder zu ausgewählten Gedichten in der Zeitschrift „World Literature Today“ vorgestellt. Barbara Heldt skizziert ihr Gesamtwerk und die wichtigsten Eigenschaften ihrer Lyrik,⁶³ Marjorie L. Hoover,⁶⁴ David MacFadyen⁶⁵ und Stephanie Sandler⁶⁶ stellen die Dichterin mit einzelnen Werken vor. Einige AutorInnen arbeiten biographisch und präsentieren Švarc und ihr Werk im Rahmen von Lexika und Anthologien wie z. B. Goldstein,⁶⁷ Heldt⁶⁸ und Sandler, wobei Sandler auch eine Auswahl an Gedichten in englischer Übersetzung vorgelegt hat.⁶⁹ Ähnlich geht auch Kelly vor, die Švarc als Autorin der russischen Postmoderne einstuft, während sie Sedakova in der Tradition der Moderne verortet.⁷⁰

Zu verzeichnen sind auch einige Interviews mit Švarc, in denen sie über die Einflüsse auf ihr Werk spricht und das Werk anderer DichterInnen reflektiert, etwa mit Valentina Poluchina⁷¹ und Anton Nestorov⁷². Ein Blick auf das Werk von Švarc findet sich auch in einigen Nachrufen, die kurz nach ihrem Tod veröffentlicht wurden z. B. von Ol'ga Sedakova⁷³ und Boris Vantalov⁷⁴.

Der Traum als eines der häufigsten Motive in der Dichtung von Švarc ist insgesamt wenig beachtet geblieben. Eine sehr umfangreiche Untersuchung des Werks von Švarc bietet Elena Ajzenštejn im Rahmen ihrer 2015 veröffentlichten Monographie zur russischen Dichtung seit den 1960ern.⁷⁵ Ajzenštejn hat als bisher einzige den Traum als Untersuchungsgegenstand im Werk von

60 Trubikhina (2009).

61 Sandler (2000).

62 Goldstein (1993).

63 Heldt (1989).

64 Hoover (1995).

65 MacFadyen (1998).

66 Sandler (2002).

67 Goldstein (1994).

68 Heldt (1989).

69 Sandler (1999).

70 Kelly (1994).

71 Poluchina (1997, S. 200-215).

72 Nestorov (2000).

73 Sedakova (2010a).

74 Vantalov (2010).

75 Ajzenštejn (2015).

Švarc beleuchtet, dennoch ist auch diese Studie nicht besonders vertieft und greift nur einzelne motivische Elemente aus ausgewählten oneirischen Texten der Dichterin heraus.

2.4. Ausgangslage der Untersuchung des Traummotivs

Die Werke von Elena Švarc wurden in fünf Bänden in dem Zeitraum von 2002 bis 2013 im Verlag „Puškinskij fond“ herausgegeben. Vier der Bände sind noch zu Lebzeiten der Dichterin und unter ihrer eigenen Redaktion erschienen; nur der letzte und fünfte Band wurde posthum 2013 herausgegeben. Dieser Band enthält Frühgedichte (1962–67) und Tagebucheinträge aus der Zeit 2001–2010 und 1957 und 1964 sowie Gedichte der letzten Lebensjahre (2006–2010); seine Konzeption spiegelt im Unterschied zu den früheren vier Bänden nicht die Ansicht der Autorin wider. Diese Ausgabe ist die umfangreichste; neben ihr existieren noch einzeln herausgegebene Gedichtbände wie z. B. „Tancujuščij David“ [„Der tanzende David“], „Locija noči“ [„Seehandbuch der Nacht“], „Kniga poem“ [„Buch der Poeme“], „Dikopis' poslednego vremeni“ [„Wildschrift der letzten Zeit“] u. a.

Die fünfbandige Ausgabe folgt nicht, wie eine Werkausgabe erwarten lassen würde, einer chronologischen Reihenfolge. Das Prinzip der Anordnung ist vielmehr systematisch begründet: Der erste Band umfasst Gedichte, die in dem Zeitraum 1968–2002 geschrieben sind und nicht durch einen gemeinsamen thematischen Zusammenhang verbunden sind. Lediglich eine Nummerierung von I–IX strukturiert die Gedichte in Abteilungen. Der zweite Band dagegen enthält die großen Zyklen der Dichterin: „Kinfija“ [„Cynthia“], „Želanija“ [„Wünsche“], „Sočinenija Arno Carta“ [„Die Werke des Arno Cart“], „Malen'kie poëmy“ [„Kleine Poeme“] und „Trudy i dni Lavinii, monachini iz ordena obrezanija serdca“ [„Werke und Tage Lavinijas, einer Nonne des Ordens der Herzensbeschneidung“]. Band 3 bringt die Gedichte aus der Zeit 2002–2007 und einen Teil der Prosawerke von Švarc, u. a. die sentenzartigen Kurztexte „Opredelenie v durnuju pogodu“ [„Definition bei schlechtem Wetter“], aber auch Vorträge und Erinnerungen, die eine Selbstreflexion ihres Schaffens und ihres Lebens darstellen. Der vierte Band ist wesentlich der Prosa gewidmet und beinhaltet Erzählungen, aber auch kleine dramatische Texte und autobiographische Notizen (Erinnerungen).

Der letzte und fünfte Band bringt Texte aus ihrem Nachlass, die zwar teilweise als nicht-literarisch eingestuft werden können, enthält aber auch Gedichte, die zwei wichtige Perioden in ihrem Leben umfassen, und zwar Gedichte aus den letzten Jahren vor ihrem Tod (2006–2010) und Frühgedichte aus der Zeit 1962–1967, die sie selbst offenbar nicht in die Ausgabe aufnehmen wollen. Zum anderen geben ihre Tagebücher aus den Perioden

2001–2010 und 1957–1964 einen biographischen Blick auf ihr persönliches und künstlerisches Leben frei.

Im Fall des fünften Bandes hat der Herausgeber offenbar eine Systematisierung der Texte angestrebt, wobei aber die Anordnung teilweise nicht inhaltlich, wohl aber emotional und suggestiv zu begründen ist, etwa wenn eine Danksagung, die einige Tage nach der Operation der Dichterin geschrieben wurde,⁷⁶ die Tagebuchanträge bis 2010 beschließt, obwohl chronologisch weitere Einträge folgen. Petr Kazarnovskij sieht in der Komposition des fünften Bandes die Bestrebung einer Retrospektion, bei der die Leserin / der Leser von den letzten zu den ersten Gedichten von Švarc übergeht, sodass ein vollständiger Blick auf ihr Werk entsteht.⁷⁷

Innerhalb der einzelnen Bände werden die Werke ebenfalls nicht chronologisch angeordnet. Eine Besonderheit der Lyrik von Elena Švarc ist jedoch, dass sie diese Texte mit wenigen Ausnahmen jahrweise datiert.⁷⁸ Lediglich die letzten Gedichte aus dem fünften Band, der posthum erschienen ist, werden konsequent mit einer genauen Datierung versehen, sodass diese in gewisser Weise als poetisches Tagebuch im Hinblick des bevorstehenden Todes betrachtet werden können. Die fünf Bände enthalten, so weit bekannt, das Gesamtwerk der Autorin.

Die fünfbandige Ausgabe wird für die Untersuchung der Traumpoetik von Elena Švarc' zugrunde gelegt. Der Überblick über die darin enthaltenen Texte zeigt, dass der Traum als Topos in allen Werkphasen präsent ist. Seine Verwendung reicht von kleinen, vergleichsartigen oder attributiven Erwähnungen bis hin zu autonomen Traumdarstellungen, die das Traumerlebnis in den Mittelpunkt der dichterischen Aussage rücken. Die Träume weisen außerdem eine Vielfalt an Formen auf, die an real vorhandene Traumeigenschaften anknüpfen, wie etwa an die im Traum veränder-

76 Švarc (2013, Bd. 5, S. 219).

77 Kazarnovskij (2014): „Takaja kompozicija, nesmotrja na kažuščujasja mehanističnost', obnaruživaet glubokij smysl i logiku. Delo ne tol'ko v svoeobraznoj retrospekcii, otkryvajuščejlja čitatelju, kogda nevol'no prostupaet svjaz' posledich proizvedenij poëta s pervymi (ili po krajnej mere, samymi rannimi iz izvestnych), no i v ustanovlenii edinstva teper' uže vsego skazannogo poëtom, v zamykanii kruga s ustanovki na istok, kogda prizvanie ešče tol'ko osoznavalos'.“ [Eine solche Komposition, ungeachtet der scheinbaren Automatisierung, offenbart einen tiefen Sinn und Logik. Es handelt sich nicht nur um einen eigentümlichen Rückblick, der sich der Leserschaft bietet, wenn sich eine Verbindung der letzten und der ersten (oder wenigstens der frühesten der bekannten) Werke ungewollt zeigt, sondern auch um die Feststellung der Einheit von allem, was von der Dichterin / dem Dichter bereits gesagt wurde, im Schließen des Kreises mit der Orientierung am Ursprung, als die Berufung noch nicht bewusst erfasst worden war.]

78 Die Behauptung stützt sich auf eigene Beobachtungen.

te Ich-Wahrnehmung, die Luzidität des Traums, einen hohen Grad an Bizarrität, Flugträume usw.

Die Träume sind ein typisches Motiv nicht nur für Švarc' Dichtung, sondern auch für ihre Prosawerke. Traumerinnerungen werden in ihren Erzählungen thematisiert und sogar die Tagebucheinträge und andere autobiographische Kurztexte beschäftigen sich mit Traumerlebnissen, welche sie als Grundlage für eine Art Selbstreflexion und Inspiration begreift.⁷⁹ Besonders oft werden den Träumen prophetische Züge zugeschrieben oder sie werden in Verbindung mit einer verstorbenen Person, meistens der Mutter der Dichterin, gebracht.⁸⁰ Die Tagebucheinträge und andere Prosatexte können, auch wenn sie selten eine explizite Beziehung zur Lyrik aufweisen, den Umgang mit dem Thema und insbesondere die große Wichtigkeit, die die Autorin ihm zuschreibt, beleuchten. Aus diesem Grund werden in diesem Kapitel nicht nur Gedichte untersucht, sondern auch andere Textsorten einbezogen. Der Traum ist tief im Privatleben der Dichterin verwurzelt. So lässt sich z. B. ihr Verständnis des Traums als Mediator zwischen Dies- und Jenseits mittels ihrer notierten Träume entschlüsseln, in denen ihr nahestehende Menschen im Traum erscheinen. Oft belegt sie solche Erscheinungen mit prophetischen oder wahrsagerischen Auswertungen. Dieses biographisch gegebene Verständnis des Traums durchdringt auch ihre Lyrik.

Das Traummotiv zieht sich durch das gesamte Werk der Autorin. Dabei lassen sich Phasen ausmachen, in denen traumaffine Texte eine besondere Bedeutung haben. Um ein Entwicklungsmuster feststellen zu können, werden zunächst alle Gedichte betrachtet, in denen das Thema des Traums bzw. des Schlafs vorkommt. Diese werden dann Zeitabschnitten zugeordnet, sodass die Anzahl der Traumgedichte in einer bestimmten Zeitperiode deutlich wird. Dann werden in jedem Zeitraum die Gedichte und Texte hervorgehoben, in denen der Traum von zentraler Bedeutung ist oder die einen jeweils anderen Aspekt des Umgangs mit diesem Motiv zum Vorschein bringen.

Mangels einer Periodisierung des Werkes von Elena Švarc in der bisherigen Forschung werden der Gliederung hier rein formal Zeitabschnitte von zehn Jahren, also die 1960er, 1970er usw., bis zum Tod der Dichterin in 2010, zugrunde gelegt. Elena Švarc begann im Alter von vierzehn Jahren Gedichte zu verfassen, wie aus dem letzten Band ihrer Werke ersichtlich wird, wo die

79 Vgl. dazu das Vorwort zu „Čudesnye slučai i tainstvennye sny“ [„Wunderbare Zufälle und geheimnisvolle Träume“]: „Vsja moja žizn' est' čudesnyj slučaj i tainstvennyj son. A tainstvennee vsego čudesnogo – stichi.“ [Mein ganzes Leben ist ein wunderbarer Zufall und ein geheimnisvoller Traum. Und das Geheimnisvollste von allem Wunderbaren – sind die Gedichte.] Švarc (2013, Bd. 3, S. 298).

80 Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Elena Ajzenštejn (2015, S. 120): „Mnogie iz zapisannyh snov svjazany s ee ljubov'ju k materi, č'ju smert' ona tjaželo pereživala.“ [Viele der aufgeschriebenen Träume sind mit der Liebe zu ihrer Mutter verbunden, über deren Tod sie schwer hinwegkam.]

ältesten Einträge aus dem Jahr 1962 stammen.⁸¹ Ein Tagebuch hat sie bereits mit neun Jahren geführt (1957).

Zeitabschnitt	Anzahl der Texte mit Traummotiv	Davon besonders wichtig
1960er ⁸²	2	0
1970er	16	2
1980er	44	9
1990er	34	9
2000er	71	21

Dieser zunächst rein quantitative Vergleich zeigt, dass der Traum als Motiv mit der Zeit stetig an Gewicht im Werk der Autorin zunimmt. Während in den 60ern kaum Gedichte mit Traumbezügen geschrieben wurden, steigt ihre Zahl in den 70ern kontinuierlich an. Auch wenn die Anzahl der traumaffinen Texte in den 90ern leicht zurückgeht im Vergleich zu den 80ern, ist die Anzahl der besonders wichtigen Traumtexte prozentual auf die Anzahl der Gedichte dieser Zeit gesehen höher.

Ein sprunghafter Anstieg des Traummotivs lässt sich ab dem Jahr 2000 beobachten. In dieser Zeit entstehen nicht nur sehr viele Gedichte und andere Werke, die Traumelemente enthalten, sondern auch besonders viele Texte, für die der Traum das Zentrum der poetischen Aussage darstellt. Eine mögliche Erklärung für diese Entwicklung ist der Tod der Mutter der Dichterin 1998, ein Ereignis, das sie sehr schwer getroffen und bis zu ihrem eigenen Tod immer wieder intensiv beschäftigt hat. Die meisten Tagebucheinträge aus dieser Zeit enthalten einen Traum, in dem Dina Švarc als Hauptperson auftritt. Der Traum verschmilzt hier mit Erinnerungen, die dadurch neu reflektiert werden. Teilweise wird dem Traum und der in ihm auftretenden Mutter eine gewisse hellseherische Kraft zugeschrieben, welche die Autorin in der Realität bestätigt sieht:

Segodnja žizn' moja premenilas'. Mne dali premiju „Triumf“ [...] Ispolnilsja mamin poslednij son. V noč' s 31 marta na 1 aprilja – poslednjuju doma – ej prisnilsja son. Ona skazala: ty znaeš', mne prisnilos', što pozvonila Zojka Boguslavskaja i skazala: my rešili dat' premiju „Triumf“ tvoej Lene. Ja uchmyl'nulas'. Skazala – što na nebesach uže budet. A vot sbylos'. Tak bukval'no. Pozvonila mne Zoja Boguslavskaja i skazala, što oni tak rešili.

Heute hat sich mein Leben verändert. Ich habe den „Triumph“-Preis erhalten. Mutters letzter Traum ist wahr geworden. In der Nacht des 31. März auf den

81 Ebd., S. 223-254.

82 Inkl. Tagebucheinträge seit 1957.

1. April – die letzte Zuhause – hatte sie einen Traum. Sie sagte: Weißt Du, ich träumte, dass Zojka Boguslavskaja angerufen und gesagt hat: „Wir haben beschlossen, Lena den Triumphpreis zu geben.“ Ich lächelte. Ich sagte – das wird schon im Himmel sein. Und nun ist es wahr geworden. So wörtlich. Zoja Boguslavskaja rief an und sagte, dass sie das so beschlossen hätten.⁸³

Auch die Struktur der Tagebucheinträge setzt ein Gleichheitszeichen zwischen Wach- und Traumwelt, die von Švarc offenbar als ebenbürtig behandelt werden: Neben den Traumberichten werden unvermittelt ganz banale Ereignisse aus dem Alltag erwähnt.⁸⁴

2.5. Hauptthemen der Traumdichtung von Elena Švarc im Überblick

Švarc betrachtet den Traum als eine Art Parallelrealität, die der materiellen Welt keineswegs untergeordnet ist⁸⁵ und in der das lyrische Subjekt eine

83 Siehe den Tagebucheintrag vom 10. Dezember 2003. In: Švarc (2013, Bd. 5, S. 59).

84 Siehe z. B. den Tagebucheintrag vom 26. Februar 2006: „Segodja snilsja jarkij son, budto my na Škol'noj živëm, mama, Jaša, a ja pišu kakuju-to ogromnuju dissertaciju. A potom ja eë poterjala, a mama eë našla v vide bol'sij banki s belym poroškom – sol', čto li, ili kokain – ne znaju. [...] Zvonil Paša Krusanov in predložil perevodit' sročno Ajris Merdok. Ja skazala, čto tol'ko po sročnoj cene; on skazal, čto sročno – èto sem'desjat.“ [Heute hatte ich einen krassen Traum, als würden wir mit Mama und Jascha in der Schkolnaja StraÙe wohnen und ich schreibe irgendeine riesige Dissertation. Danach habe ich sie verloren und Mutter fand sie als eine Dose mit weißem Pulver – Salz oder Kokain – ich weiß es nicht. [...] Pascha Krusanov rief an und bot mir an, schnell Iris Murdoch zu übersetzen. Ich habe unter der Bedingung einer Sofortzahlung für die Übersetzungen zugesagt; er sagte – dann betrüge die Zahlung siebzig.] Švarc (2013, Bd. 5, S. 123).

85 Siehe „Son edinicy i son množestv“ [„Traum der Einheit und Traum der Mehrheiten“]: „Čem son otlišaetsja ot tak nazyvaemoj real'noj žizni? On byvaet po oščuŝčeniju tak že realen ili ešče real'nee. Vot čem: 1) ètu žizn' podtverždajut nam drugie. Čto prozichodit zdes' dlja nas, to i dlja drugich; 2) dlja real'noj žizni est' pamjat', ee složnaja sistema – dlinnaja i korotkaja, a dlja sna ee net, ona srazu uletučivaetsja. I bol'se ničëm. Vo sne my možëm est', rabotat', čuvstvovat' bol', stradat' i naslaždat'sja, kurit', sočinjat' stichi, umirat' i t.d. Ètot mir, mir sna dlja sebja, dlja odnoga čeloveka (kak inogda chočetsja snom podelitsja! Deskat', posmotri, neuželi ne vidiš?), a ‚real'nost' dlja mnogich. Oni ravnovelikii, no neravnoznačimyy.“ [Wodurch unterscheidet sich der Traum vom sog. realen Leben? Er ist vom Gefühl her genauso real, sogar realer. Dadurch: 1) Dieses Leben wird uns von den anderen bestätigt. Was uns widerfährt, das widerfährt den anderen; 2) im realen Leben gibt es Gedächtnis und sein kompliziertes System – Kurz- und Langzeitgedächtnis, und im Traum gibt es dieses System nicht, es entweicht sofort. Und das ist alles. Wir können im Traum essen, arbeiten, Schmerz empfinden, leiden und genießen, rauchen, Gedichte schreiben, sterben usw. Diese Welt, die Welt für den Traum selbst, ist für den einzelnen Menschen (wie wünscht man sich, seinen Traum zu teilen! Schau mal, siehst Du es wirklich nicht?), und die ‚Realität' ist für die vielen. Sie [Traum und Realität, k.b.] sind gleich-groß, aber nicht gleichbedeutend.] Švarc (2008a, Bd. 3, S. 273-274).

Mittlerfunktion ausübt.⁸⁶ Der Traum ist eine Inspiration, die oft auch am Anfang des dichterischen Prozesses steht.⁸⁷ Die Traumgedichte bei Švarc zeichnen sich durch eine erhöhte emotionale und auf die Wahrnehmung konzentrierte Intensität ab, die die Traumwelt in ein äußerst individuelles Licht rücken.⁸⁸ Der Traum ist ein subjektbezogenes Erlebnis, das in ihren Gedichten selten einer anderen Person als der Sprecherin zugeordnet ist. Das lyrische Subjekt in den Traumgedichten besitzt meistens eine Ich-Form und ist weiblich, sodass, wenn nicht ein ausdrückliches Rollengedicht vorliegt, eine Verbindung mit der realen Person der Autorin suggeriert wird und die Emotionalität und Individualität des dichterischen Träumens autobiographische Züge annehmen. Bezogen auf das Gesamtwerk von Švarc und nicht nur auf das Traummotiv ist eine solche Annäherung zwischen historisch-biographischem und lyrischem Ich besonders für die letzten Jahre ihres Lebens charakteristisch.⁸⁹

In den Gedichten von Švarc werden Träume als eine Möglichkeit dargestellt, dem Individuum Erlebnisse zu eröffnen, die über die rationale Erklärbarkeit hinausgehen. Das sind beispielsweise spirituelle Begegnungen mit Verstorbenen, fantastische Erkenntnisreisen in die eigene Leiblichkeit oder das Unbewusste, die Suche nach künstlerischer Inspiration und die Vereinigung mit der göttlichen Macht. Dabei kommt es oftmals zu einer Gleichsetzung von Traum- und Wachwelt, genauer, der Traum eröffnet den Zugang zu einer in der realen Welt verborgenen Seinsschicht. Hierin liegt die vielleicht wichtigste Funktion der Träume im Werk von Švarc. Der Traum dient als Mittel zur Erfahrung anderer, metaphysischer Welten, wobei aber die Verbindung des lyrischen Subjekts mit der Immanenz erhalten bleibt. So thematisieren einige Gedichte sog. hypnagogische Zustände, die sich im Zustand zwischen Wachsein und Traum abspielen.⁹⁰ In anderen Fällen werden Ereignisse aus

86 Ajzenštejn stellt bezüglich des Gesamtwerks von E. Švarc fest: „Liričeskaja geroinja E. Švarc postojanno suščestvuet v kakom-to pograničnom mire, v kotorom ona vidit kak by dve storony žiznebytija, neslučajno u nee voznikaet takoe ponjatje, kak smertožizn.“ [Das weibliche lyrische Ich von Elena Švarc existiert ständig in einer Art Grenzwelt, in welcher sie gleichsam zwei Seiten des Lebensseins sieht, nicht zufällig entsteht bei ihr ein solcher Begriff wie Todleben.] In: Ajzenštejn (2015, S. 86).

87 Vgl. dazu Ajzenštejn (2015, S. 121): „V stichach E. Švarc tradicionno dlja russkoj poézii govorit o snach kak analoge tvorčestva.“ [In ihren Gedichten spricht E. Švarc in der Tradition der russischen Dichtung über die Träume als Analogon des künstlerischen Schaffens.]

88 Beispiele: „Son kak vid smerti“ [„Ein Traum als Todesart“], „Most vo sne“ [„Eine Brücke im Traum“], „Tebe, Tvorec, Tebe, Tebe“ [„Dir, Schöpfer, Dir, Dir“].

89 Hinweis von Henrieke Stahl (noch unpubliziert).

90 Siehe z. B. Gedichte wie „V polusne“ [„Im Halbschlaf“] Švarc (2002a, Bd. 1, S. 45), „Mne videlos' (v sonnom mečtan'e?)“ [„Es schien mir (in einer traumhaften Träumerei)“] Švarc (2002a, Bd. 1, S. 440).

dem Traum in die reale Welt übertragen,⁹¹ oder es wird auf Sigmund Freuds Theorie der Verdichtung und Verschiebung verwiesen.⁹² Dennoch gibt es auch eine erhebliche Anzahl an Gedichten, die rein fantastischer Natur sind und keine Verbindung von Traumwelt und Realität aufweisen.

Diese Ausrichtung der Traumdarstellungen als Zugang zu einem verborgenen Sein oder als rein phantastische Wirklichkeit bestimmt die thematischen Bereiche, welche für ihre Gedichte charakteristisch sind.

Die erste Hauptfunktion des Traums, die nicht nur in den Gedichten, sondern auch in den kurzen autobiographischen Texten der Dichterin zu beobachten ist, ist die Auseinandersetzung mit dem Tod. Dieses Thema ist bereits im Frühwerk präsent und zeigt sich bezüglich der Traumdarstellungen als sehr vielfältig. So finden sich Gedichte, in denen der Tod im Traum mit einem erotischen Erlebnis in Verbindung gesetzt wird.⁹³ Das eigene Sterben und eine dadurch ermöglichte Transzendierung der Seele werden als luzider Traum beschrieben.⁹⁴ Der Traum wird auch genutzt, um verstorbene Menschen oder Tiere ins Gedächtnis zu rufen, sodass das Traumerlebnis als eine Verbindung zwischen Dies- und Jenseits gefasst wird. Die Welt der Toten wird als eine andere Existenzdimension dargestellt, wobei der Traum die Schnittstelle zwischen Leben und Tod bildet.⁹⁵

Auf die Verbindung von zwei im alltäglichen Leben des Wachens disparaten Welten fokussiert sich der zweite Themenschwerpunkt in der Traumichtung von Švarc: der Traum als religiöses Erlebnis, im Rahmen dessen der Mensch höhere Stufen der Transzendenz erreichen kann. Auch hier lassen sich viele verschiedene Formen der Glaubenserfahrung im Traum, darunter z. B. die Theophanie, das Gebet oder die Taufe, finden. In dieser Kategorie ist die Präsenz Gottes nicht unmittelbar wahrnehmbar, aber das Subjekt transzendiert sich selbst und erreicht auf diese Weise eine Vereinigung mit der göttlichen Macht (z. B. s. u. die Analyse von „Kreščenie vo sne“, Bd. 1, S. 195, in Abschnitt 9). Das religiöse Bekenntnis im Traum umfasst jedoch nicht nur das Christentum, auch wenn darauf ein besonders starker Akzent gelegt wird, sondern schöpft auch aus den Quellen von Judentum und Buddhismus sowie esoterischen Lehren.⁹⁶

91 „Son kak vid smerti“ [„Ein Traum als Todesart“], Švarc (2008a, Bd. 3, S. 161), oder „Voron“ [„Der Rabe“]. Švarc (2002b, Bd. 2, S. 200).

92 „Imena carej, ili tonkij son“ [„Die Zarennamen oder ein leichter Schlaf“] Švarc (2008a, Bd. 3, S. 120), „Tri carja na roždestvenskom bazare“ [„Drei Zaren auf einem Weihnachtsmarkt“] Švarc (2002a, Bd. 1, S. 228).

93 „Son“ [„Traum“], Švarc (2002b, Bd. 2, S. 91).

94 „Son kak vid smerti“ [„Ein Traum als Todesart“], Švarc (2008a, Bd. 3, S. 161).

95 „Ja podругu umeršuju videla“ [„Ich sah eine verstorbene Freundin“]. Švarc (2002b, Bd. 2, S. 171).

96 Elena Švarc ist eine praktizierende orthodoxe Christin gewesen, wie zahlreichen Erinnerungen und Tagebucheinträgen zu entnehmen ist (z. B. Tagebucheintrag vom 25.

Die Phantastik in den Traumgedichten von Švarc bildet das dritte Großgebiet mit eigenen Schwerpunkten aus. Zum einen dominiert in diesen Gedichten die poetische Entfaltung typischer Traumeigenschaften, etwa wenn ein hoher Grad an Bizarrheit der Traumbilder und -ereignisse entwickelt wird. Die Traumlandschaften in diesen Gedichten erscheinen weder an Logik oder Vernunft noch an eine göttliche Seinsschicht gebunden zu sein. So findet z. B. eine als Traum stilisierte Kommunikation mit einem Tier statt (Vogel, Bär, Hund), oder es werden durch Prozesse von Verdichtung und Verschiebung⁹⁷ Lokalitäten im Traum aufgebaut und transformiert („Mne vide los's (v sonnom mečtan'e) [„Es schien mir (in einer traumhaften Träumerei)“]. Zum anderen sind solche phantastischen Traumgedichte eine Schilderung der Transzendierung des lyrischen Subjekts, das im Traum durch eine kontemplativ-reflektierende Haltung die Vereinigung mit Gott vollzieht („Okna vo sne“ [„Fenster im Traum“]). Der Unterschied zu der eigenständigen Kategorie der religiös motivierten Träume besteht im verborgenen, bizarren und nur assoziativ erschließbaren Charakter der mystischen Erlebnisse. In einem dritten Fall wird der fantastische Traum auch als Quelle schöpferischer Inspiration dargestellt („Pis'mo vo sne“ [„Ein Brief im Traum“]). Dennoch dient in vielen Fällen die Phantastik auch als ein Mittel, verborgene „esoterische“ Erkenntnisse über die menschliche Natur, ihre Zusammensetzung aus verschiedenen Instanzen (Leib, Seele, Geist), zu verbildlichen.

Die geschilderten Schwerpunkte lassen sich im Gesamtwerk der Autorin feststellen, wobei sie bis in die 2000er Jahre in einem relativen Gleichgewicht stehen. Ab dieser Zeit beginnt jedoch, bedingt durch den Tod der Mutter und die eigene Krankheit, eine Art Reflexion der Vergänglichkeit in Form von Tagebüchern, Prosatexten und Gedichten, die das Ableben und den Glauben ins Zentrum der dichterischen Auseinandersetzung mit dem Traum rückt.

Die Erstellung eines thematischen und funktionellen Profils der Traumotivik bei Švarc erweist sich allerdings als problematisch. Zum einen lässt sich eine thematische Heterogenität feststellen, bei der eine beträchtliche Zahl von Gedichten nicht von diesem Kategorisierungsmuster erfasst werden kann. Zum anderen aber sind die besonders traumaffinen Gedichte nicht nur einer Kategorie zuzuordnen, sodass sie als Referenzwerke zugleich für mehrere davon dienen können.

August 2006, 5, 151 oder vom 27. April 2008). Neben den Kirchenbesuchen hat sie auch gefastet und ihre Zugehörigkeit zum christlichen Glauben stets betont. (Tagebucheintrag vom 4. September 2009).

97 Sigmund Freud beschreibt die Verdichtung und die Verschiebung als zwei Grundelemente der Traumarbeit. In Freud (1968⁴, S. 284-315).

2.6. Fragestellung und methodische Vorgehensweisen

So ist festzuhalten, dass die thematischen, funktionellen oder genrespezifischen Eigenschaften der Traumdichtung von Elena Švarc, auch wenn sie präsent sind, sehr schwer für eine systematische Darstellung ihrer oneirischen Werke bemüht werden können. Die Vorgehensweise, die auf die Texte Ol'ga Sedakovas angewendet wird, lässt sich nicht auf die Untersuchung der Lyrik von Švarc übertragen. Auch wenn eine Periodisierung ihres Werkes in Bezug auf die Verwendung des Traummotivs möglich ist (siehe Abschnitt 2), erweist sich die thematische Ausrichtung dieser Texte als hochgradig different und verweigert sich einer Systematisierung, wie sie dagegen im Fall von Sedakova vorgenommen werden konnte, die mit bestimmten Themenkategorien arbeitet, wie z. B. dem Wiegenlied, dem religiös-mystischen Gedicht, Gedichten, die den Schlaf thematisieren usw.

Die Textauswahl kann daher auch nicht durch einen systematischen Bezugsrahmen begründet werden, der eine inhaltliche oder funktionelle Basis hat. Im Unterschied zur Analyse des Traums bei Sedakova, welche thematische Ordnungen erlaubt, wird hier eine Untersuchung des Traums unternommen, welche die poetischen Darstellungsweisen des Traums und sein Verhältnis zum lyrischen Subjekt in den Vordergrund rückt. Eine Besonderheit des Traumsujekts bei Švarc ist, dass es als produktiver Generator der Traumhalte auftritt. Hierin liegt ein entscheidender Unterschied zu Sedakova, wo sich das Subjekt auf verschiedene Figuren und in verschiedene Perspektiven verlagern kann.⁹⁸

Die Subjektkategorie wird ausgewählt, weil sie am besten den transzendentalen Charakter von Švarc' Dichtung zum Vorschein bringt: Das lyrische Subjekt kann im bzw. durch den Traum von einem immanenten Zustand in die Transzendenz aufsteigen. Diese Verwandlungsfähigkeit der Subjektinstanz bedingt auch ihre verschiedenen Ausdrucksformen in den Traumgedichten, die nach ihrer Präsenz in Realität und erzählten Trauminhalt eingestuft werden können. Eine erste Erscheinungsform ist das lyrische Subjekt als Figur eines Erzählers, das bis auf die Wiedergabe des Traum Inhalts nicht direkt in das Traumgeschehen involviert ist („Devočka i krysa“ [„Das Mädchen und die Ratte“]). Diese Subjektform ist äußerst selten im Gesamtwerk von Švarc, die ihre lyrischen Subjekte gerne als Teilnehmer am Geschehen darstellt. Das lyrische Subjekt kann sowohl als eine Erzählerfigur auftreten als auch in der Gestalt eines gespaltenen Ich, dessen Hypostasen sich in einer Traumszenerie manifestieren, die verschiedene Formen aufweist: 1). Ein sehendes, kontemplativ ausgerichtetes und sich an den Traum erinnerndes Ich („Ja podrgu umeršuju videla“, [„Ich sah eine verstorbene Freundin“]) 2). Die

⁹⁸ Henrieke Stahl weist als erste auf die besondere Bedeutung des lyrischen Subjekts im Werk von Elena Švarc hin. Siehe dazu Štal' (2013b).

Darstellung als eine Figur in einer Progression von Handlungen oder einen Teil der Szenerie im Traum umfassen, die intuitiv, mystisch oder inspirativ motiviert sind („Okna vo sne“ [„Fenster im Traum“], „Kreščenie vo sne“, [„Taufe im Traum“], „Pis'mo vo sne“ [„Ein Brief im Traum“]). Letztere ist auch die am häufigsten zu beobachtende Subjektform. Eine weitere Form von Subjektivität im Traum ist das luzide Ich, das sich bewusst ist, dass es träumt und den Traum aus dem Schlafzustand wiedergibt „Son kak vid smer-ti“ [„Ein Traum als Todesart“]. In den letzten Gedichten von Švarc lässt sich eine Form lyrischer Subjektivität beobachten, die in ihrem früheren Werk nicht so intensiv präsent war und die sich durch einen hohen Grad an Personalisierung auszeichnet: Die Merkmale des lyrischen Subjekts orientieren sich an der autobiographischen Person Švarc, sodass lyrisches Ich und historische Person sich kaum mehr unterscheiden lassen.

2.7. *Lyrisches Subjekt als Erzähler*

Die erste zu behandelnde Erscheinungsform lyrischer Subjektivität in den Traumgedichten Elena Švarc' bezeichnet die Wiedergabe des Traums, wobei das lyrische Subjekt weder passiv noch aktiv in das Traumgeschehen involviert ist. Das lyrische Subjekt fungiert hiermit als Erzähler eines Traums, der nicht auf seine Figur projiziert werden kann. Ein Beispiel für diese Subjektform ist das Gedicht „Devočka i krysa“.

Devočka i krysa

- 1 Devočka šla s krysoj na pleče,
Krysa rasplastalas', kak pogon.
Étomu nikto ne udivljalsja,
Potomu što éto – drevnij son.
- 5 Krysa živo-živo posmotrela,
Gladit devočka ej korneplodnyj chvost,
A sama – seree, čem kartoška,
Ne pošla ešče ni v cvet, ni v rost.
Sneg ich kroet seren'kim puškom,
- 10 Udivljajas' drevnosti sojuza.
Krysa dyšit v tonkoe uško –
(No naprasno) – kak nemaja Muza.⁹⁹

99 Švarc (2002a, Bd. 1, S. 292).

Das Mädchen und die Ratte

- 1 Ein Mädchen ging mit einer Ratte auf der Schulter,
die Ratte breitete sich platt aus wie ein Schulterstück.
Darüber staunte niemand,
weil das ein alter Traum ist.
- 5 Die Ratte guckte quicklebendig,
das Mädchen streichelt ihren wurzelgemüseartigen Schwanz
und sie selbst – grauer als Kartoffel,
hat noch weder Farbe noch Wuchs.
Der Schnee bedeckt sie mit grauem Flaum,
- 10 staunend über die Altertümlichkeit dieses Bundes.
Atmet die Ratte ins zarte Ohrchen –
(aber umsonst) – wie eine stumme Muse.

Das Gedicht aus dem Jahr 1994 zeichnet sich durch zwei Eigenschaften aus, die eine große Ähnlichkeit mit einem realen Traumerlebnis haben. Zum einen ist dieses eines der wenigen Traumgedichte von E. Švarc, in dem ein lyrisches Ich nicht unmittelbar an dem Traumgeschehen beteiligt ist. Die Traumwiedergabe erfolgt mittels einer erzählenden Instanz, die aber nicht im Traum selbst agiert. Diese Darstellung ist eher eine Ausnahme in der Traumichtung von Švarc (eigentlich für ihre Gesamtdichtung), da ihre traumaffinen Texte meistens aus der Perspektive einer in den Traum involvierten Person wiedergegeben werden, die als lyrisches Ich zu identifizieren ist und damit die eigene Perzeption der Traum Inhalte darstellt. Zum anderen ist dieses Gedicht durch einen hohen Grad an Bizarrität gekennzeichnet und von visuellen Assoziationen geprägt, sodass eine maximale Annäherung an ein tatsächliches Traumerlebnis erreicht wird. Die phantastischen Züge des Gedichts werden auf vielen verschiedenen Ebenen realisiert und umfassen u. a. die Darstellungsweise, die Kommunikation zwischen den einzelnen Figuren, die Umwertung von Symbolen usw.

Der phantastisch-bizarre Charakter wird bereits im Titel sichtbar, in dem zwei Figuren aufeinander bezogen werden, die i. d. R. nicht miteinander agieren würden: das Mädchen und die Ratte. Dabei ist die Ratte ein relativ seltenes, aber von der Bedeutung her konstantes Symbol in der Dichtung von Švarc. Das Tier verweist meistens auf den Tod¹⁰⁰ oder wird in Texten verwendet, die einen absurden, von der Realität abgelösten Inhalt aufweisen.¹⁰¹

Das Geschehen wird nicht von vornherein als Traum bezeichnet. Das Traumbild wird durch die zwei Hauptpersonen im Text dominiert, die bereits am Anfang eine sehr bizarre Ansicht darstellen: ein kleines Mädchen und eine Ratte auf seiner Schulter, die sich platt daran klebt wie ein Schulterabzeichen.

100 Vgl. dazu Gedichte wie „Starost' knjagini Daškovoј“ [„Das hohe Alter der Fürstin Daškova“] oder „L'ESPRIT DE VENISE“.

101 Vgl. dazu das Gedicht „Plavanje“ [„Schwimmen“] aber auch die Erzählung „Sny“ [„Träume“].

Dieser zunächst sehr ungewöhnliche Anblick wird in seinen phantastischen Zügen gleich relativiert, indem die Erzählerinstanz das Erzählte als Traum bezeichnet, der in seiner Sonderbarkeit niemanden verwundert.

Die Kontextualisierung des Geschehens als Traum steigert aber paradoxerweise seinen phantastischen Charakter, in dem der Traum als „drevnij“ [alter, altertümlich] bezeichnet wird. Es handelt sich also nicht um ein einmaliges und individuelles Traumerlebnis, wie das bei Träumen normalerweise der Fall ist, sondern, so das Gedicht, um eine in der fernen Geschichte verwurzelte Traumerzählung, die kollektiv ist. V. 3 impliziert weitere Beobachter dieses Bildes, die nur durch eine fehlende Reaktion auf die Traumszenerie präsent sind, aber dennoch am Traum teilhaben. Das angesprochene Altertum (russ. *drevnost'*) lässt sich auf die Antike beziehen, worauf auch der Vergleich der Ratte mit einer Muse hindeutet. Gleichzeitig verweist der Text aber auf keine antiken Texte, die den Trauminhalt beeinflusst haben könnten.

Auf diese Weise wird eine traumhaft-phantastische Welt kreiert, in der das Mädchen und die Ratte die Hauptfiguren sind, die sich im Traum in der Präsenz anderer Figuren bzw. anderer Menschen bewegen. Der Schnee, hervorgehoben durch seine Personifikation, unterstreicht den surrealen Charakter des Traumbildes.

Die beiden Hauptfiguren stehen in einem engen Verhältnis zueinander, das sich aus der körperlichen Nähe (auf der Schulter) und dem vertrauten Umgang seitens des Mädchens mit einem Tier (Streicheln des Rattenschwanzes, eine erotische Konnotation) ergibt. Diese Figurenkonstellation scheint auf dem ersten Blick eine Art Symbiose zu sein, dennoch bleibt der logische und nützliche Bezug zwischen dem Mädchen und der Ratte aus. Dazu wird die Ratte als der aktivere, dominante Teil in diesem Bündnis dargestellt: Sie wird öfter erwähnt als das Mädchen (3 Mal), nimmt die Stelle eines Schulterstücks ein, was traditionell für Rang und Auszeichnung steht, wird als die lebendigere Figur abgebildet, da sie das Mädchen anblickt und mit ihr auf eine nonverbale Art zu kommunizieren scheint. Die Ratte ist in diesem Kommunikationsakt die treibende Kraft, indem sie in das Ohr des Mädchens haucht. Der Vergleich „kak nemaja Muza“ [wie eine stumme Muse] verdeutlicht ihre eigentliche Stellung im Traumbild: Sie dient als Inspirationsquelle des Mädchens, was auch aus der letzten Handlung der Ratte, dem Hauchen, ersichtlich wird (*dyšit – vdochnovenie*¹⁰²).

Die scheinbare Vorrangstellung der Ratte wird dann aber gleich relativiert, indem auf mehreren Ebenen gezeigt wird, dass die Kommunikation zwischen ihr und dem Mädchen fehlschlägt. Die Verständigung erfolgt nicht durch Worte oder Zeichen, sondern durch das Atmen in das Ohr des Mädchens. Auch die Aufnahmemöglichkeit seitens des Mädchens wird als sehr einge-

102 Die lexikalischen Bedeutungen der Wörter beziehen sich aufeinander wie *spirare – inspiratio*.

schränkt dargestellt („tonkoe uško“ [zartes Öhrchen]). Die letzte Verszeile des Gedichts verwirft die Kommunikation zwischen Ratte und Mädchen, indem die Erzählerstimme den gesuchten Kontakt für gescheitert erklärt („no naprasno“ [aber umsonst]) und die Ratte als „stumme Muse“ bezeichnet.

Die Darstellung der Ratte unterstreicht den phantastischen Charakter des Traums, da sie in diesem traumaffinen Kontext völlig von ihrer deutlich negativen Bedeutung abgekoppelt ist. Wird sie in der Welt der wachen Menschen gewöhnlich als ein ekelerregendes Tier angesehen, so ist sie im Traum ein Element der Szenerie und wirkt keineswegs abstoßend.¹⁰³ Vielmehr wird sogar die besonders innige Beziehung zwischen ihr und dem Mädchen, das keine Berührungängste zeigt, geschildert, sodass am Ende die Ratte mit dem hochkulturell und poetisch konnotierten Bild der Muse verglichen wird.

Neben den phantastisch agierenden Figuren in der geschilderten Szene zeichnet sich auch eine Kette von Assoziationen und Bildübergängen ab, die den Traumcharakter des Gedichts zusätzlich verstärkt. Die erste solcher Transformationen anhand von äußerlichen Eigenschaften findet zwischen dem Mädchen und der Ratte statt.

Das Mädchen streichelt den wurzelgemüseartigen Schwanz der Ratte (V. 6) und wird selbst in der nächsten Verszeile mit einer Kartoffel verglichen, die (auch wenn die Kartoffel zu den Nachtschattengewächsen und nicht zu den Wurzelgemüsen zählt) unterirdisch und als Knolle wächst. Das Mädchen selbst ist klein und grau, sodass es der physischen Erscheinung der Ratte sehr ähnelt. Der Schnee, der die beiden mit demselben grauen Flaum (ein Ausdruck, der für Federn oder Fell oder auch für flaumige menschliche Haare verwendet wird) bedeckt, erlaubt nicht mehr, die Nuancen des Grau zwischen Ratte und Mädchen zu unterscheiden. Eine weitere körperlich bedingte Assoziation lässt sich in V. 11 feststellen, in der das Ohr des Mädchens in Größe und Beschaffenheit (klein und zart) sehr einem Rattenohr ähnelt.

All diese Phänomene, die das Gedicht auf den Ebenen der Darstellung, der Figureninteraktion und der Assoziationen aufweist, entsprechen den Eigenschaften einer Traumerfahrung, die von visuellen Unstimmigkeiten, logischer Inkompatibilität und ineinanderfließenden bzw. sich ineinander transformierenden Bildern bestimmt wird. Es ist zu vermuten, dass die Erzählerinstanz diesen Traum träumt und dadurch als Traumsujet agiert.

¹⁰³ Auch wenn die Ratte in vielen asiatischen Kulturen positiv belegt ist, wird sie im europäischen Raum traditionell mit Ekel, Krankheit und Gefahr verbunden. Auch in der Kunst gibt es kaum eine Umdeutung dieses Motivs, vgl. dazu Butzer / Jacob (2012, 336-337). In der christlichen Literatur wird die Ratte meistens mit dem Martyrium der St. Fina verbunden, die am Ende ihres Lebens so schwach war, dass sie sich nicht gegen die sie anfressenden Ratten wehren konnte. Dieses Bild wird im Fresko von Benedetto da Maiano „Verkündigung des Todes der Santa Fina“ als Teil der Santa Fina Kapelle in San Gimignano, Italien, dargestellt.

Das Traumssubjekt entwickelt beispielsweise die Assoziationskette in der Traumdarstellung und verfügt über ein gewisses Vorwissen („drevnij son“ [alter Traum]), wodurch das Geschehen als Traum identifiziert wird. Auch eine Allwissenheit lässt sich der Erzählerinstanz zuschreiben, die sich darin manifestiert, dass diese sich in die Perspektive anderer Figuren versetzen und so über deren Gefühlsregungen berichten kann. So weiß das Subjekt, dass die phantastisch anmutende Ansicht des Mädchens und der Ratte niemanden in Staunen versetzen wird und, im Gegenteil, dass die Ratte über die Dauer der Verbindung mit dem Mädchen staunt (V. 10). Dazu lassen sich Vergleiche und Bewertungen beobachten („kak pogon“, „kak nemaja muza“, „naprasno“ [wie ein Schulterstück, wie stumme Muse, umsonst]), die nicht aus dem Traumgeschehen generiert werden, sondern der subjektiven Imagination des Erzählers zugeschrieben werden können. Damit ist dieses Gedicht eine Erzählung, die einen Traum ohne die zeitliche Absetzung der Erinnerung fast zeitgleich mit dem Prozess des Träumens wiedergibt. Traum- und Realwelt fallen so zusammen in der Figur des Erzählers bzw. des Traumsubjekts.

2.8. *Erzählsubjekt als Teil des Traums*

Eine weitere Erscheinungsform des lyrischen Subjekts in der Traumdichtung von Elena Švarc ist die Erzählerinstanz, die partiell in das Traumgeschehen involviert ist und dieses als Traumerinnerung wiedergibt. Die Erzählerfigur ist in diesem Fall zwischen dem Träumen und dem Wachen situiert und vereint diese zwei Zustände in sich. Eine solche Verbindung durch die Erzählerfigur lässt sich an einem Gedicht aus dem Zyklus „Trudy i dni Lavinii, monachini iz Ordena obrezanija serdca (Ot Roždestva do Paschi)“ [„Werke und Tage der Lavinija, einer Nonne aus dem Orden der Herzensbeschneidung (Von Weihnachten bis Ostern)“] veranschaulichen.

Der Zyklus rückt eine fiktive lyrische Figur in das Zentrum, der die Autorschaft der Gedichte zugeschrieben wird¹⁰⁴ – die Nonne Lavinija. Sie wird

104 Švarc äußert sich selbst zu diesem Autorkonstrukt in einem Interview mit Anton Nestorov: „U menja bylo neskol’ko masok, v stichach: „Kinfija“, „Lavinija“. Ni odna iz nich ne prirosla... Vse kak-to sošli. Inogda maska neobchodima dlja vyjasnenija, čto že est’ ty sam, – v každom živut neskol’ko person, i nužno vremja, čtoby najti, ponjat’ istinnoe lico. I dlja ètogo trebuetsja, čtoby predvaritel’no byla kakaja-to maska. A ta vseobščaja, kolektivnaja žizn’, kogda važno bylo ponjatie „kruga“, – ona sama po sebe sposobstvala masočnosti. Ja, možet, otnošus’ sliškom individual’no ko vsemu, no v suščnosti, čto takoe „ja“ – dlja menja èto vse ravno vopros daleko ne rešenij, ni v stichach, ni v žizni.“ [Ich hatte einige Masken, in den Gedichten: „Kinfija“, „Lavinija“. Keine ist an mir angewachsen... Alle sind irgendwie vergangen. Manchmal ist eine Maske zur Verdeutlichung nötig, was Du eigentlich bist, – in jedem wohnen einige Personen, und es braucht Zeit, um das echte Gesicht zu finden und zu begreifen. Und dafür ist es nötig, dass vorher irgendeine Maske existiert. Und dieses allgemeine, kol-

als eine lyrische Instanz dargestellt, die eine Art alter ego von Švarc ist. Verstärkt wird diese Fiktion durch die Vorrede des Herausgebers der Gedichte¹⁰⁵ von Schwester Lavinija, der ihre Veröffentlichung in seiner Zeitschrift für moderne Psychologie damit begründet, dass Lavinija aus psychoanalytischer Sicht ein äußerst interessanter Fall sei. Nicht nur, dass sie von Visionen heimgesucht wurde und in ihrer unkonventionellen Weise tiefreligiös war, sie habe vor allem ihren Verstand bei der Begegnung mit dem Unbewussten verloren, das explosionsartig in das Bewusstsein eingedrungen sei und dieses überfordert habe:

Nam kažetsja, éto budet nebezinteresnym kak primer spontannogo vzryva bes soznate'nogo, s kotorym ne možet spravit'sja sovremennoe soznanie. Sestra Lavinija smelo, ja by daže skazal – derzko, pošla navstreču étomu vzryvu i poplatalas' za éto, kak nam izvestno, rassudkom.

Uns scheint es, das wird kein uninteressantes Beispiel der spontanen Explosion des Unbewussten sein, das unser modernes Bewusstsein nicht verarbeiten kann. Schwester Lavinija ist tapfer, ich würde sogar sagen wagemutig, dieser Explosion entgegengegangen und hat dafür, wie uns bekannt ist, mit dem Verstand bezahlt.¹⁰⁶

Der tiefe Glaube von Schwester Lavinija wird in diesem Vorwort zusammen mit ihrem „organischen Ökumenismus“ und ihrem unorthodoxen Zugang zu religiösen Inhalten betont. Der Zyklus selbst rechtfertigt diese Bewertung des Herausgebers und hebt nicht nur den christlichen bzw. ökumenischen Kontext hervor, sondern präsentiert eine extrem individuelle Glaubenspraxis, bei der der gelebte Glaube, nicht das kanonische Glaubensbekenntnis von Bedeutung ist. Dies wird am Beispiel des Titels deutlich. Bereits dort wird der Orden genannt, in dem Lavinija ihr Leben verbringt: der Orden der Herzensbeschneidung. Die individuelle Gestaltung von Glaubensinhalten wird auch durch den Namen der Nonne betont: Lavinija ist die Ehefrau des Aeneas und verweist damit auf die römische Mythologie. Die Zugehörigkeit von Schwester Lavinija zu einem Orden hebt sie auch von der orthodoxen Tradition ab, in der, anders als in der römisch-katholischen Welt, keine Orden existieren.

Einen solchen Orden gibt es also nicht, aber sein Name findet sich in einem von insgesamt zehn verschiedenen Epigraphen wieder, welche der Gedichtsammlung vorangestellt sind. Es ist ein Zitat aus dem Neuen Testament (Rom. 2,29) und deutet ein Verständnis des Glaubens nicht als Ritual und Gesetz, sondern als eine persönliche Hinwendung zum Göttlichen an. Die

lektive Leben, als der Begriff des „Zirkels“ wichtig war, – begünstigte an sich die Maskenhaftigkeit. Es kann sein, dass ich einen zu sehr individuellen Bezug zu allem habe, aber im Wesentlichen bleibt die Frage, was „ich“ ist, für mich bei Weitem unbeantwortet, und zwar weder in den Gedichten noch im Leben.] <http://ithaca-66.livejournal.com/10731.html> (02/04/2020).

105 Ajzenštejn bezeichnet die Figur des Verlegers als „Parodie“. In: Ajzenštejn (2015, S. 154).

106 Švarc (2002b, Bd. 2, S. 167).

Ausführung kanonisch festgelegter Regeln wird in diesem Sinne nicht als Weg zur Gotteserfahrung aufgefasst, solange der Glaube nicht in dem einzelnen Individuum verwurzelt ist. Der Glaube, der von Herzen kommt, wird hiermit dem religiösen Ritus übergeordnet.

Der Zyklus umfasst 78 durchnummerierte Gedichte, die verschiedene Länge, Aufbau und thematische Ausrichtung aufweisen, in denen Lavinija als lyrisches Subjekt agiert. Oft reflektiert sie Ereignisse des Tages oder der nicht so weit entfernten Vergangenheit, sodass die einzelnen Gedichte den Charakter eines seelischen Tagebuchs haben. Die Tage, also die zeitliche Dimension, werden in Klammern scheinbar deutlich definiert: „Ot Roždestva do Paschi“ [„Von Weihnachten bis Ostern“]. Einerseits umfasst ein solcher Zeitrahmen das Leben und die Auferstehung Jesu, andererseits ist das der Winter, der nach der Wintersonnenwende langsam vergeht und in den Frühling übergeht. Die Struktur des Zyklus knüpft also an die Pseudofiktion der dichtenden Figur an, die sich im Titel widerspiegelt, und ist an die genannte Zeit gebunden.

Neben dem durchgehenden lyrischen Subjekt Lavinija zeichnet sich das Thema der leidenden Schwester, die die Instanzen ihrer spirituellen Suche in Gedichtform wiedergibt, als Gemeinsamkeit der Gedichte ab. Die Überschreitung des gewöhnlichen Bewusstseins in geistige Dimensionen erfolgt mittels Initiation, Gebet, Fasten, Meditation, aber eben auch durch Traumerfahrungen.

Die Träume Lavinijas zeichnen sich dadurch aus, dass durch sie die Nonne gleichzeitig zwei Welten bewohnt: die materielle, die für sie graduel an Bedeutung verliert, und die andere, transzendente Welt, die durch den Traum der Immanenz gleichgestellt wird. Diese Äquivalenz von Dies- und Jenseits nimmt durch eine Art ihres Träumens einen besonderen Ausdruck an, der den Unterschied zwischen Traum und Wachsein aufhebt: Ereignisse, die Lavinija im Traum auslöst, existieren nach dem Aufwachen für sie weiter.

Die Vergegenwärtigung der Transzendenz in der Immanenz kommt auf verschiedene Weise zustande. In dem zu betrachtenden Gedicht spielen zwei Aspekte des Traums eine wichtige Rolle: der Traum als Verbindung mit dem Jenseits und als Methode zur Erfahrung des Todes.

Ja podругu umeršuju videla

1 Ja podругu umeršuju videla

Vsju noč' naprolet vo sne.

Možet byt' – i ona menja videla

Na toj storone?

5 Neuželi my tože dlja nich

Tak bely, tak bedny slovami

I v slezach strašny i mily,

Kak ženich v zerkalach, za svečami?¹⁰⁷

107 Švarc (2002b, Bd. 2, S. 171).

Ich sah eine verstorbene Freundin

- 1 Ich sah eine verstorbene Freundin
 die ganze Nacht hindurch im Traum.
 Vielleicht – hat sie mich auch gesehen
 Auf jener Seite?
- 5 Sind wir vielleicht für sie
 so blass, so wortkarg
 und unter Tränen zugleich furchterregend und lieb,
 wie ein Bräutigam in den Spiegeln, hinter den Kerzen?

„Ja podругu umeršuju videla“ [„Ich sah eine verstorbene Freundin“] ist das sechste Gedicht in dem Zyklus. Es besteht aus einer Strophe, die wiederum acht Verszeilen enthält. Der Text teilt sich in drei Sinnabschnitte auf, die mit den insgesamt drei Sätzen des Gedichts zusammenfallen. Im ersten Sinnabschnitt (V. 1 u. 2) wird der Traum benannt, um den es im Gedicht geht. Das lyrische Subjekt „ja“ ist zu Beginn der ersten beiden Verszeilen positioniert und rückt sich auf diese Weise zunächst selbst in den Vordergrund. In der Kombination mit dem Verb im Präteritum („videla“ [sah]) wird deutlich, dass es hier einen Traum erinnert. Im Unterschied zu den anderen zwei Sätzen im Gedicht, die als Fragesätze formuliert sind, handelt es sich hier um einen Aussagesatz, der die einzige Tatsache, den Trauminhalt, hervorhebt. Die beiden anderen Sinnabschnitte des Gedichts hinterfragen diesen Inhalt und repräsentieren die Reflexion des wachen Subjekts.

Direkt zusammen mit dem Subjekt wird auch das Objekt des Satzes und zugleich der Gegenstand des Traums eingeführt. Die inversive Positionierung des Objekts vor dem Prädikat, unterstrichen durch eine weitere Inversion von Adjektiv und Substantiv des Objekts (podругu umeršuju [verstorbene Freundin]), und seine Stellung direkt nach dem Subjekt betonten dieses Objekt im Gleichmaß zur Hervorhebung des Subjekts. Durch die Inversionen wird eine besonders enge Verbindung zwischen der träumenden Nonne und ihrer verstorbenen Freundin hergestellt und gleichzeitig die durch den Tod scheinbar unmöglich gewordene Beziehung zwischen den beiden akzentuiert.

In diesem ersten Sinnabschnitt wird außerdem die Ungewöhnlichkeit des Traums hervorgehoben, der nicht in einer bestimmten Schlafphase stattfindet, sondern sich über die Gesamtdauer des Schlafes erstreckt und keinen traumtypischen Szenenwechsel beinhaltet, sodass der einzige Inhalt, der in der Erinnerung aufbewahrt wird, die tote Freundin selbst ist. Die Tote *ist* der Traum selbst. Das ungewöhnliche Phänomen des stehenden Traumbildes anstelle der üblichen Fluktuation löst die Reflexion des Traums durch das Subjekt im wachen Zustand aus, das in den beiden folgenden Sinnabschnitten über die Beziehung zwischen Toten und Lebenden nachdenkt.

Die Nähe zwischen dem Subjekt und dem im Traum gesehenen Objekt wird von der zweiten Sinneinheit des Gedichts unterstrichen, in welchem eine Vermutung zur Erklärung des ungewöhnlich andauernden Traumbildes

geäußert wird – auch die Verstorbene könnte die Träumerin gesehen haben. Damit hebt die Trauminterpretation der Nonne die Grenzen zwischen Tod und Leben auf. Die gestorbene Freundin wird nicht als Tote dargestellt, was aus dem Verb „videla“ ersichtlich wird, das zunächst zwei Mal auf das lyrische Subjekt, dann auf die Verstorbene angewendet wird. Mit den Blicken, die die beiden Frauen in der reflektierenden Vorstellung Lavinijas austauschen, verändert sich auch die Subjekt-Objekt Struktur des Textes: Während im ersten Satz die Nonne Subjekt ist und die Freundin als Objekt angeschaut wird, ist im zweiten Sinnesabschnitt umgekehrt die Verstorbene das Subjekt und Lavinija das Objekt, auf welches der Blick gerichtet wird.

Dieser umgekehrte Bezug von Subjekt und Objekt findet dabei im Rahmen einer gleichbleibenden Satzkomposition statt. Im ersten Satz ist „ja“ das Subjekt, gefolgt von dem Objekt („podrugu umeršuju“, [verstorbene Freundin]) und das Verb „videla“ und einer Ortsangabe „vo sne“. Der zweite Satz, in dem die Tote das lyrische Subjekt erblickt, ist analog aufgebaut: Hier sieht die Freundin die Nonne, wobei das Verb in derselben Form (Präteritum, Singular, feminin) eingesetzt und abschließend eine Ortsangabe gemacht wird: „na toj storone“ [auf jener Seite]. Zusätzlich wird diese Kommunikation zwischen Subjekt und Objekt durch den daraus entstandenen Reim („vo sne – na toj storone“ [im Traum - auf jener Seite]) betont.

Entsprechend setzt der dritte und letzte Satz bzw. Sinnabschnitt des Gedichts die Reflexion des Subjekts fort, verallgemeinert sie auf die Vermutung der Schau der Welt der Lebenden durch die Toten und fragt, was bzw. wie die Toten diese wahrnehmen. Der Satz enthält kein Vollverb und impliziert im Unterschied zum Präteritum der ersten beiden Sinnabschnitte ein Präsens. So findet eine Trennung zwischen Traum und Wachzustand der Reflexion statt, welcher auf der inhaltlichen Ebene die Unterscheidung einer Welt der Toten („oni“ [sie]) und einer Welt der Lebenden („my“ [wir]) entspricht.

Paradoxerweise überträgt dabei Lavinija die Sichtweise der Lebenden auf die Toten: So sehen in Lavinijas Überlegung die Lebenden aus der Perspektive des Jenseits genauso blass und stumm aus und verursachen bei den Toten dieselben Gefühle des Schreckens und der Trauer wie die Toten in der Welt der Immanenz. Auf diese Weise werden die beiden getrennten und scheinbar so verschiedenen Welten durch Lavinijas Sicht einander ähnlich.

Die letzte Zeile des Gedichts enthält einen Vergleich dieser Traumdeutung, der ebenfalls ein duales Bild erschafft. Die Spiegel, in denen sich der Bräutigam widerspiegelt, implizieren die platonische Unterscheidung von Urbild (Idee) und Abbild (Erscheinung), wobei nur letzteres, die Spiegelung, für das lyrische Subjekt sichtbar ist. Allerdings ist die Spiegelung des Bräutigams nicht, wie der platonische Bezug nahelegen könnte, die Entsprechung zum Schein des Abbildes, sondern wider Erwarten das Urbild, indem es prophetisch für die Zukunft steht, wie sich aus der Verbindung des Bildes mit

dem folkloristischen Brauch des Wahrsagens (gadanje) ergibt. Bei diesem Brauch werden zwei Spiegel gegenübergestellt und zwei Kerzen angezündet, sodass die Reflexionen in den Spiegeln eine Art Korridor bilden. Das junge Mädchen kann im Spiegel seinen zukünftigen Bräutigam erblicken. Der Vergleich impliziert hiermit die Verkehrung von Tod und Leben – die Welt der Toten ist das eigentliche Leben, die Welt der Lebenden – die der Toten. Dementsprechend bildet die Bezeichnung für das Jenseits („po toj storonu“) im Gedicht die exakte Mitte: Das „Jenseits“ wird mit einem eigenen Vers ausgedrückt und bildet das Zentrum des Gedichts – die fünfte von neun Verszeilen.

Für die lyrische Figur ist der Traum also eine nächtliche Vision, welche Dies- und Jenseits verbindet. Diese zwei Existenzformen werden zwar einerseits als Wach- und Traumwelt klar von einander getrennt und durch die Traumszenarie als inkompatibel dargestellt, andererseits aber werden sie in Lavinijas Reflexion durch inhaltliche Ähnlichkeiten und sogar ihre Umkehrung mithilfe des Bildes der Spiegelschau beschrieben. Durch den Traum dringt für Lavinija der Tod in das Leben ein und Dies- und Jenseits werden als zwei nebeneinander, aber durch Traum bzw. Vision miteinander verbundene Welten dargestellt, wobei die Welt des Jenseits mit dem eigentlichen oder wahren Sein belegt wird. So wird das lyrische Ich in seiner Funktion als Erzähler des Traumgeschehens in zwei verschiedene Formen aufgeteilt: als Teil des Traums und als Teil der realen Welt, aus der es die Traumereignisse in die Erinnerung ruft.

Eine weitere Form lyrischer Subjektivität findet sich im Gedicht „Voron“ [„Der Rabe“], in dem der Traum eine Erinnerung ist, die als direkte Übertragung der Traum Inhalte in die Realität wiedergeben wird:

50. *Voron*

- 1 Staryj voron serdce moe prosil –
Voronjatam svoim otnesti:
„A to zakopajut v zemlju tebjja,
Mne už ne vyskresti“.
- 5 – „Zlaja ptica, – emu otvečala ja, –
Ty Il’ju kormil i svjatyč,
A menja ty sam gotov sožrat’,
Chot’, konečno, kuda mne do nich“.
Otvečala ptica: „Vymerzlo vse krugom.“
- 10 Cholodno, gret’sja-to nado.
Ja serdce snesu v ledjanoj svoj dom,
Pokljujut pust’ izzjabšie čada.
Ne šutka – tri syna i doč’...“
Ja palku švyrnula v nego: „Proč’!“
- 15 Noč’ju prosnulas’ ot boli v grudi –
O, kakaja bol’ – v serdce bol’!
Sprygnul voron s posteli, na stolik, k dverjam –
S kljuva kapaet na pol krov’.¹⁰⁸

108 Švarc (2002b, Bd. 2, S. 200-201).

50. *Der Rabe*

- 1 Der alte Rabe bat mich um mein Herz –
um es seinen Rabenkindern zu bringen:
„Und Du wirst in der Erde begraben,
Werde ich es nicht abkratzen können“.
- 5 – „Böser Vogel, – antwortete ich ihm, –
Du hast Elija ernährt und die Heiligen,
und mich bist Du bereit zu verschlingen,
obwohl ich letzten Endes ein Nichts im Vergleich zu ihnen bin
Der Vogel antwortete: „Alles drum herum ist gefroren.“
- 10 Es ist kalt, man muss sich aufwärmen.
Ich werde das Herz in mein eisiges Zuhause forttragen,
lass die erfrorenen Kinder es mit den Schnäbeln picken.
Kein Scherz – drei Söhne und eine Tochter...“
Ich schmiss einen Stock nach ihm: Verschwinde!
- 15 In der Nacht wachte ich wegen Schmerzen in der Brust auf –
O, was für ein Schmerz – ein Schmerz im Herzen!
Der Rabe hüpfte aus dem Bett, auf den Tisch, zu den Türen –
Aus seinem Schnabel tropft Blut auf den Boden.

Das Gedicht „Voron“ setzt die durch „Ja podругu umeršuju videla“ erstellte Konstruktion der Verneinung von Traum und Realität in einer unterschiedlichen Art und Weise fort: Während in „Ja podругu umeršuju videla“ die Verbindung zwischen Traum- und Wachwelt in Form der Erinnerung stattfindet, ist bei „Voron“ die Übertragung von Trauminhalten in die Realität in einem wörtlichen Sinne dargestellt. Die Realität des Traums erreicht hiermit eine weitere Stufe, indem sie nicht nur als eine alternative Welt begriffen wird, die parallel zu unserer existiert, wie das bei „Ja podругu umeršuju videla“ der Fall war, sondern aktiv in die Wachrealität eingreifen und diese teilweise zerstören kann. Der imaginäre, un reale Charakter des Traums wird dadurch aufgehoben und seine physisch greifbare Macht als mindestens so real wie die Realität selbst definiert.

Das Gedicht „Voron“ ist das fünfzigste aus dem Zyklus „Trudy i dni Lavinii, monachini iz Ordena obrezanija serdca“ und rückt bereits mit dem Titel den Raben in den Mittelpunkt des Textes. Damit wird ein breites Assoziationsspektrum aufgestellt, in dem der Rabe neben seiner klassischen Funktion als Vorbote des Todes auch als Symbol der Weisheit auftritt. In der nordischen und griechischen Mythologie sowie in der russischen Folklore wird dem Raben die Rolle eines Mittlers zwischen Göttern und Menschen zugeschrieben, er ist eine Gestalt, die über das Wissen der Welt verfügt und als Verursacher des Regens wahrgenommen wurde.¹⁰⁹ Zusätzlich erinnert die

109 Vgl. dazu Afanas'ev: „Kak orly byli poslanikami Zevsa, tak, po svidetel'stvu Éddy, vestnikami Odina byli dva veščie vórona. Utrom posylal ich Odin sobirat' izvestija o soveršivšichsja v mire sobytijach; oni obletali ves' mir i k poludnju vozvroščalis' nazad, sadilis' na pleči otca bogov i povedali emu ná ucho sobranie vesti. [...] Po grečeskim

Inszenierung eines Gesprächs zwischen dem lyrischen Ich und dem Raben an Edgar Allan Poes „The Raven“, wo am Ende der Rabe mit seinem Schnabel das Herz des lyrischen Ich anpickt.¹¹⁰

Die Darstellung des Raben als weises Wesen wird zusätzlich durch die Anfangsbezeichnung als „starij“ [alt] zunächst in der ersten Verszeile des Gedichts fortgesetzt, um dann direkt auf seine makabre Seite hinzuweisen: Er bittet um das Herz des lyrischen Ich und ist personifiziert. Die Nonne tritt nicht nur als Erzähler der Begegnung mit dem Vogel auf, sie ist außerdem in einen Dialog mit ihm verwickelt, wobei die Worte der Sprechenden (des Raben und Lavinijas) als direkte Rede wiedergegeben werden. Die Dialoginhalte werden hiermit unmittelbar und ohne weitere Interpretationen eingeführt und bilden dabei eine klare Grenze zwischen einem Ich, das als Erzähler fungiert, und einem Ich, das im Dialog mit dem Raben sichtbar ist.

Die erste Aussage des Raben (V. 3-4) bekräftigt seine negative Rolle als Vorbote des Todes, der nach dem Herzen des lyrischen Ich trachtet. Die Worte des Vogels künden das bevorstehende Ableben Lavinijas an, deren Herz, sofern es einmal begraben ist, nicht mehr verfügbar sein wird. Die Antwort der Nonne folgt unmittelbar darauf und bringt neben der folkloristischen und der mythologischen auch eine biblische Prägung des Rabenmotivs mit ein, indem die Szene mit dem Propheten Elija erwähnt wird,¹¹¹ sodass der Eindruck entsteht, als würde sie versuchen, den Raben durch die Erinnerung an seine meist positive Rolle in dem biblischen Text umzustimmen.¹¹²

skazanijam, voron byl vestnikom Apollona i prinisil emu svežuju klučeviju vodu, t.e. dožd' iz oblačnych istočnikov. S étimi dannymi vpolne soglasny russkie pover'ja. Postojannyj épitet vérona veščij; éto ptica – samaja mudraja iz vsech pernatych; pesni i skazki nadeljajut ee darom slova i predveščanij.“ [Wie die Adler Boten des Zeus waren, so waren nach der Edda zwei weise Raben die Boten Odins. Jeden Morgen schickte sie Odin los, damit sie Nachrichten über die Ereignisse sammeln, die in der Welt stattgefunden hatten; sie flogen über die ganze Welt und kamen gegen Mittag zurück, setzten sich auf den Schultern des Vatters der Götter und übermittelten ihm ins Ohr die gesammelten Nachrichten. [...] Den griechischen Sagen zufolge war der Rabe ein Bote Apollons und brachte ihm frisches Quellwasser d. h. Regen aus den Wolkenquellen. Damit sind auch die russischen Volksglauben im Einklang. „Der Weise“ ist die ständige Bezeichnung des Raben.] Afanas'ev (1995a, S. 252).

110 Poe (1965, S. 94-100).

111 Vgl. 1. Könige 17,2-6: „Darauf erging das Wort des Herrn an Elija, er sagte zu ihm: ‚Bring dich in Sicherheit! Gehe nach Osten über den Jordan und versteck Dich am Bach Kerit. Aus dem Bach kannst Du trinken, und ich habe den Raben befohlen, dass sie dir zu essen bringen.‘ Elija gehorchte dem Befehl des Herrn, ging auf der anderen Jordanseite an den Bach Kerit und blieb dort. Morgens und abends brachten ihm die Raben Brot und Fleisch und Wasser bekam er aus dem Bach.“

112 Auch wenn der Rabe normalerweise mit dem Tod assoziiert wird, wird er in der Bibel meist in einem positiven Kontext erwähnt. Vgl. dazu 1 Mose 8,6-7: „Nach vierzehn Tagen öffnete Noach die Dachlücke, die er gemacht hatte, und ließ einen Raben hinaus.“

Auch wenn das lyrische Ich sich als Teil der Konversation mit dem Raben präsentiert, ist es die Gesprächsinstanz, die die verbale Auseinandersetzung verliert, was an der Verteilung der direkten Rede der beiden Kontrahenten zu beobachten ist. Der Rabe und die Nonne sprechen zwei Mal, wobei beim zweiten Mal die Rede Lavinijas nur aus dem kurzen „Proč!“ besteht. Die Verteilung der Aussagen ist ebenfalls zum Vorteil des Raben gegenüber der Nonne. Seine direkte Rede nimmt ca. 7 Verszeilen in Anspruch (3-4 und 9-13), während die direkte Rede Lavinijas mit ca. 4 Verszeilen (5-8 und die ex-trem kurze Aussage „Proč!“ in V. 14) deutlich zurückliegt. Die Einstellung des lyrischen Ich dem Raben gegenüber bleibt aber trotz dieser ungünstigen Disproportionalität der direkten Rede sehr offensiv und aggressiv, was an den Anfeindungen (V. 5 „Zlaja ptica“, V. 14 „Proč!“) sichtbar wird.

Diese Haltung der Nonne lässt sich mit dem vom Raben begehrten Körperorgan, dem Herzen, erklären, das traditionell mit dem reinen Gefühl, dem Glauben und der menschlichen Emotion assoziiert wird.¹¹³ Das brennende Herz als Symbol des Glaubens wird indikativ auch in der zweiten Aussage des Raben erwähnt, wo seine Kinder es mit den Schnäbeln picken und sich dadurch aufwärmen sollen. So gewinnt das Herz eine existentielle Bedeutung sowohl für das physische als auch für das transzendente Leben des Raben und der Nonne. An das Herz bindet sie ihr Wesen, sodass das Auffressen des Herzens die Vernichtung des gesamten Ich bedeutet (V. 7. „A menja ty sam gotov sožrat“).

Neben der starken Bindung an das Herz lassen sich auch einige Gemeinsamkeiten der Aussagen des Raben und Lavinijas feststellen, die eine Beziehung der beiden Figuren zueinander offenbaren. Diese sprechen direkt die andere Seite an, sodass ein sehr intensiver Kontakt entsteht (V. 3 „tebja“, V. 6 und 7 „ty“). Auch auf phonetischer Ebene greifen die Worte der beiden Dialogpartner ineinander. Die gebildeten Endreimpaare bestehen meistens aus einem Wort des Raben und der Nonne (V. 2 Lavinja: *otnesti* – V. 4 Rabe: *vyskresti*; V. 3 Rabe: *tebja* – V. 2 Lavinja: *ja*; V. 13 Rabe: *doč'* – V. 14 Lavinja: *proč'*).

Die wichtigste Verbindung zwischen den beiden Figuren wird aber erst gegen Ende des Gedichts offengelegt, indem der bisher wiedergegebene Dia-

Er flog so lange hin und her, bis die Erde trocken war“. An anderen Stellen werden die Raben als Geschöpfe Gottes betrachtet: Hiob 38,41 („Wer ist es, der den Raben Futter gibt, wenn ihre Jungen nichts zu fressen finden und mir laut schreiend ihren Hunger klagen?“), oder Lukas 12,24 („Seht euch die Raben an! Sie säen nicht und ernten nicht, sie haben weder Scheune noch Vorratskammer. Aber Gott sorgt für sie. Und ihr seid ihm viel mehr wert als die Vögel!“). Der Rabe ist teilweise als Vollstrecker zu sehen, den Willen Gottes erfüllt: (Sprüche 30,17 und Jesaja 34,11).

¹¹³ Vgl. z. B. Lukas 24,31-32: „Da gingen ihnen die Augen auf und sie erkannten ihn. Aber im selben Augenblick verschwand der vor ihnen. Sie sagten zueinander: „Brannte es nicht wie ein Feuer in unserem Herzen, als er unterwegs mit uns sprach und uns den Sinn der Heiligen Schriften aufschloss?“ oder Psalm 39,4: „Im Herzen wurde mir immer heißer, mein Stöhnen brachte die Glut zum Brennen, es musste heraus.“

log als Teil eines Traums definiert wird, den Lavinija sieht oder gesehen hat (V. 15 „Noč’ju prosnulas“). In dieser Weise wird die Konversation mit dem Raben als eine Traumerinnerung präsentiert, die das lyrische Ich nun erzählt, und die Handlungen außerhalb der direkten Rede werden entsprechend ins Präteritum gesetzt. Die Handlungen im Traum dagegen, die sich im Rahmen der Unterhaltung zwischen dem Raben und der Nonne ereignen, werden mit Ausnahme der 6. Verszeile, wo eine Vorzeitigkeit angegeben wird, entweder ins Präsens oder ins Futur gesetzt.

So zeichnen sich auf den ersten Blick zwei Erzählebenen ab, die jeweils verschiedene Kompositionseigenschaften aufweisen. Die erste gehört scheinbar der Wachwelt bzw. der Realität an und wird von einem wachen Erzähler-Ich wiedergegeben, das den Traum in Form von Erinnerung d. h. im Präteritum wiedergibt. Als Teil dieses Traums und der erzählten Erinnerung agiert das Traum-Ich, das sich mit dem Raben unterhält und im Präsens spricht. Diese zwei Formen lyrischer Subjektivität ähneln einer echten Traumerfahrung, die im Traum erlebt und im Wachen erzählt wird, wobei die Individualität des eigenen Ich im Traum weiterbesteht, ohne dass diese reflektiert oder gesteuert wird.

Ein solches Konstrukt, das die Trennung von Traum und Realität und zwei verschiedene Hypostasen des lyrischen Subjekts voraussetzt, lässt aber erahnen, dass es erst nach dem Aufwachen zustande kommt und vor allem, dass die beiden Zustände des Traums und des Wachseins bzw. des Traums und der Realität zeitlich und räumlich voneinander getrennt bleiben. Die einzige Möglichkeit, diese zu vereinen, ist, sie auf das lyrische Subjekt und seine Erscheinungsformen im Traum und in der Wachwelt im Rahmen einer Traumerinnerung zu beziehen, wobei die zwei Realitäten nach wie vor inkompatibel bleiben.

Der Traum endet jedoch nicht mit dem Aufwachen, sondern wird in der Realität fortgesetzt. Die Nonne erwacht wegen Schmerzen in der Brust und verweist damit auf das Gespräch und die Bitte des Raben. Eine solche Wende lässt zunächst körperliche Beschwerden oder Empfindungen vermuten, die rückwärts auf die Traum Inhalte projiziert werden, dennoch handelt es sich in diesem Fall nicht um einen Traum, der als solcher im wachen Zustand bewusst wird, sondern um die Übertragung von Traumelementen in die Realität. Die bisherige Intention des Raben, das Herz des lyrischen Ich herauszureißen, scheint plötzlich verwirklicht zu sein, sodass der Herzschmerz, der dabei entstanden sein sollte, die Nonne dazu bringt aufzuwachen.

Der Vogel als eine Gestalt, die bis jetzt nur im Traum präsent war, hat sich nun materialisiert und ist als Bestandteil der Realität präsent, reagiert aber dennoch auf den im Traum stattfindenden Versuch Lavinijas, ihn zu verschrecken. Der Rabe zeichnet sich als eine Figur ab, die zwischen den beiden Welten der Wachen und der Träumenden agiert und diese in sich

vereint. Durch seine letzte Handlung, den Sprung aus dem Bett, in dem die Nonne liegt und Schmerzen empfindet, verortet er sich zeitlich in der Realität, aus der bis jetzt im Präteritum der Traum erzählt wurde. Dennoch ist die Feststellung des lyrischen Ich, dass aus dem Schnabel des Raben Blut tropft, ins Präsens gesetzt, in das Tempus, in dem bisher der eigentliche Traumdialog stattfand. Die Inhalte des Traums werden damit vergegenwärtigt. Durch den Traum und den durch den Raben verursachten Schmerz bewohnt das lyrische Ich sowohl die Traum- als auch die Wachwelt.

Eine weitere Ausdrucksform der Stellung des lyrischen Ich zwischen Traum und Realität ist seine Darstellung des Zustandes des Halbschlafes, auch Hypnagogie genannt. Das Subjekt steigert sich dabei langsam in den Schlaf / Traum, wobei ein Teil des Tagesbewusstseins erhalten bleibt. Aus dieser Position zwischen Traum und Wachsein entsteht z. B. das Gedicht „V polusne“ [„Im Halbschlaf“].¹¹⁴

V polusne

- 1 Opleli menja legkie sny, opleli,
Nežnoj cepkoj tugoј povilikoj pod kožu vrosli.
Ja prosnus', poišču tretij bok,
Plet' s viska sorvu, belyj cvetok.

- 5 V polusne stanovljajus' ja prostoj, šarovidnoj.
To stoju na mysu, to latiny glagoly uču.
Na serdce – krest, na živote – zvezdu Davida,
I list'ja klevera – pod ložečkoj čerču.¹¹⁵
1982

Im Halbschlaf

- 1 Mich haben leichte Träume eingeflochten, eingeflochten,
Mit der zarten Kette des dünnen Teufelszwirns wuchsen sie mir unter die Haut.
Ich wache auf, suche nach der dritten Seite,
Ich pflücke die Ranke von der Schläfe, eine weiße Blüte.

- 5 Im Halbschlaf werde ich einfach, kugelförmig.
Mal stehe ich auf einem Kap, mal lerne ich Lateinverben.
Ich zeichne auf dem Herzen ein Kreuz, auf dem Bauch – den Davidstern,
Und ein Kleeblatt – unter dem Sonnengeflecht.

Das Gedicht „V polusne“ aus dem Jahr 1982 stammt ursprünglich aus dem Zyklus „Korabl“ [„Das Schiff“]¹¹⁶ und steht im dritten Teil des ersten Bandes

¹¹⁴ Ein weiteres Gedicht, das den Halbschlaf in den Mittelpunkt stellt, ist „Utro, perecho-djaščee v večer“ [„Ein Morgen, der in den Abend übergeht“].

¹¹⁵ Švarc (2002a, Bd. 1, S. 145).

¹¹⁶ Ajzenštejn (2015, S. 226). Hier wird der Text aus den gesammelten Werken der Dichterin benutzt, in denen die Zuordnung des Gedichts zu einem bestimmten Gedichtzyklus nicht vorhanden ist.

ihrer gesammelten Werke. Bereits der Titel thematisiert den Halbschlaf und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Zustand zwischen Traum und Wachheit, bei dem visuelle und auditive Erscheinungen wahrzunehmen sind, ohne aber dass der Einfluss der physischen Umgebung und des eigenen Bewusstseins komplett ausgeschaltet wird.¹¹⁷

Die Vermischung von Traum und Realität findet gleich in der ersten Verszeile des Gedichts statt: Das lyrische Ich fühlt sich von den Träumen „eingeflochten“ und agiert zunächst als Objekt der Traumerscheinungen, die in diesem Fall die Handlung ausführen. Die Wiederholung des Verbs „opleli“ und die passive Ausrichtung des lyrischen Subjekts deuten darauf hin, dass die Verbindung mit der Realität allein durch diese erste Verszeile als zunehmend brüchiger dargestellt wird. Die Verben sind am Anfang und am Ende der Verszeile positioniert, sodass der Eindruck entsteht, dass das lyrische Ich von Schlaf übermannt wird und den eigenen Gedankenfaden verliert. Gleichzeitig wird aber auch der Zustand des Halbschlafes betont, indem auf die fehlende Tiefe der Träume verwiesen wird („legkie sny“ [leichte Träume]).

Das Motiv des Flechtens wird in der zweiten Verszeile fortgesetzt, wobei der eintretende Traum eine botanische Dimension bekommt. Die schleichenden Träume nehmen die Gestalt des Teufelszwirns an, einer Pflanze, die sich um die Stängel anderer Pflanzen schlängelt und an ihnen parasitiert. Die Verbundenheit des lyrischen Ich mit dem Traum wird damit auf eine leiblich-organischen Ebene gehoben, denn der Traum ist mittlerweile zum Teil ihres Körpers geworden, indem er unter der Haut wächst.

Diesem langsamen, sich schleichenden Versinken in die Welt der Träume wird in der dritten Verszeile ein plötzliches und wörtliches Erwachen des lyrischen Subjekts entgegengesetzt, das sich gleich mit dem Personalpronomen „Ja“ [Ich] manifestiert und für den ersten Moment scheinbar über seine Sinne herrscht. Diese trügerische Wachheit wird aber gleich mit der Suche nach der nichtexistierenden dritten Seite relativiert. Die zwei Verben „prosnus“ und „poišču“, die direkt nebeneinandergesetzt werden, hebeln die Bewusstseinskraft des Erwachens aus, denn durch das surreale Suchen wird klar, dass das lyrische Ich sich immer noch in der Macht der Träume befindet.

Nach dem kurzen Aufflammen des Wachbewusstseins wird die Einschlafende sofort wieder von den Träumen eingeholt, die erneut die Gestalt

117 Vgl. dazu Wolf von Siebenthal: „Bei den Einschlafbildern selbst ist das Situationsbewusstsein schwankend, teils kontinuierlich erhalten, teils unterbrochen, teils überhaupt nicht vorhanden. [...] Die vor dem Einschlafen ablaufenden Gedankenketten, abstrakte Begriffe usf. sistieren mehr oder minder plötzlich und werden durch inhaltlich konforme Bilder ersetzt. Das zuvor gedachte wird im Bild gesehen. Der Unterschied zum Traum besteht nicht so sehr im Bildablauf, sondern in der weitgehenden Abhängigkeit der hypnagogen Halluzinationen von dem, was vor dem Einschlafen gedacht wurde.“ In: Siebenthal (1984, S. 248).

von Pflanzen annehmen und sie umflechten. Die Ranke, die sie von der Schläfe niederreißt, lässt sich phonetisch mit den leichten Träumen verbinden, die sich am Anfang des Textes um das lyrische Ich flechten (V. 1 „opleli“ – V. 4 „Plet“). In der letzten Verszeile der ersten Strophe ereignet sich auch das völlige Eintauchen des Subjekts in den Zustand des Halbschlafs: Einerseits verfügt es über ein schwaches Bewusstsein über sich selbst und die Handlungen, die es ausführt, andererseits aber sind diese so unreal, dass sie nur einem Traum zugeschrieben werden können. Das Verflechten von Pflanzen und menschlichem Denken nimmt dadurch die symbolische Gestalt der Hypnagogie an, in der Realität und Traum unzertrennlich miteinander verbunden werden. Die weiße Blüte, die das lyrische Ich von seiner Schläfe entfernt, lässt sich so als jener Traum bezeichnen, der sich in dieser Form für das lyrische Ich materialisiert.

Der Text legt also nah, dass das lyrische Ich eingeschlafen ist, sich scheinbar dennoch noch nicht im Tiefschlaf befindet und wieder aufwacht. Dann tritt mit der zweiten Strophe der Zustand des Halbschlafs ein, was vermuten lässt, dass das lyrische Ich erneut dabei ist, einzuschlafen. Es bewegt sich also vom Traum in die Wachheit und nun in den Halbschlaf. Auch wenn das Vorhandensein eines Bewusstseins zunächst auch eine gewisse Form der Luzidität des Träumens vermuten lässt, sind hier einige Unterschiede zwischen dem Klartraum und dem Halbschlaf festzustellen. Zum einen bezeichnet das lyrische Ich selbst seinen Zustand als Halbschlaf. Zum anderen aber ist sein Zustand nicht eindeutig als Schlaf zu definieren, da auch Momente des Wachseins vorhanden sind. Das lyrische Ich befindet sich also in einer Transition zwischen den beiden Zuständen und urteilt eher mit seinem Wachbewusstsein.

Die hypnagogen Eigenschaften des Erlebten gewinnen in der zweiten Strophe eine andere Dimension, die sich zunächst in abstrakten Körperwahrnehmungen manifestiert. Während sich im ersten Textabschnitt die taktilen Sinneseindrücke auf einer physischen Ebene abspielen, sodass das lyrische Ich beispielsweise den Teufelszwirn unter der Haut spürt, ist das Körpergefühl in der zweiten Strophe von einer abstrakteren Art: Die Einschlafende nimmt eine andere physische Form an (V. 6 „stanovljus' ja prostoj, šarovidnoj“, [ich werde einfach, kugelförmig]). Auch die in der ersten Strophe installierte Assoziationskette, deren Glieder aus diversen Pflanzen oder Pflanzenteilen bestehen, wird nun von einem sprungartigen, zusammenhanglosen Szeneriewechsel abgelöst, der das lyrische Ich in unterschiedliche Orte oder Situationen versetzt (V. 6).

Die zweite Strophe setzt allerdings die Tendenz fort, die Einschlafende als Subjekt der ausgeführten Handlungen zu verfestigen. Das lyrische Ich ist kein Objekt der Träume mehr, sondern agiert zwar unmotiviert und irrational, aber dennoch autonom und mit dem ständigen Bewusstsein über sich

selbst. Im Laufe des Einschlafens verselbstständigt es sich und wird unabhängig: Das erste und das letzte Wort des Gedichts sind Verben, wobei das erste als Handlung der leichten Träume zu definieren ist. Das letzte Verb jedoch wird vom lyrischen Ich ausgeführt, das seit der dritten Verszeile als einziges syntaktisches Subjekt auftritt.

Anders als im ersten Textabschnitt, wo eine thematische und phonetische Kohärenz beobachtet werden kann, ist die zweite Strophe von der syntaktischen Zergliederung gekennzeichnet, bei der die ersten zwei Verszeilen als separate Sätze verfasst sind, während die letzten zwei Verszeilen fast ohne Prädikate auskommen. Einerseits lässt sich die siebte Verszeile als zwei Aussagesätze interpretieren, die im Russischen i. d. R. prädikatslos sind, andererseits können das Kreuz, der Davidstern und der Klee als Druidensymbol auf den letzten Akt des Zeichnens, den das lyrische Ich ausführt, projiziert werden.

Das Bewusstsein des Subjekts lässt sich auch in den verwendeten Tempora feststellen, deren Nutzung den Einstieg in die Traumwelt widerspiegelt. Die ersten zwei Verszeilen des Gedichts sind im Präteritum verfasst und bezeichnen den vorgefundenen Zustand, in dem die Träume bereits Besitz von dem lyrischen Ich ergriffen haben. Ab der dritten Verszeile jedoch wird konsequent Präsens eingesetzt, was darauf hindeutet, dass die Wirkung der Träume bereits eingetreten ist und dieses von der Einschlafenden realisiert wird.

Als letzte Imagination des Halbschlafs zeichnet sich das Bekenntnis des lyrischen Ich zum Christentum, Judentum und dem Druidenkult ab, deren Symbole an verschiedenen Körperteilen angebracht werden: Das Kreuz wird auf dem Herzen positioniert, der Davidstern auf dem Bauch und der Klee auf dem Sonnengeflecht.¹¹⁸ Kompositorisch gesehen übertragen sich die verschiedenen Glaubensrichtungen auch auf die Versstruktur des Gedichts: Der

118 Vgl. dazu Ajzenštejn (2015, S. 227): „LIST KLEVERA – simvol irlandsko-kel’tskogo nacional’nogo soznaniya, počitavšijsja uže druidami dochristianskoj epochi kak svjaščennoe simvoličeskoe rastenie. Verovatnee vsego, u Eleny Švarc upotrebljaetsja kak simvol harmonii. V ee stichi on mog prijti iz ljubvi k epoche Srednevekov’ja, kogda on často ispol’zovalsja v ornamentach, a takže iz ljubvi k tvorčestvu Cvetaevoj. [...] Takim obrazom, klever u gorla možet označat’ poëtičeskiju preemstvennost’, svjazannost’ poëzii E. Švarc s obščim dlja nee i vsech poëtov istočnikom – prirodjoj.“ [DAS KLEEBLATT ist ein Symbol des irisch-keltischen Nationalbewusstsein, das bereits von Druiden aus der vorchristlichen Epoche als heilige Symbolpflanze verehrt wurde. Wahrscheinlich wird es bei Elena Švarc als Symbol für die Harmonie eingesetzt. In ihren Gedichten könnte es auf die Liebe zum Mittelalter zurückgeführt werden, als es öfter in Ornamenten benutzt wurde, aber auch auf die Liebe zu Cvetaeva. [...] So könnte der Klee am Hals poetische Kontinuität und die Verbindung der Dichtung Švarc’ mit der Quelle, die gemeinsam für sie und alle DichterInnen ist – der Natur, gedeutet werden.] Ožegov definiert allerdings den Begriff „ložečka“ als eine Stelle, die sich im niederen Brustbereich zwischen den Rippen befindet.

Text besteht aus acht Verszeilen (acht als Symbol des Christentums), das religiöse Bekenntnis findet in der siebten Verszeile statt (sieben als Symbol des Judentums) und die heilige Zahl der Kelten vier findet sich gleich doppelt in zwei Strophen à vier Verszeilen.

Auch die Anordnung der Religionen ist nicht zufällig. Beginnend mit dem Bekenntnis zu der vergleichsweise jüngsten Glaubensrichtung, dem Christentum, betont das lyrische Ich seine besondere Bedeutung, dass es dem Christentum zuschreibt. Auch die Stelle, an der das christliche Symbol des Kreuzes angebracht wird, zeugt von seiner Wichtigkeit für die Einschlaefende. Das Herz wird als Mittelpunkt der Gefühlswelt der Menschen begriffen und symbolisiert die völlige Hingabe zu der Religion.¹¹⁹ An zweite Stelle kommt das Judentum, dessen Symbol, der Davidstern auf dem Bauch angebracht wurde.¹²⁰ In dieser Weise wird auf die jüdischen Wurzeln der Dichterin verwiesen. Schließlich wird auch der Klee angebracht, sodass das Bekenntnis zu einer heidnischen, sehr naturverbundenen Religion gemacht wird.

Durch seine Blätter wird erneut die botanische Motivik aus der ersten Strophe aufgegriffen, sodass die ursprüngliche Bewegung vom Traum in die Wachheit und dann wieder in den Halbschlaf nun mit der endgültigen Rückkehr in die Traumwelt abgeschlossen wird. Als Ergebnis des Assoziationsspiels, das vorher die Pflanzen umfasste, wird nun die Vereinigung der verschiedenen Religionen präsentiert, die alle auf dem Leib des lyrischen Ich in Form ihre wichtigsten Symbole angebracht werden.

119 Vgl. dazu die Analyse zu dem Gedicht „Voron“, bei dem die Vernichtung des Herzens die Vernichtung des Individuums bedeutet.

120 König David ist eine sehr oft verwendete Figur in der Dichtung Elena Švarc'. Vgl. dazu Gedichte wie „Tancujušij David“ [„Der tanzende David“], I, 79, „Prerivistaja povest' o kommunal'noj kvartire“ [„Die ununterbrochene Novelle über eine Kommunalwohnung“] II, 153 usw. Mit dem Bild des König David verbindet die Dichterin auch ihr erstes religiöses Erlebnis, das auch das Element der Schläfe enthält: „Kak ja poverila. Mne bylo let trinadcat'. Ja sidela u okna, bokom k nemu, i vdruk počuvstvovala, čto zanavesku kak by pronizil luč i čto on vošel v moj levij visok. Ėto byl ne solnečnyj luč, kažetsja, vse proizchodilo pozdnym večerom. Vse v moej žizni srazu peremenilos', ja stala inače videt' i ponimat', ėto byla kak by nit' v nevidimoe. Pozže (gorazdo) ja uvidela odnu srednevekovuju miniatjuru, gde byl izobražen moljaščijja car' David, tam bylo narisovano imenno ėto – luč čerez zanaves' vchodil emu v visok.“ [Wie ich zu glauben begann. Ich war dreizehn Jahre alt. Ich stand neben dem Fenster mit der Seite zu ihm und plötzlich fühlte ich, als wäre ein Sonnenstrahl durch die Gardinen gedungen und der fiel auf meine linke Schläfe. Es schien mir, das war kein Sonnenstrahl, denn es war am späten Abend. Auf der Stelle veränderte sich alles in meinem Leben, ich begann, anders zu sehen und zu verstehen, es war als wäre ein Faden ins Unsichtbare da. (Wesentlich) Später habe ich eine mittelalterliche Miniatur gesehen, auf der der betende König David abgebildet wurde, dort wurde genau das gemalt – der Sonnenstrahl, der ihm durch die Gardine auf die Schläfe fällt.] Švarc (2008a, Bd. 3, S. 229-230).

Der Traum gewinnt also die Bedeutung einer universellen, über religiöse Normen hinausgehenden Freiheit, in deren Rahmen der Mensch sich individuell entfalten kann. Dadurch ist das Individuum organisch an seine Umwelt gebunden und ist sowohl von festen Formen als auch von Glaubensvorschriften unabhängig. Der Übergangsprozess vom Traum in die Wachheit und dann über den Halbschlaf wieder in den Traum ist hiermit der Ausdruck einer Transformation, die für die Träumende den Charakter eines individuellen Glaubensbekenntnisses hat.

2.9. *Das lyrische Ich als Erzähler-Ich*

Anders als in Gedichten wie „Ja podругu umeršuju videla“ [„Ich sah eine verstorbene Freundin“] und „Voron“ [„Der Rabe“], wo das Subjekt der Erzählung eine Mittelposition zwischen Realität und Traum innehat, kann das lyrische Ich auch in einer Erzählerfunktion auftreten, die ausschließlich im Rahmen eines Traums stattfindet.

Eine solche Erscheinungsform lyrischer Subjektivität in den Gedichten von Elena Švarc impliziert die Verbindung der Sonderbarkeit der Traumercheinungen mit der Erfahrung des Transzendenten, sodass die Transzendenz das lyrische Subjekt durch den Traum durchdringt. Das lyrische Subjekt ist Teil des Traums und erfasst die Trauminhalte als eigene oder mit dem eigenen Ich verbundene Ereignisse, die aber von der wachen Welt klar getrennt bleiben. Die phantastische Darstellungsweise hebt die besondere Bedeutung des Erlebten hervor und löst es dadurch aus der Logik der Realität, die für den Wachzustand typisch ist. So gehören Träume neben beispielsweise Feuer, Schmerz und Wahnsinn zu einem Instrumentarium des Transzendenten, das im Werk von Švarc fast immer mittels unkonventioneller Darstellungsweisen übermittelt wird („Okna vo sne“ [„Fenster im Traum“], „Kreščenie vo sne“ [„Taufe im Traum“]). „Okna vo sne“ präsentiert eine Form der lyrischen Ich-Erzählung, die die Trauminhalte und ihre mystischen Kontexte nur intuitiv erlebt und wiedergibt. „Kreščenie vo sne“ dagegen bezieht sich auf die seelische Transformation, die das lyrische Ich im mystischen Traum durchmacht und erzählt. Die Traumerfahrungen können aber auch dem lyrischen Ich als Inspirationsquelle dienen, wie das im Gedicht „Pis'mo vo sne“ [„Ein Brief im Traum“] der Fall ist.

Als Beispiel für eine intuitive Traumerzählung des lyrischen Ich wird der Text „Okna vo sne“ [„Fenster im Traum“] angeführt, der, anders als „Kreščenie vo sne“, wo eine visuelle Wiedergabe und betonte Handlungsabfolge im Mittelpunkt stehen, eine weitere traumtypische Eigenschaft aufgreift: den assoziativen Bilderwechsel und die intuitive Erkenntnis.

Okna vo sne

- 1 V glubokich oblakach – kvadratnoe okno,
 Sosnovuju stružkoj pachnet ono,
 I čto-to v nĕm trepeščet – kak v prichožej,
 Volnuetsja – pylinok stolb vozv'ĕtsja
 5 (Byvaet tak) –
 Kogda ljubov za dver'ju mnĕtsja
 S dlja podajan'ja kružkoj.
 Skorej, skorej
 (Kak pachnet zolotoju stružkoj)
 10 Podaj že ej.

- V glubokom oblake oval'noe okno –
 V nĕm pleščetsja lilovyj sumrak –
 Kak to byvaet s zerkalami,
 Kogda žilca nesut
 15 Vperĕd nogami.
 Ja vižu okna v oblakach,
 O skol'ko okon – ich!
 Krov' zavela vdruk oktoich,
 I mozg moj zakružilsja ves' –
 20 Kak golubinnjy drevnij stich –
 Kak budto by ja zdes'.¹²¹

Fenster im Traum

- 1 In tiefen Wolken ist ein quadratisches Fenster,
 nach einem Kieferspan riecht es,
 und irgendetwas flackert in ihm – wie in der Diele,
 es bewegt sich – eine Staubsäule steigt empor
 5 (es kann so sein) –
 Wenn die Liebe hinter der Tür von einem Bein aufs andere tritt
 Mit dem Almosenkrug.
 Schnell, schnell
 (wie duftet der goldene Span)
 10 spende ihr doch.

- In der tiefen Wolke ist ein ovales Fenster –
 in ihm plätschert die lila Halbdunkelheit –
 wie das mit den Spiegeln ist,
 wenn der Bewohner getragen wird
 15 Mit den Füßen nach vorn.
 Ich sehe Fenster in den Wolken,
 O, wie viele Fenster sind – sie!
 Das Blut stimmte plötzlich die Oktoich an,
 Und mein Gehirn drehte sich ganz –
 20 wie ein alter Taubenvers –
 Als wäre ich hier.

121 Švarc (2008a, Bd. 3, S. 31).

Das Gedicht „Okna vo sne“ gehört zu einer Gedichtsammlung, die Gedichte aus den Jahren 2002–2007 beinhaltet und mit keinem konkreten Titel versehen ist. Der Text, der nicht genau datiert werden kann, thematisiert eine Traumvision und ist verwandt mit anderen Gedichten von Švarc, die Gegenstände oder spirituelle Erlebnisse im Traum situieren, wie z. B. „Pis' mo vo sne“ [„Ein Brief im Traum“], „Most vo sne“ [„Eine Brücke im Traum“], „Spasenie vo sne ot serych sudej“ [„Erlösung von den grauen Richtern im Traum“] und „Kreščenie vo sne“ [„Taufe im Traum“].

In „Okna vo sne“ tritt das lyrische Ich anfangs (V. 1-15) als eine beobachtende Instanz auf, die sich nur auf den Akt des Sprechens beschränkt und den Traum beschreibt, dabei geht es in der Traumlandschaft auf. Pronomina des lyrischen Ich sind hier nicht gegeben, im Kontrast zum zweiten Teil des Gedichts (V. 16-21), wo das Ich als expliziter Bestandteil der Traumszenerie auftritt. Auch wenn das Geschehen weiterhin statisch bleibt, wird nun der Fokus auf die körperlichen Empfindungen des lyrischen Ich gerichtet, das durch die verwendeten Personal- und Possessivpronomina (ja, moj [ich, mein]) greifbar wird. Die zuvor beschriebene Traumsicht wird dadurch auf das lyrische Ich projiziert, sodass es als Produzent, Beobachter und Auswerter des Traums verstehbar wird.

Das Gedicht besteht aus zwei Strophen von jeweils 10 und 11 Verszeilen, wobei die zweite Strophe inhaltlich gesehen in zwei Teile zerfällt, deren erster Teil zur ersten Strophe gehört. Die beiden Strophen unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich der Versanzahl, sondern auch bezüglich der Verteilung der Sätze auf die Verse und der Verslänge. Die Rhythmusstruktur ist unregelmäßig mit Ausnahme einzelner Verse, die in Jambus oder Trochäus gehalten werden. Vereinzelt werden auch Reime eingesetzt, die ebenfalls kein traditionelles Muster aufweisen. Diese Gestaltungseigenschaften führen die vom Titel eingeläutete Traumstilistik weiter, für welche üblicherweise unklare, ungeordnete und assoziativ geprägte Elemente charakteristisch sind.

Die religiösen Anspielungen übertragen sich auf die zentralen Sinnträger des Gedichts: die Fenster. Diese dienen nicht nur als eine konkrete Verbindung zwischen Innen und Außen, sondern stehen, da sie Licht durchlassen, auch symbolisch für den Kontakt zwischen Gott und Mensch. Die Fenster werden ungeachtet ihrer Form in die Wolken, also den Himmel gesetzt, was auf eine hohe Stufe des Transzendenzbezugs hindeutet. Die Begegnung zwischen Immanenz und Transzendenz wird im Traum durch die Fenster hergestellt, was bereits der Titel deutlich macht.

Der erste inhaltliche Teil (V. 1-15) thematisiert die bereits im Titel ange deuteten Fenster im Traum auf unterschiedliche Weise. Das erste Fenster hat eine quadratische Form und ist in mehreren Wolken situiert. Auch wenn kein explizit greifbares lyrisches Subjekt festgestellt werden kann, ist die Wahrnehmung des Fensters von leiblich-sinnlichen Charakteristika wie

Form und Geruch gekennzeichnet, die bis zum Ende dieses ersten Teils beibehalten bleiben (Anblick der Staubsäule V. 4, Geruchsempfindung V. 9).

Die ursprüngliche scharfkantige quadratische Form wird jedoch gleich durch die längliche Form des Kieferspanns aufgefangen. Die Wiederholung des Verbs „pachnet“ [duftet], bezogen auf den Kieferspann, geht zusammen mit seiner Veränderung von Holz zu Gold. Das quadratische Fenster dehnt sich dann nach einer Metamorphose zum Krug nun aber zu einem goldenen Span vertikal aus. Auch das verwendete Verb „vozv'ětsja“ [emporsteigt] impliziert erneut eine Ausrichtung nach oben, die jedoch jetzt in Spiralbewegungen erfolgt.

Diese zunächst nur assoziative Transformation des eckigen Fensters zu einer runden und schließlich dynamischen Spiralform wird auch von der lautlichen Gestaltung der Traumscene untermauert. Die Dominanz des Vokals „o“ (insgesamt 52 Mal im Text verwendet: Mit insgesamt 31 Prozent viel öfter eingesetzt im Vergleich zu anderen Vokalen) verbildlicht die runde Form und ist bereits in dem Schlüsselwort des Gedichts „Fenster“ gleich zwei Mal enthalten: okno. Auch wenn die Verwendung des Vokals im gesamten Text im Vergleich zu dem ersten Abschnitt (V. 1) abnimmt, ist die Anzahl des Buchstabens „o“ besonders in den Verszeilen am intensivsten zu beobachten, die eine Verbindung mit dem / den Fenster/n haben (V. 1, 11, 17). Gleichzeitig werden die unbetonten „o“-Vokale in manchen Wörtern reduziert oder offen ausgesprochen, sodass beim Vorlesen des Textes eine Dominanz der Laute „a“ und „o“ festzustellen ist. A und O verweisen im Anklang auf die griechischen Buchstaben und damit auf die christliche Symbolik von Alpha und Omega, die auf der Lautebene des Gedichts anklingt, ohne dass zunächst ein expliziter Verweis auf eine religiöse Dimension gegeben wird.

Auch die räumliche Darstellung der Träume zeichnet sich durch eine konzentrische Form aus. Den äußersten Rahmen bilden die Wolken, in denen als zweite Raumstufe die Fenster eingebracht sind. Das dritte, innerste und damit zentralste Element bilden die im Fenster eingeschlossenen Inhalte, die in der ersten Strophe unklar sind, aber in der zweiten konkreter dargestellt werden und dennoch in beiden Fällen durch Assoziationen und Vergleiche abstrakt, individuell und undefinierbar erscheinen.

Neben den Geruchs- und Formeigenschaften wird das Gesehene, aber unbestimmt bleibende Objekt („čto-to“ [irgendetwas]) durch Vergleiche („kak“ [wie], V. 3) und Umschreibungen (V. 6) dargestellt. Das Unvermögen des lyrischen Ich, die Bestandteile des Traums genau zu identifizieren, wird durch eine andere Form der lyrischen Subjektivität ergänzt, die das Wahrgenommene bewertet (V. 5 und 9). Diese scheinbar traumexternen Aussagen werden durch die eingesetzten Klammern und Gedankenstriche graphisch im Text abgesetzt, wobei die eingebauten Satzglieder syntaktisch verschiedene Kombinationsmöglichkeiten im Anschluss an die Textteile jenseits der

Klammern zulassen. So können die Verseilen 4-6 sowohl als Konditional- als auch Temporalsatz gelesen werden.

Lautlich knüpft jedoch die eingeklammerte Subjektstimme an den Haupttext an. V. 5 wiederholt im Mittelreim das Wort „kak“ [wie] aus V. 3, das in V. 9 wiederholt wird. Dennoch brechen die Einschübe den klaren Paarreim der Verszeilen 4 und 6 und 8 und 10. Im ersten Fall passt diese versteckte Stimme grammatisch in den Satz. Im zweiten bricht sie eine feste logische Konstruktion, indem sie eine scheinbar unpassende Aussage in eine als dringend vorgebrachte Aufforderung platziert.

Die Präsenz solcher Einwürfe, die logisch in den Satz hineinpassen, aber gleichzeitig seine Hauptbedeutung verändern, wirft die Frage auf, welcher lyrischen Instanz sie zugeordnet werden können. Die beiden Einfügungen (V. 5 und 9), die so gestaltet sind, nehmen eine ganze Verszeile in Anspruch und modifizieren die Hauptaussage im ersten Fall oder bringen eine persönlich konnotierte Information hinein (V. 9). Die logische Kompatibilität (V. 5) oder der Bezug zu anderen, bereits erwähnten Phänomenen der Traumszene (V. 9) legen die Vermutung nahe, dass es sich um eine andere Erscheinungsform der lyrischen Subjektivität handelt, die nur in diesem Traumzustand sichtbar wird. Diese schaltet sich spontan und scheinbar unmotiviert in das Geschehen hinein, ohne komplett vom Traumbild ausgeschlossen zu sein und ohne ihre eigene Unabhängigkeit zu verlieren.

Die in Klammern eingeführte Subjektstimme fehlt im zweiten Teil des ersten Sinnabschnitts (V. 11-15) und im dritten wird das lyrische Subjekt zum ersten Mal sichtbar. So lassen sich drei verschiedene Formen des lyrischen Subjekts feststellen: das verborgene, kaum identifizierbare Ich, das sich nur sporadisch als Subjektinstanz manifestiert (V. 5 und 9), das beobachtende Ich, das die Traumschilderungen wahrnimmt, und das selbstbewusste (V. 11-15), reflektierende und luzide lyrische Ich, das die Trauminhalte auf sich fokussiert und die verschiedenen Eigenschaften des bisherigen Traums in sich sammelt.

Die assoziative Ebene des Traums wird vor allem durch Vergleiche zustande gebracht (V. 3, 9, 13, 20, 21), die das träumende Subjekt in zwei verschiedenen Dimensionen ansiedelt. Einerseits ist das sinnlich Wahrnehmbare das, was dieses Subjekt auf den ersten Blick ausmacht. Das erlebte Traumbild wird durch körperliche Eindrücke dominiert (Hören, Riechen, Sehen), die aber nicht mit den körperlichen Organen in Verbindung gebracht werden. Dieses Traum-Ich ist körperlos, und auch wenn die Empfindungen durchaus präsent sind, offenbart sich sein Unvermögen, das komplexe Traumerlebnis in seiner Ganzheit zu erfassen und zu definieren. Die Unfähigkeit, den Traum wiederzugeben, bedingt den Versuch seitens des lyrischen Ich, die Beschreibung des Traums auf die Ebene des sinnlich-körperlich Erfahrbaren zu verlagern und sich deswegen entfernter Assoziationen und Vergleiche zu bedienen.

Die Gestaltung eines Vergleichs appelliert immer an bekannte Ereignisse, an ein *tertium comparationis*, durch welches die zu vergleichenden Komponenten äußerlich oder funktional in einer Relation zueinanderstehen. Die Umschreibungen des Gesehenen im Gedicht werden dennoch frei von festen assoziativen Konstruktionen dargestellt und bleiben trotz des Versuchs, die Traum Inhalte genauer wiederzugeben, abstrakt und gelöst von konventionellen empirischen Erfahrungen. Die formale Beschreibung der Träume bringt hiermit auf den ersten Blick keine Klarheit über das eigentliche Zentrum des Traumbildes: Über das, was im Fenster zu sehen ist.

Gleichzeitig wird die Aussagestruktur, die durch das Traum-Ich in der ersten Strophe angelegt wurde, variiert in der zweiten wiederholt. Zunächst wird der Traumtopos eingeführt: die Wolken und die Fenster. Die zweite Traumszene hebt aber auch die qualitativen Änderungen im Vergleich zum ersten Abschnitt hervor: Die Wolke tritt jetzt singular auf, das Fenster hat nun eine ovale Form. Weiter wird die Beschreibung mit den sich im Fenster befindenden Objekten fortgesetzt („v něm“ [in ihm]), wobei in der ersten Traumszene das Gesehene undefinierbar ist („čto-to“ [irgendetwas]) und im zweiten jedoch konkretisiert wird („lilovyj sumrak“ [lila Halbdunkelheit]). Das dritte gemeinsame Strukturelement besteht in einem Vergleich, der eine neue Assoziationsebene („byvaet tak, kak to byvaet“ [es kann so sein, wie das ist]) mit einer zeitlich-konditionalen Komponente eröffnet („kogda“ [wenn]). Dabei werden die zwei verschiedenen Ausdrucksformen lyrischer Subjektivität zum Vorschein gebracht: Eine verborgene Subjektstimme, die diesen Vergleich auslöst und orthographisch mit Klammern von dem Traum-Ich im eigentlichen Traum abgegrenzt ist.

Das Traum-Ich verändert sich auch bezüglich der Richtungen, die es durch seine Traumschilderung vorgibt und als Grundlage der Assoziationen ausbaut. Im ersten Traum findet eine Bewegung nach Innen statt, die mit dem bettelnd gereichten Krug zum Ausdruck gebracht wird. Der gesuchte Kontakt mit dem Inneren findet jedoch nicht explizit statt: Die Kommunikation mit dem Draußen wird als eine Sichtung des im Fenster verborgenen Gegenstands wiedergegeben, die das lyrische Ich verzweifelt sucht („skorej, skorej“ [schnell, schnell]) und dennoch nicht findet. Der Traum in der zweiten Strophe dagegen zeigt durch den Toten, der aus dem Haus gebracht wird, eine Bewegung nach draußen, wobei die negativen Konnotationen (Dunkelheit, Tod) einen Kontrast zu der überwiegend positiven Symbolik der ersten Strophe (Gold, Liebe) bilden.

Der letzte Teil der zweiten Strophe (V. 16-21) bringt eine andere Dimension lyrischer Subjektivität zum Vorschein. Zum ersten Mal zeichnet sich im Gedicht ein konkretes Ich („ja“) ab, das die Traumgeschehnisse auf sich selbst bezieht und hiermit als konkrete träumende Person auftritt. Dieses Traumsjekt lässt sich an die vorher beschriebenen Träume einerseits durch

die gesehenen Fenster, die in Plural eingebracht werden, andererseits durch den Titel, der diese Fenster als Traumgegenstand darstellt, anschließen.

So zeichnen sich zwei greifbare Komponenten ab, auf denen die räumliche Struktur des Gedichts aufgebaut ist: das lyrische Ich, das mehr und mehr verdichtet bzw. konkretisiert wird, und das Haus, das nur angedeutet ist. In dieser Weise werden erneut Anspielungen auf den transzendenten Charakter dieses Traumes gemacht, denn der menschliche Körper kann als ein Haus Gottes betrachtet werden.¹²²

Die runde Form, die vor allem den ersten Traum kennzeichnet, wird auch hier aufgegriffen, und zwar nicht nur auf der graphischen Ebene mit der Wiederholung des Vokals „o“, sondern auch durch die direkten Verweise auf den Kreis. V. 19 nimmt erneut die Kreisform auf, die in der ersten Strophe durch einen Gegenstand, den Krug („kružka“: im Russischen enthält das Wort für „Kreis“ – „krug“ als Stamm), angedeutet wurde, und projiziert sie auf das eigene Selbst. Das Gehirn des lyrischen Ich als Zentrum seiner geistigen Fähigkeiten wird räumlich in Kreisbewegungen entfesselt, d. h. auch seiner rationalen Fähigkeiten entbunden, und nimmt stattdessen unendliche Dimensionen an, für welche der Kreis steht („mozg moj zakružilsja ves“ [und mein Gehirn drehte sich ganz]). Gleichzeitig aber bleibt das Bewusstsein des lyrischen Subjekts an einem Punkt des hic et nunc fixiert („zdes“ [hier]), sodass seine Präsenz paradoxerweise überall und dennoch an einem Ort ist, also universell und individuell zur selben Zeit. So setzt dieses Gedicht das religiöse Thema um, indem hier die Universalität Gottes und die Individualität des Menschen im lyrischen Ich zusammenfallen.

Die christlichen Motive werden mit dem Verweis auf das sog. Taubenbuch („golubinnjy drevnij stich“ [alter Taubenvers]), das zu den Schlüsseltexten der russischen Apokryphenliteratur zählt,¹²³ aber vor allem durch den Kirchengesang zum Ausdruck gebracht, der laut Gedicht mit dem Blut durch den Körper des lyrischen Ich fließt. Dabei handelt es sich um oktoich (Octoechos), eine Ansammlung von liturgischen Texten aus acht Stimmen. Der Octoechos-Gesang in den Wochen vor Ostern wird als „Säule“ (russ. „stolp“) bezeichnet, sodass die assoziative Verbindung mit dem Himmel bzw. mit der Transzendenz (V. 4 „pylinok stolb vzov'ětsja“ [eine Staubsäule steigt empor]) nun durch das Blut und den Gesang hergestellt wird. Dazu beinhaltet das Wort „oktoich“ dieselben lautlichen Eigenschaften wie das Wort „okno“ [Fenster]: Die zweifache Wiederholung des Vokals „o“ der graphisch auf derselben Stelle realisiert wird, und des Konsonanten „k“, der ebenfalls an derselben Stelle in den beiden Wörtern, als zweiter Buchstabe, steht.

122 Vgl. dazu 1. Kor. 6,19: „Oder wisset ihr nicht, daß euer Leib ein Tempel des heiligen Geistes ist, welchen ihr habt von Gott, und seid nicht euer selbst.“

123 Vgl. dazu das Kapitel zu Ol'ga Sedakova.

Die Verweise auf das Transzendente mit dem Kirchengesang, dem phonetischen Profil des Gedichts und dem Kreiseln des Gehirns deuten darauf hin, dass die Einung mit Gott sich aus der Traumerfahrung heraus zu vollziehen beginnt. Die Verben „zavela“ [anstimmte] und „zakružilsja“ [drehte sich] markieren hiermit den Beginn des Übergangs des lyrischen Ich in eine sakral-religiöse Welt.

Das Bewusstsein über die Traum inhalte und die Tatsache, dass diese geträumt werden, bringt das Hauptcharakteristikum dieses Traumsubjekts in den Vordergrund: Es träumt einen Traum, der dieselben Inhalte bzw. ein und dieselbe Erkenntnis mehrfach variiert, nämlich, dass der Kern dieser Träume für die Sprache unerreichbar bleibt und nur intuitiv zu erleben ist. Die mystische Einung entzieht sich dem Bewusstsein und der sprachlichen Darstellung. Das lyrische Ich ist hiermit ein Teil der Traumlandschaft, wobei der Versuch der erzählerischen Wiedergabe des Traums an der Unmöglichkeit scheitert, die Traum inhalte zu erkennen.

Eine andere Form des erzählenden Ich als Teil eines Traums bezieht sich weniger auf intuitive, als vielmehr auf individuelle, phantastische und sinnesintensive Traumdarstellungen, die den Charakter einer mystischen Erfahrung gewinnen, denen das lyrische Ich beiwohnt. Ein Beispiel einer solchen Traum mystik ist das Gedicht „Kreščenie vo sne“:

Kreščenie vo sne

1 Svetlaja noč'. Menja okrestili vo sne.
Zolotoj svjaščennik glavu pokropil.
Mnitsja li, mereščitsja mne?
Tol'ko kreščal'naja lilas' voda.

5 Možet byt', zvezdy menja krestili?
(Blizko trepeščut, drožat v okne.)
I svetljaka na zabytoj mogile,
Čisto gorjaščego, tože vo sne.

Chot' ja kogda-to krestilas' v ogne,
10 No rastvorennoe serdce zabylo
Prežnjuju milost', i slavu, i silu:
Vse že očistis', omojsja, kak vse.

Zvezdy kačajutsja, v zemlju skol'zja,
Pop zolotoj isčezaet vdali,
15 Ticho podzemnye l'jutsja ključī,
Viny, zaboty moi unosja.¹²⁴

Taufe im Traum

1 Eine helle Nacht. Ich wurde im Traum getauft.
Der goldene Priester beträufelte meinen Kopf.

124 Švarc (2002a, Bd. 1, S. 295).

Kommt es so vor oder scheint es mir?
Nur das Taufwasser floss.

- 5 Vielleicht haben die Sterne mich getauft?
(Sie flackern nah, zittern im Fenster.)
Und den Leuchtkäfer auf dem vergessenen Grab,
Der rein brennt, auch im Traum.

- Selbst wenn ich einst mit Feuer getauft wurde,
10 Vergaß doch das geschmolzene Herz
die vergangene Gnade und Ruhm und Kraft:
Dennoch reinige Dich, wasche Dich, wie alle.

- Die Sterne taumeln, sie rutschen in die Erde,
Der goldene Pope verschwindet in der Ferne,
15 Still ergießen sich die unterirdischen Quellen,
Meine Schuld und Sorgen mit sich nehmend.

Das Gedicht thematisiert das erste Sakrament, das einen Menschen in die christliche Gemeinde einführt, wobei bereits im Titel ersichtlich wird, dass es sich in diesem Fall nicht um eine tatsächliche kirchliche Taufe handelt, sondern um eine, die sich im Traum, also jenseits der Wirklichkeit von Tradition und Kirche im eigenen Inneren ereignet.

Die ersten beiden Strophen versetzen die Traumdarstellung in die Vergangenheit und weisen sie damit als Erinnerung aus. Die Erinnerung setzt gleich mit dem Ritus der Taufe mit Wasser in der ersten Verszeile ein, wobei durch den Traum und das Oxymoron „svetlaja noč“ [helle Nacht] von vorneherein eine phantastische Szenerie installiert wird, die durch das goldene Phelonion des Priesters („zolotoj svjaščenic“ [goldener Priester]) und den Kirchenslavismus „glava“ [Kopf] in eine sakrale Atmosphäre getaucht wird. Der Traumcharakter des Geschehens wird auch durch die tautologische Frage des lyrischen Ich „Mnitsja li, mereščitsja mne?“ [Kommt es so vor oder scheint es mir?] verstärkt, da es nicht genau entscheiden kann, ob das Gesehene Wirklichkeit ist.

Die zweite Strophe bringt mit der Frage „Možet byt', zvezdy menja krestili“ [Vielleicht haben die Sterne mich getauft?] scheinbar eine weitere Verunsicherung in der Wiedergabe der Traum inhalte. Es handelt es sich um eine zweite Variation der Taufe, die hier anders wahrgenommen wird. Dabei dominieren auch in dieser zweiten Sichtweise individuelle Symbole, die in der Dichtung Švarc' auf eine Verbindung mit dem Transzendenten bzw. auf seine Anwesenheit verweisen. So deuten die Sterne auf die Präsenz Gottes,¹²⁵

125 In ihrem Nachruf für Elena Švarc akzentuiert Ol'ga Sedakova die besondere Bedeutung des Feuers und der Sterne im Werk von Švarc. In: Sedakova (2010a, S. 568-570). Sedakova verweist auf das Gedicht „Nekotorye vidy zvezd“ [„Einige Sternearte“], Švarc (2002a, Bd. 1, S. 9-10), in dem die Sterne als ein physisches Zeichen für die Anwesen-

das Fenster auf einen möglichen Kontakt mit der transzendenten Welt, der Leuchtkäfer¹²⁶ über dem Grab und das Feuer¹²⁷ auf eine Verbindung mit den Verstorbenen. Gleichzeitig ist das Feuer ebenfalls ein Instrument der Taufe, durch das Christus nach Matthäus 3,11 die Menschen taufen wird. Das Feuer ist außerdem ein Symbol seelischer Reinigung, die hier mit der Taufe durch Feuer impliziert wird. Somit wird ein sehr breites Spektrum an Konnotationen erstellt, das die Taufe sowie den Märtyrertod, der auch „Feuertaufe“ genannt wird, und die rituelle Reinigung durch das Feuer erfasst. Die Sterne taufen nicht nur das lyrische Ich, sondern auch den kleinen Leuchtkäfer auf dem vergessenen Grab, sodass der Traum den Charakter einer omnipräsenten Taufe gewinnt, die alle Lebewesen durch die Sterne am heiligen Sakrament teilhaben lässt.

Die Feuertaufe wird in der christlichen Tradition oft mit der Taufe durch den Heiligen Geist gleichgesetzt.¹²⁸ Sie ist kein Ritus der Kirche, der Verweis auf die Feuertaufe bezieht sich auf eine individuelle Geistbeziehung (wie die Feuerzungen an Pfingsten jeweils einzelnen Jüngern zuteilwerden). Offenbar macht Švarc einen Kontrast zwischen einem individuellen, vom kirchlichen Sakrament gelösten Geistbezug, und dem Sakrament der Taufe selbst auf.

Feuer ist das Medium, durch welches Švarc in vielen Gedichten eine Beziehung zur Welt des Göttlichen oder der Verstorbenen herstellt (Kerze, Flamme, Blitze).¹²⁹ In den meisten Fällen wird die Verbindung mit einer anderen, transzendenten Welt dabei auf eine schmerzhafteste Weise hergestellt – „vergessenes Grab“ und „geschmolzenes Herz“ deuten auf seelischen und physischen Schmerz hin.

Das Element des Feuers bzw. des Leuchtens (Sterne, Leuchtkäfer, Brennen) dominiert die zweite Strophe und wird damit der ersten entgegengesetzt, in der ein Akzent auf das Wasser gelegt wird. Die Feuersymbolik wird auch in der dritten Strophe fortgesetzt, wo das lyrische Ich eine bereits stattgefunden Taufe mit Feuer in Erinnerung ruft. Diese Taufe mit Feuer hat aber nicht dieselbe Wirkung wie die Taufe mit Wasser: Auch wenn das bereits getaufte lyrische Ich mit seinem geschmolzenen Herzen das Sakrament empfangen hat („rastvorennoe serdce“ [geschmolzenes Herz]), ist das Heranführen an den Glauben durch das Feuer nicht von Dauer. Dem Feuer wird

heit Gottes dargestellt werden: „Ešče pochože – budto božestvo, / Nakinuv trjapku neba, / Sebja uprjatat' zachotelo, / no v prorechi zvezd / Sijaet oslepitel'noe telo“ [Noch mehr ähnelt es einer Gottheit / die, indem sie das Himmelslappen auf sich überzogen hat, / sich zu verstecken wünschte, / aber durch die Löcher der Sterne / scheint der blendende Körper].

126 Becker (1992, S. 170).

127 Vgl. dazu Štal' (2013b).

128 Matthäus 3,11.

129 Vgl. z. B. Gedichte wie „Pominal'naja sveča“, „Cerkovnaja sveča“ oder „Prostye stichi dlja sebja i dlja Boga“.

erneut das Wasser entgegengestellt, das nun nur implizit durch die Verben „očistis“ [reinige Dich] und „omojsja“ [wasche Dich] präsent ist und auf die rituelle Reinigung durch die Wassertaufe verweist; in der letzten Strophe ist dann von den „unterirdischen Quellen“ die Rede, welche das Motiv des „strömenden“ Taufwassers aus Strophe 1 aufgreifen.

Die zwei Verben am Ende der dritten Strophe machen den ganz persönlichen Bezug des lyrischen Ich zu dem Akt der Wassertaufe sichtbar. Der imperative Modus im Singular ist der Ausdruck einer Aufforderung an sich selbst, die Reinigung durch das Wasser bzw. die Taufe zu erfahren. Erneut wird die Universalität der Taufe im Wasser verdeutlicht: Die Taufe erstreckt sich auf alle Lebewesen (V. 7-8) und auf alle Menschen (V. 12 „kak vse“ [wie alle]), sodass nicht die individuelle Erfahrung des Sakraments, sondern das Sakrament als eine alles und alle verbindende Handlung angestrebt wird.

Der Weg zur Vereinigung mit dem Wasser der Taufe als dem Urelement unter den vier, seit der Antike unterschiedenen Elementen Erde, Luft (hier: Himmel), Feuer und Wasser spiegelt sich in der syntaktischen und rhythmischen Struktur des Gedichts wider. Die erste Strophe, in der das lyrische Ich sich aus dem wachen Zustand heraus an den Traum erinnert, ist in vier Sätze zergliedert, die jeweils unterschiedliche Informationen tragen. Die zweite Strophe besteht aus drei Sätzen, die enger aufeinander bezogen sind. Die dritte hat zwei Sätze, getrennt durch Doppelpunkt, und die vierte Strophe enthält einen einzigen Satz: 4-3-2-1.

Ähnlich ist auch die rhythmische Gestaltung des Textes aufgebaut. Bereits in der ersten Strophe zeichnet sich eine rhythmische Konstante ab, gebildet durch einen vierhebigen Daktylus mit katalektischem Versausgang, die immer in derselben Form am Ende der anderen Strophen wiederholt wird. In der ersten Strophe ist die letzte Verszeile die einzige, die in diesem Rhythmuschema verfasst ist, in der zweiten finden sich zwei daktylische Verse (V. 7 und 8), in der dritten drei (auch wenn kleine Abweichungen vorhanden sind, wie z. B. in V. 10 und 11, wo der erste Fuß keine Hebung hat), bis in der vierten Strophe das Metrum in allen vier Verszeilen wiederholt wird (/ - - / - - / - - /). Die Vielfalt (Abweichung vom vierhebigen Daktylus) wird rhythmisch in der Einheit (Durchhalten des 4-hebigen Daktylus) aufgehoben. Dabei wird die Bewegung von 4 zu 1, wie sie für die Satzstruktur beobachtet wurde, auf anderer Ebene umgekehrt, wobei aber dieselbe Bedeutung formal realisiert wird: der Prozess zur Verwandlung in eine Einheit, welche die Vielheit umfasst, wie das Wasser als Urelement alle anderen Elemente enthält, wie etwa bei Thales nach Aristoteles.¹³⁰

Die Verwandlung des lyrischen Ich im Zeichen der Taufe lässt sich ebenfalls in den verwendeten Tempora erkennen. Bis zur letzten Strophe finden sich Verben im Präteritum, die die Erinnerung an den Traum aus der Positi-

130 Aristoteles. *Metaphysik*. Buch I, 3: 983b, 21 ff.

on einer wachen Person implizieren. Die rituelle Reinigung als Höhepunkt der Taufe vergegenwärtigt den Traum, sodass in der letzten und vierten Strophe nur das Präsens eingesetzt wird. Das lyrische Ich gerät durch die Erinnerung in den Traum hinein, dessen „Ausklingen“ im Präsens der letzten Strophe in die Gegenwart des lyrischen Ich hereingeholt wird. Durch die Erzählung des Traums realisiert das lyrische Ich die Taufe und hiermit die Rettung seiner Seele: Schuld und Sorgen sind von ihm genommen, wie es in der letzten Verszeile heißt.

Eine weitere Möglichkeit der Transzendierung des lyrischen Subjekts besteht nicht in der Übertragung von religiösen Riten in den Traum, sondern in der Gebetspraxis, wobei die mystische Begegnung zwischen Mensch und Gott in der Form einer Sprachmeditation erfolgt, die nur im Rahmen eines Traums stattfindet. Ein Beispiel dazu ist das Gedicht „Tebe, Tvorec, Tebe, Tebe“ [„Dir, Schöpfer, Dir, Dir“]:

- 1 Tebe, Tvorec, Tebe, Tebe,
Tebe, Zemli vdovcu,
Tebe – ognju ili vode,
Ptencu ili Otcu –
- 5 S kem govorju ja v dlennom sne,
Šepču ili kriču:
Ne znaju, kak drugim, a mne –
Sej mir ne po pleču.
Tebe, s kem my vseгда vdvoëm,
- 10 Razbivšis' i zvenja,
Skažu – ukroj svoim krylom,
Ukroj krylom menja.¹³¹
- 1 Dir, Schöpfer, Dir, Dir,
Dir, Witwer der Erde,
Dir – dem Feuer oder dem Wasser,
Dem Küken oder dem Vater –
- 5 Mit dem ich im langen Traum rede,
Flüstere oder schreie ich:
Ich weiß nicht, wie es den anderen geht, aber ich –
Bin der ganzen Welt nicht gewachsen.
Dir, mit dem wir immer zu zweit sind,
- 10 Zerbrechend und klingelnd,
Sage ich – schütze unter deinem Flügel,
Unter Deinem Flügel schütze mich.

Das Gedicht „Tebe, Tvorec, Tebe, Tebe“ ist in der Gesamtausgabe von Elena Švarc' nicht datiert bzw. der Periode 2002–2007 zugeordnet, dennoch findet

131 Švarc (2008a, Bd. 3, S. 15).

sich in einem Nachruf von Ol'ga Sedakova die Datierung 2004.¹³² Mangels genauerer Datierung lässt sich auch keine sichere Verbindung zu dem sonst sehr ereignisvollen Jahr 2004 herstellen. Aus den Tagebüchern der Dichterin wird klar, dass am 30. März 2004 ein Brand ihre Wohnung verwüstet hat, ein Unglück, das sie in eine dauerhafte Lebenskrise gestürzt hatte.

Das Gedicht beginnt mit einer vierfachen Anrede an den Schöpfer, wobei diese Bezeichnung in Kombination mit der Großschreibung des Personalpronomens „Tebe“ einen Hinweis darauf gibt, dass das lyrische Ich sich direkt an Gott wendet. Gott als eine alles umfassende, universelle Instanz wird auch durch die Oppositionspaare näher beschrieben, die weiter in die Anrede als Appositionen integriert sind „ognju ili vode“ [dem „Feuer oder dem Wasser] und „Ptencu ili Otcu“ [dem Küken oder dem Vater]. Das letzte Oppositions paar enthält nicht nur den Gegensatz „jung-alt“, sondern auch die direkte Benennung von Gott-Vater und mit dem Küken, das aus einem Ei geschlüpft ist, auch einen Verweis auf Jesus.¹³³ Die letzten zwei Verszeilen des Gedichts wiederum greifen direkt eine Szene aus dem Lukasevangelium auf, in der Jesus über Jerusalem klagt,¹³⁴ sodass die Kombination „jung-alt“ nicht mehr als Gegensatz, sondern als die Einheit zwischen Gott-Vater und Gott-Sohn dargestellt wird.

Die mehrfache Anrede beinhaltet hiermit sowohl das Personalpronomen „Tebe“, die durch die Dativkonstruktion die Suche nach einem direkten Kontakt zu Gott anstrebt, als auch andere Bezeichnungen (z. B. „Zemli vdovcu“, „ognju ili vode“ usw.), die genau in derselben Zahl eingesetzt sind, wie das Personalpronomen. So wird das Personalpronomen „Tebe“ insgesamt sechs Mal eingesetzt (V. 1: 3 Mal; V. 2, 3 und 9: jeweils 1 Mal) und genau sechs sind die zusätzlichen Bezeichnungen, die dieses Personalpronomen als Apposition ergänzen: V. 1: „Tvorec“ [Schöpfer], V. 2: „vdovec“ [Witwer], V. 3: „ogon“ [Feuer] und „voda“ [Wasser], V. 4 „ptenec“ [Küken] und „Otec“ [Vater].¹³⁵ So wendet sich das lyrische Ich insgesamt zwölf Mal an Gott, sodass erneut auf den sakralen Charakter dieser Kommunikation verwiesen wird.

Solche religiösen Anspielungen, die auf einer heiligen Zahl basieren, bilden das strukturelle Gerüst des Textes. Er besteht aus zwölf Verszeilen (die Zahl der Apostel), die nicht durch weitere Strophengliederung geteilt sind.

132 Siehe Sedakova (2011): „Elena Švarc. Pervaja godovščina“ [„Elena Švarc. Der erste Jahrestag“]. Der Nachruf ist auf der Homepage der Dichterin veröffentlicht: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/876>. (14/07/2019).

133 Das Ei wird traditionell als Symbol des Lebens begriffen. Vgl. dazu Kirschbaum (1994, S. 588-589).

134 Lukas 13,34: Jerusalem, Jerusalem, du tötest die Propheten und steinigst die Boten, die Gott zu dir schickt! Wie oft wollte ich deine Bewohner um mich scharen, wie eine Henne ihre Küken unter die Flügel nimmt! Aber ihr habt nicht gewollt.

135 Die Großschreibung des Wortes „otec“ wird im Russischen ausschließlich zur Bezeichnung von Gott-Vater eingesetzt.

Die rhythmische Gestaltung des Gedichts weist einen abwechselnd vier- und dreifüßigen Jambus auf, sodass die Zahlen der vier Evangelien und der Heiligen Dreifaltigkeit integriert werden. Dazu ist der Text in einem Kreuzreim verfasst, was indirekt auf Christus verweist.¹³⁶

Die Anrede an Gott wird also in eine sehr sakrale Umgebung eingebettet, die auf der strukturellen Ebene mehrere religiöse Symbole enthält. Das Gedicht ist dabei ganz anders gestaltet als für die Texte von Elena Švarc typisch. Während das lyrische Subjekt im größten Teil ihrer Gedichte als eine Frau identifizierbar ist, ist es in diesem Fall geschlechtlich undefinierbar. Es tritt außerdem formal zurück, indem es sich als greifbare Sprachinstanz erst in der fünften Verszeile manifestiert und ist zunächst nur durch die Worte, die es an Gott richtet, präsent.¹³⁷

Der ursprüngliche Appell an die Transzendenz gewinnt nach der langen Einleitung nun den Charakter eines Gesprächs, das das lyrische Ich mit Gott führt (V. 5 „s kem ja govorju“). Alle weiteren Verben, die einen Sprechakt bezeichnen (V. 6 „šepču“ [flüstere] und „kriču“ [schreie]; V. 11 „skažu“ [sage], beziehen sich auf diese Kommunikation mit Gott, deren Besonderheit darin liegt, dass sie im Traum stattfindet (V. 5 „s kem govorju ja v dlinnom sne“ [mit dem ich im langen Traum rede]). So entwickelt sich der Traum zum Austragungsort des gesamten Gedichts.

Eine weitere Eigenschaft dieser Kommunikation ist, dass sie als Gebet konzipiert ist. Dafür sprechen die zahlreichen Anreden an Gott, wobei ein

¹³⁶ Auf Russisch ist das Kreuz in der Bezeichnung erhalten: perekrěstnaja rifma.

¹³⁷ In ihrem Nachruf betrachtet Ol'ga Sedakova einige Gedichte von Elena Švarc und versucht das Vogelmotiv aus einigen ihrer Werke in einen Gesamtkontext zu setzen. Ihren Überlegungen zufolge ist das undefinierbare lyrische Ich ein Zeichen dafür, dass jeder Mensch dieses Gebet gesprochen haben könnte: „Ptica (Pteneč) ètič stichov – ne sovsem iz togo rjada, o kotorom my govorili. Èta ptica – ne objazatel'no poèt. Èto čelovek [...], vsjakij čelovek. My slyšim postojannye motivy našej temy: ogon', voda, zvon, razbitost', son. I sredi nich novoe, sil'noe slovo – Otec. No ono v rjadu drugich, kotorye perečisljajutsja, kak neokončatel'nye: ne važno komu, no – Tebe. I zdes' my vidim polnyj povorot sjužeta. Esli prežde reč' šla postojanno o tom, čtoby probit' zamknutost', – zdes', naoborot, strastnaja pros'ba ob ukrytosti. Reč' idet ne o tom, čtoby spasat' – no čtoby byt' spasennym, uberežennym, kak pteneč, ukrytyj materinskim (otcovskim) krylom.“ [Der Vogel (das Küken) in diesem Gedicht fällt aus der Reihe, über die wir gesprochen haben, heraus. Dieser Vogel ist nicht unbedingt die Dichterin / der Dichter. Das ist der Mensch, [...] jeder Mensch. Wir hören die ständigen Motive unseres Themas: Feuer, Wasser, Klang, Zerbrochenheit, Traum. Und unter ihnen ist ein neues, starkes Wort – Vater. Es ist aber in der Reihe mit anderen, die zu nicht den endgültigen zählen: Es ist nicht wichtig wem, aber – Dir. Und hier sehen wir die völlige Wendung des Sujets. Ging es früher ständig darum, die Isolation zu durchbrechen, geht es hier um die Bitte um Verborgensein. Es geht nicht darum zu retten, sondern der Gerettete zu sein, der Behütete, der unterm dem mütterlichen (väterlichen) Flügel, geborgen wird]. Sedakova (2011).

Teil von ihnen als Beinamen erwähnt wird (vgl. z. B. V. 4). Diese inbrünstige Ansprache erfolgt direkt vom lyrischen Ich an Gott und ist nicht einmal durch einen Titel unterbrochen, der den Inhalt des Gebets in einen bestimmten Kontext rücken könnte. Neben der Anrede beinhaltet das Gedicht ein weiteres Element, das charakteristisch für die Gebetspraktiken des Christentums ist: die Bitte. In diesem Fall ist die Bitte besonders emotional, zielgerichtet und persönlich und erfolgt durch die für ein Gebet ebenfalls typische Wiederholungen sowohl des Personalpronomens „Tebja“ als auch des Imperativverbs „ukroj“ V. 11 und 12). Die Bitte um den Schutz Gottes schlägt wiederum einen Bogen zu dem bereits zitierten Bibelabschnitt (Lk 13,34) und resultiert aus dem selbsterkannten Unvermögen des lyrischen Ich, mit der Welt zurechtzukommen. Diese Feststellung ist auch die Ursache des Betens. Zwischen Gott und betender Person besteht außerdem eine Verbindung (V. 9 „s kem my vseгда vdvoëm“ [mit dem wir immer zu zweit sind]), die durch die Schwäche des Menschen gefährdet ist. Dies ist auch ein zweiter Grund für die dringende Suche nach Gottes Beistand.

Die Gestaltung des Gedichts als ein Gebet erfolgt nicht nur inhaltlich, sondern auch klanglich. Die zahlreichen inhaltlichen Wortwiederholungen („Tebe“, „s kem“, „ukroj“, „krylom“) werden auf der Klangebene fortgesetzt. Neben den durchgehaltenen Reimen werden auch Klänge (vdovcu – ptencu – Otcu – šepču – kriču – pleču – skažu) innerhalb des Textes wiederholt, sodass der Klang durch die ständige Wiederholung bestimmter Konsonanten und Vokale den Charakter einer Meditation bekommt.

Unter Berücksichtigung der zahlreichen religiösen Anspielungen lässt sich dieses Gedicht als ein persönlicher Appell an Gott betrachten, wobei der Wunsch, Gehör bei Ihm zu finden, sich in allen Ebenen des Textes widerspiegelt: assoziativ, inhaltlich und klanglich. Hiermit ist das Gedicht ein meditatives Glaubensgebet, das im Traum ausgesprochen wird und als Aufstieg zur Transzendenz betrachtet werden kann.

Das erzählende lyrische Ich kann den Traum nicht nur als Möglichkeit, sich selbst zu transzendieren, ansehen, sondern auch als Instrument der künstlerischen Inspiration, die eine weitere Form des in das Traumgeschehen involvierten Erzählers darstellt. Eine solche Trauminspiration lässt sich am Beispiel des Gedichts „Pis'mo vo sne“ beobachten:

Pis'mo vo sne

- 1 Pis'ma, nepročtënnye vo sne,
Značat bol'se tech, čto prinosit počta.
Na bumage snovidčeskoj tajut slova,
Tekut ruč'i, raspuskajutsja počki.
- 5 Kto-to mërtyvj davno, s igloju v ruke
Carapaet čto-to sebe v ugolke.
Mërtyve ulybčivy, živye v žaru...
Stol'ko let čitaju éto pis'mo, skol' živu.

- Pišet on: „Pojdi, kamen' poterjaj:
 10 Na uglu Voznesenskogo i kanala
 Sinij...“ – „Ja ego poterjala davno“.
 – „Poterjaj eščë, ètogo malo“.
 Sonnye černila tekut po ščekam.
 Stichi ne sginut na samom dele?
 15 Dyšat žarko oni i vo sne prinikajut k nam.
 My že – sgovor ineja i meteli.¹³⁸

Ein Brief im Traum

- 1 Die Briefe, ungelesen im Traum,
 bedeuten mehr als die, die die Post bringt.
 Auf dem Traumpapier schmelzen die Worte,
 Fließen Bäche, Knospen gehen auf.
 5 Irgendeiner, schon lange tot, mit einer Nadel in der Hand
 Kritzelt was für sich in der Ecke.
 Die Toten lächeln gern, die Lebenden fiebern...
 Solange ich diesen Brief lese, so lange werde ich leben.
 Er schreibt: „Gehe, verliere den Stein
 10 an der Ecke der Voznesenskij und dem Kanal
 den blauen...“ – „Ich habe ihn längst verloren“.
 – „Verliere ihn noch mal, das ist zu wenig.“
 Die schläfrigen Tinten strömen über die Wangen.
 Werden die Gedichte in der Tat nicht vergehen?
 15 Sie atmen heiß und drängen sich im Traum zu uns.
 Wir sind – eine Verlobung von Raureif und Schneesturm.

Das Gedicht „Pis'mo vo sne“ ist nicht datiert und ohne konkrete Zuordnung zu einem Zyklus in eine Sammlung von Gedichten aus den Jahren 2002–2007 eingefügt. Die Werke aus dieser Periode haben einen betont mystischen Charakter, wobei der Traum oft als Medium eingesetzt wird, mittels dessen das lyrische Ich sich in eine andere Realität versetzt und dadurch der Traum als ein Zugang zu einer anderen Realität stilisiert wird. Dafür sprechen einige Gedichte aus derselben Zeitperiode wie „Most vo sne“ und das bereits untersuchte Gedicht „Okna vo sne“, die den Traumtopos um ein weiteres Symbol ergänzen, das auf eine Verbindung zwischen zwei Instanzen hindeutet: „most“ [Brücke], „okna“ [Fenster] und hier nun: „pis'mo“ [Brief]. Eine Nachricht im Traum zu bekommen ist im Werk von Švarc ebenfalls im Zyklus „Trudy i dni Lavinii“ bereits thematisiert worden, in dem die Nonne Lavinija ein Telegramm im Traum bekommt,¹³⁹ das auf die Kommunikation mit einer transzendenten Macht verweist.

Auch wenn das Gedicht aus nur einer Strophe besteht, lässt sich eine klare Struktur des Textes feststellen, die vor allem inhaltlich begründet ist. So wird im ersten Teil des Gedichts (V. 1-8) eine Reflexion der Bedeutung der

¹³⁸ Švarc (2008a, Bd. 3, S. 72).

¹³⁹ Vgl. Das Gedicht „Telegramma“ [„Das Telegramm“].

Briefe im Traum angeführt und die eigentliche Mitteilung, die der Brief an das lyrische Ich enthält, wird verfasst, während im zweiten Teil (V. 9-16) das Geschriebene gelesen und reflektiert wird.

Innerhalb dieser Teilung lässt sich eine weitere Zweigliederung zu je vier Versen erkennen. Die ersten vier Verszeilen verallgemeinern die Briefe, die im Traum ungelesen bleiben, und setzen sie gleichzeitig über die Realität, da ihnen eine größere Bedeutung zugeschrieben wird (V. 1 und 2). Die Mitteilungen werden auf „Traumpapier“, also irrealen Papier geschrieben, das als Projektionsfläche der Träume dient und als Lebensquell („ruč'i“, „počki“, [Bäche, Knospen]) dargestellt wird (V. 4).

Der nächste Abschnitt innerhalb dieses ersten Teils bezieht sich konkret auf das Schreiben des Briefs und fügt die Figur eines Toten hinzu, durch dessen aktive Präsenz und die dadurch bedingte phantastische Ausprägung des Geschehens zum ersten Mal festgestellt werden kann, dass es sich bei dem Gedicht selbst um einen Traum handelt. Die Irrealität dieser Szene wird zum Teil durch die Unfähigkeit, den Toten zu identifizieren („kto-to“ [jemanden]), zum Teil durch die Tatsache, dass er schon lange tot ist und dennoch lebendig agiert, weiter verstärkt. Das Motiv des Briefs wird fortgesetzt, indem das Schreiben angedeutet wird, wobei die ebenfalls unklare Mitteilung („čto-to“ [was]) aber nicht an das lyrische Ich, sondern durch die Dativform des Reflexivpronomens an den toten Verfasser des Briefs selbst gerichtet wird („sebe“ [für sich]).

Dadurch wird eine besondere Verbindung zwischen dem Toten und dem lyrischen Ich hergestellt, da es den Brief liest, der an es gerichtet ist, und zwar sein Leben lang. Die Verallgemeinerung über die Briefe im Traum aus der ersten Verszeile des Gedichts, das vor allem mit der Pluralform des Substantivs „pis'mo“ [Brief] ausgedrückt wird, wird nun von der Einzigartigkeit dieses einzelnen Briefes abgelöst, den das lyrische Ich liest. Das Geschriebene wird auf mehrfache Weise auf das lyrische Ich bezogen, und zwar nicht nur durch die mitgeteilten Inhalte, sondern auch durch den Verweis auf seine außerordentliche Wichtigkeit, die schließlich das Leben des lyrischen Ich ausfüllt. Durch das Lesen des Briefes nimmt das lyrische Ich zum ersten Mal im Gedicht eine tatsächliche Gestalt an und wird durch die in die 1. Person Singular gesetzten Verben als agierendes Subjekt greifbar. Die Personalisierung des lyrischen Ich und seine Existenz werden durch die Parallelisierung der zwei Verben „čitaju“ [ich lese] und „živu“ [ich lebe] bzw. durch die grammatischen Formen mit dem Brief verbunden. Das Lesen des Briefes ist hiermit das Leben, und das Leben vollzieht sich dadurch auf einer transzendenten Ebene.

Mit Blick auf den schicksalhaften Charakter des Briefes, der ein Leben lang gelesen wird, ist zu vermuten, dass der Brief nicht zu Ende gelesen ist, denn der Prozess des Lesens ist an das Leben selbst gekoppelt. Die Bindung dieses

einzelnen Briefes an das Leben hebt ihn von der verallgemeinernden Menge an Briefen aus den ersten Verszeilen ab und bezieht dessen Inhalt auf das einzelne individuelle Schicksal. So wird erneut das Thema des Gedichts aufgegriffen, das einen Brief bzw. das persönliche Schicksal des lyrischen Ich visiert.

Nachdem die Verbindung mit dem Leben des lyrischen Ich und dem Brief im Traum zum Lebensinhalt stilisiert wurde, wird nun die Aufmerksamkeit auf den Inhalt des Briefs gelenkt. Die Autorschaft der Mitteilung wird dem Toten zugeschrieben, der mit dem Personalpronomen „on“ [er] auch in diesem zweiten Teil des Gedichts als Schreiber präsent ist. Obwohl das Geschriebene an ihn selbst gerichtet ist, wird der Brief auch vom lyrischen Ich gelesen, das eine schriftliche Kommunikation mit dem Toten durch den Brief aufnimmt. Dieser Kommunikationsvorgang entwickelt sich zu einem Dialog, in dem das lyrische Subjekt in eine Objektorolle rückt und Adressat der Aufforderungen des Briefautors ist. Mit den in den imperativen Modus gesetzten Verben und der Wiedergabe der Aussage ist die Gestaltung des Briefs ebenfalls von dialogischen Zügen geprägt, sodass der Brief endgültig seinen Epistolarcharakter verliert und sich in ein Gespräch zwischen totem und lyrischem Ich transformiert.

Der Dialog festigt die zwei Hauptfiguren des Gedichts: Den Toten („on“ [er]) und das lyrische Ich („ja“), wobei das Ich Teil einer weiteren Stufe der Transzendierung ist, denn es ist nicht nur in einem Traum, sondern in einer Fiktion dieses Traums präsent. Die beiden sind zugleich sowohl Teil einer Traumszenarie als auch Mitgestalter und Mitdenker der Briefinhalte.

Der Brief selbst besteht hauptsächlich aus der Aufforderung des Toten an das lyrische Ich, den „Blauen Stein“ zu verlieren. Die Aufforderung besteht aus drei Imperativen, wobei zwei von ihnen direkt das Verlieren ansprechen („poterja“ [verliere]) und dadurch einen besonders eindringlichen Charakter gewinnen. Die scheinbare Ungenauigkeit des Ortes, wo der Stein verloren werden soll, unterstreicht die Eigenschaft der Traumwiedergabe, reale geographische Gegebenheiten durcheinanderzubringen. Der Stein sollte in Sankt Petersburg an der Ecke zwischen dem Voznesenskij Prospekt und dem Griboedov-Kanal verloren werden, ohne dass konkrete Angaben zu einem architektonischen Objekt gemacht werden. Diese Beschreibung umspielt außerdem auf assoziative Weise eine andere Sehenswürdigkeit des Voznesenskij-Prospekts, nämlich die sog. Blaue Brücke („Sinij most“). Dennoch ist das Adjektiv „sinij“ durch den eingesetzten Kasusfall nicht auf die Brücke, sondern auf den Stein bezogen. Allerdings ist der Satz nicht beendet, die Pünktchen verweisen auf eine Ellipse, die durchaus mit der „Brücke“ fortgesetzt werden könnte, sodass die Stelle im Gedicht ambivalent bleibt.

Der Stein wird durch die Aufforderung des Toten und den darauffolgenden Dialog zum Mittelpunkt des Briefs- bzw. Traum Inhaltes. Zunächst impliziert der Stein Assoziationen mit dem Stein der Weisen, der ein zentrales

Bild der abendländischen Mystik ist, das aus der Alchemie stammt. Gleichzeitig aber wird der Stein durch den ungewöhnlichen syntaktischen Aufbau des Satzes in den Verszeilen 9-11, die ein inversives Hyperbaton bilden, als Blauer Stein bezeichnet. So heißt etwa ein heidnisches Heiligtum im Nationalpark Pleščeevo ozero. Der Blaue Stein dort wurde von dem finnougriischen Volk der Merja und später von den alten Slaven als Kultstätte benutzt, und auf und um ihn herum wurden verschiedene religiöse Riten vollzogen.¹⁴⁰ Von der orthodoxen Kirche geächtet und dennoch geduldet, befindet sich der Stein auch heute in der Nähe des Sees und versinkt dort im Schlamm.

Die Farbe des Steins (oder der Brücke) verweist auf ein Grundsymbol der romantischen Traumpoetik: die blaue Blume, die hier auf die Inspiration durch den Traum projiziert wird.

Der Stein, den das lyrische Ich verlieren soll, vereinigt in sich also sowohl die mystische als auch die heidnische Tradition, die nun absichtlich „verloren“ d.h. aufgegeben werden soll. Diese semantische Unstimmigkeit wird auch durch den vollendeten Aspekt des Verbs „poterjat“ [verlieren] angedeutet, der im Gedicht aber eine Aufforderung für die Zukunft darstellt. Die Lösung vom Stein ist hiermit nicht vollzogen.

Der letzte Abschnitt des Gedichts (V. 13-16) setzt das Schreiben des Briefs fort und komplementiert den Einführungsteil (V. 1-4), indem zu dem Traumpapier nun die Traumbtinte hinzugefügt wird, also alles, was gebraucht wird, damit der „Traumbrief“ entsteht. Das Schreiben wird als ein Prozess des Stiftens des Lebens dargestellt, ausgedrückt durch das Fließen von Wasser (V. 4) und Tinte (V. 13). Im ersten Fall führt das Fließen des Wassers zum Blühen der Knospen, die Erneuerung und Leben symbolisieren. Im zweiten Fall strömt die Tinte über die Wangen, sodass unmittelbare Assoziationen mit Tränen entstehen. Dennoch ist durch die Vereinigung von Papier und Tinte die Erschaffung von Gedichten erreicht, die nun als lebendige Wesen dargestellt werden. Die Gedichte atmen und strahlen Körperwärme aus, die im ersten Teil des Textes eine Eigenschaft der Lebenden ist („živye v žaru“ [die Lebenden fiebern]), und beantworten die in die Zukunft gerichtete Frage, ob sie nicht vergehen werden – Gedichte sind unsterblich.

Die mit Abstand verbreitetste Form lyrischer Subjektivität in den Traumgedichten von Elena Švarc, die das lyrische Ich als Erzähler des Traumgeschehens und gleichzeitig Teilnehmer an den Ereignissen darstellt, lässt sich hiermit in drei auf der Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und seiner Umgebung basierende Kategorien untergliedern. Diese Interaktion kann intuitiv erfolgen, wobei dem lyrischen Ich die Erkenntnis der Traum Inhalte z. T. verwehrt bleibt. Die mystische Transzendierung des Subjekts im Traum bildet die zweite Unterkategorie, wobei der Traum sowohl als eine individualisierte, mystische Teilhabe an den heiligen Sakramenten oder als ein

140 Vgl. dazu Demidov (2004).

meditatives Gebet dargestellt wird. Und schließlich lässt sich der Traum als eine Inspirationsquelle beschreiben, aus der das lyrische Subjekt in den Kontext einer künstlerischen Reflexion gesetzt wird.

2.10. *Das lyrische Subjekt als luzides Traum-Ich*

Das Traumerlebnis kann nicht nur aus der Perspektive eines im Traum agierenden Ich, sondern auch als eine Erfahrung dargestellt werden, die aus dem Traumzustand selbst übermittelt wird, wobei das lyrische Ich über die Fähigkeit verfügt, luzide, also bewusst seine Traum inhalte zu begreifen und direkt aus dem Traum wiederzugeben. Dieses Bewusstsein überträgt sich zusammen mit der Traumerfahrung in den wachen Zustand, sodass das lyrische Subjekt ein und dasselbe bleibt. Ein solches Gedicht ist das eine Todeserfahrung stilisierende „Son kak vid smerti“:

Son kak vid smerti

1 Ja splju, a čerep moj vo mne
Vdrug raspadaetsja na časti –
Uchodjat zuby v oblaka
Čredoju umeršich monašek.

5 A čeljust', petli rasšatav,
Letit tuda, gde Orion,
I poražae filistimljan
Tam eju jarostnyj Samson.

Ja splju, a smert' moja vo mne
10 Nastraivaet svoj orkestr –
Pryžki eë legki,
Vsja rasprjamljaetsja, kak drevo
Ili kak pole dlja poseva,
I, kostiju moej bercovoj
15 Vzmachnuv, igraet v gorodki
I razbivaet pozvonki.

No k utru s okrain mirozdan'ja
Kosti, nervy, žily, sočlenen'ja
Vse sletajutsja opjat' ko mne. Soznan'e,
20 prosypajas', udivitsja, čto ne ten' ja,
Sobiraja svoi žalkie vladen'ja,
Čto eščë na celyj zimnyj den' – ja.

Prosypajus' i moljus' – vernites', kosti,
Vas eščë ne vsech perelomali,
25 Krov', teki v menja s Luny, s Venery,
Ja choču prolit' tebja na zemlju,
Ved' eščë menja ne raspinali.¹⁴¹

141 Švarc (2008a, Bd. 3, S. 161).

Ein Traum als Todesart

- 1 Ich schlafe, aber mein Schädel in mir
 zerfällt plötzlich in Teile –
 die Zähne gehen in die Wolken
 der Reihe nach wie gestorbene Nonnen.
 5 Und der Kiefer, die Schleifenbahn zerreißend,
 fliegt dorthin, wo Orion ist,
 Und die Philister vernichtet
 Dort mit ihm der wütende Samson.

- Ich schlafe, aber mein Tod in mir
 10 stimmt sein Orchester ein –
 seine Sprünge sind leicht,
 er richtet sich ganz auf, wie ein Baum
 oder wie ein Feld für die Aussaat,
 Und, mein Schienbein
 15 schwingend, spielt er Gorodki
 und zerbricht die Wirbel.

- Aber vor dem Morgen von den Enden der Welt
 werden die Knochen, die Nerven, die Sehnen, die Gelenke
 erneut zu mir zusammenfliegen. Das Bewusstsein,
 20 erwachend, wird sich wundern, dass ich kein Schatten bin,
 seine erbärmlichen Besitztümer sammelnd,
 Dass über den gesamten Wintertag – ich bin.

- Ich wache auf und bete – kommt zurück, ihr Knochen,
 ihr wurdet noch nicht alle zertrümmert.
 25 Blut, fließ in mich von dem Mond, von der Venus,
 ich will Dich hier auf der Erde vergießen,
 Denn noch wurde ich nicht gekreuzigt.

Das Gedicht „Son kak vid smerti“ aus dem Jahr 1981 thematisiert den Tod im Rahmen eines Traums und dieses in einer für Elena Švarc typischen Art und Weise. Sie greift zwei Grenzerfahrungen auf (Sterben und Träumen) und verbindet sie durch den Schmerz,¹⁴² wobei in diesem konkreten Text das physische Leiden sehr expressive, fast groteske Züge annimmt. Auch der Titel kontextualisiert den Traum als eine „Art“ des Todes, die im Traum erfahrbar wird und seinen Inhalt ausmacht.

Das Gedicht betont das Subjekt durch die Akzentuierung des eigenen Körpers, indem die Schmerzen, die das lyrische Ich im Traum erlebt, auf einzelne Körperteile projiziert werden. Dabei wird das eigene Ich in das Zentrum dieser gewaltsamen Zerteilung des Körpers gesetzt. Die verwendeten Personal- und Possessivpronomina (das Personalpronomen „ja“ [ich] wird

142 Weitere Gedichte, die sich dieser Gruppe zuordnen lassen, sind z. B. „Draka na nožach“ [„Messerkampf“], Švarc (2008a, Bd. 3, S. 118) und „Vystrel“ [„Der Schuss“], Švarc (2008a, Bd. 3, S. 119).

insgesamt 5 mal eingesetzt, andere Possessiv- und Reflexivpronomina wie „moj“, „mne“, „menja“, „svoj“ 8 mal) fixieren zusätzlich jedes mit dem Körper verbundene Erlebnis auf das Ich. Auch werden zwei ähnliche Kompositionsstrukturen verwendet, die das Traumgeschehen in derselben Art und Weise einleiten: „ja splju, a...“ [ich schlafe, aber...] wobei die weitere Schilderung des Traums ebenfalls eindeutig mit dem Possessivpronomen „moj / moja“ [mein / meiner] dem Subjekt zugeordnet wird. In der ersten Strophe beginnt der Zerfallsprozess des Körpers mit dem Schädel des lyrischen Ich, der schrittweise zerstört wird. Die zerstörten Körperteile werden zusätzlich räumlich von ihrem Ursprungsort entfernt, indem sie in den Himmel positioniert werden (die Zähne in den Wolken, der Kiefer in den Nachthimmel). Dazu werden auch Verben verwendet, die die Desintegration und Auflösung des Körpers in seine Bestandteile beschreiben: „raspadaetsja“, „uchodjat“, „rasšatat“, „letit“ [zerfällt, gehen, zerreißen, fliegt]. Das Subjekt sieht und fühlt, wie seine Körperteile es verlassen. Die Körperteile verselbständigen sich immer mehr, bis sie in der letzten Verseile der ersten Strophe dem Subjekt nicht mehr gehören: Der Kiefer geht nun in den Besitz von Samson über und wird von diesem benutzt („eju“ im Instrumental), um die Philister zu besiegen.

Bereits in dieser ersten Strophe manifestieren sich zwei verschiedene Hypostasen der Subjektivität im Gedicht, die einander gegenübergestellt werden. Zum einen ist dieses das schlafende Ich, das im Traum in seiner passiven Rolle, als Objekt, wahrgenommen wird, und zum anderen das sich selbst betrachtende Bewusstsein der Sprechenden bzw. dichtenden Person. Das sprechende Subjekt beobachtet und beschreibt die im Traum vollzogene Zerstörung seines Körpers. Dieses Bewusstsein verfolgt die einzelnen Körperteile, die ins All fliegen, und dehnt sich dadurch ins Unendliche aus. Auf diese Weise transzendiert sich das Bewusstsein des beobachtenden Subjekts selbst durch den eigenen Traum. Der Traum seinerseits wird durch diese Doppelung des Subjekts als luzid beschreibbar. Dabei bleibt aufgrund der Schreibweise im Präsens unklar, ob das beobachtende Subjekt, welches zugleich der Sprecher des Gedichts ist, sich nur in der Erinnerung zurückversetzt (dann läge nur scheinbare Luzidität vor), oder ob es mit dem Gedicht eine schon im Traum gegebene Doppelung seiner selbst beschreibt (also echte Luzidität vorliegt).

In der zweiten Strophe ist die körperliche Erscheinung des lyrischen Subjekts dem Tod völlig unterworfen, sodass die Körperteile, die in der ersten Strophe im Mittelpunkt des Geschehens standen, nicht mehr präsent sind, sondern der Trauminhalt im Tod selbst besteht. Der Körper des lyrischen Ich, der bis jetzt zerlegt wurde, existiert nur am Rande als übriggebliebene Knochen, während der Tod als Hauptfigur des Traums dargestellt wird. Er nimmt lebendige Gestalt an („pryžki ee legki“ [seine Sprünge sind leicht]), wird mit Symbolen des Lebens belegt („drevo“ [Baum], „pole“

[Feld]) und „benutzt“ körperliche Überreste des Ich zum Gorodki-Spiel, bei dem ein Stock aus der Ferne auf eine Konstruktion von kleineren Stöcken geworfen wird mit dem Ziel, diese zu zerstören. Die Entleibung des lyrischen Subjekts ist hiermit vollendet.

Die dritte Strophe leitet mit der adversativen Konjunktion „no“ und dem Bild des Morgens den Prozess des Erwachens ein. Allerdings gehört dieses Stadium noch zum Traum, denn die Strophe wechselt aus dem Präsens der vorhergehenden Strophen in das Futur – es wird die Erwartungshaltung des Subjekts im Traum ausgedrückt, gegen Morgen sich wieder hergestellt zu finden. Der physischen Desintegration des luziden lyrischen Ich wird hier noch im Traum selbst seine Wiederherstellung als körperliche Einheit entgegengesetzt, deren Realisierung aber erst mit dem Erwachen bzw. mit dem Wiedererlangen des Wachbewusstseins erwartet wird. Die Körperteile werden erneut in den Mittelpunkt der Strophe gerückt (V. 18 „kosti, nervy, žily, sočlenen’ja“ [die Knochen, die Nerven, die Sehnen, die Gelenke]), jetzt allerdings mit Verben kombiniert, die die Wiederherstellung des Körpers andeuten („sletajutsja“, „sobiraja“ [zusammenfliegen, sammeln]).

Dieser Übergang von einem destruktiven und vom Tod dominierten Traumzustand in einen konstruktiven Zustand des Wachens spiegelt sich auch in der metrischen Struktur der dritten Strophe im Vergleich zur ersten und der zweiten wider. Während der Rhythmus in den ersten zwei Strophen sehr unregelmäßig und teilweise zerstört ist, setzt mit dem Beginn der dritten Strophe die Verwendung des Trochäus ein, der dann mit kleinen rhythmischen Abweichungen bis zum Ende des Gedichts durchgehalten wird. Der Ort, wo die Körperteile zusammengekommen sind, ist das lyrische Ich („ko mne“ [zu mir]), und es gewinnt dadurch mehr und mehr an Körperlichkeit, bis es letzten Endes seine materielle Form wieder annimmt.

Dieser Prozess der Wiederherstellung des Körpers findet seinen Höhepunkt in der rhythmischen Struktur der 20. Verszeile in der dritten Strophe, wo die zum ersten Mal wiedererlangte eigene Leiblichkeit festgestellt wird, was intonatorisch mit vier betonten Silben markiert ist („čto ne ten’ ja“ [dass ich kein Schatten bin]). Ab diesem Punkt wird das Ich aktiv, das sich, während es bis jetzt ohne seine Leiblichkeit nur als Schatten existiert hatte, wieder mit seinem Körper vereinen will.

Auch der Reim spiegelt diese neue und aktive Rolle des Ich wider: Alle Verszeilen aus der dritten Strophe reimen sich auf die Silbe „-ja“ (als eigenständiges Pronomen: ich), wobei vor dem Buchstaben „ja“ ein teilweise durch Silbenverkürzung künstlich eingesetztes Weichheitszeichen positioniert wird, sodass beim Aussprechen das „ja“, d. h. das „Ich“, besonders stark zur Geltung kommt. Die einzige Ausnahme in V. 19 verbindet auch das Bewusstsein („soznan’je“) mit dem Körper, also mit der physischen Erscheinung des Ich, indem das Wort den Reim der anderen Verszeilen z. T. wiederholt („n“)

und dies gleichzeitig syntaktisch hervorhebt, indem das Wort „soznan'je“ das letzte in der Verszeile, aber das erste eines neuen Satzes ist.

Verschiedene Stadien markieren die neue Zusammensetzung des Körpers, die mit der Erwartung der physischen Rekonstitution des Subjekts beginnt (V. 18-19). Sie reichen weiter über das Wiedererlangen des Bewusstseins bis zu der endgültigen Zusammenführung von Körper und Bewusstsein des lyrischen Subjekts bei seinem Erwachen in der vierten Strophe. Bis Anbruch des Tages soll der Körper des lyrischen Ich wieder vollständig zusammengesetzt sein: V. 20 „ne ten' ja“, V. 22 – „ja“. Die Bezeichnung des eigenen Ich als Schatten verweist auf die antike Mythologie, wo der Mensch nach seinem Tode als Schatten durch die Unterwelt wandert, sowie erneut auf den Zustand des Todes, der aber nun überwunden wird.

Die letzte und vierte Strophe beginnt mit zwei Verben, die zum ersten Mal vom Subjekt selbst ausgehen und nicht mehr seinen Schlafzustand bezeichnen. Der Übergang vom Traum zum Wachbewusstsein selbst wird nicht dargestellt; diese Ellipse deutet auf das sprunghafte Erwachen, das sich offenbar der Luzidität entzieht, hin. Das lyrische Ich wacht als körperlich wiederhergestellt auf.

Allerdings fühlt es sich, unter dem Eindruck seines Traums, noch nicht wieder ganz vollständig. Das sich unvollständig fühlende wache Subjekt entsendet ein Gebet an seine Knochen und sein Blut. Der imperative Modus der Verben drückt die Dringlichkeit aus, mit der das lyrische Ich sich wieder vollständig materialisieren will, um in der Welt der Immanenz zu existieren. Die Knochen, die im Traum zerbrochen wurden, sollen zurückkehren, das Blut aus den Himmelskörpern zurückfließen, um durch das Subjekt sich auf der Erde zu vergegenwärtigen. In der letzten Verszeile distanziiert sich das Subjekt endgültig vom Traum als einer unberechtigten „Art“ des Todes – denn noch ist es „nicht gekreuzigt“, d. h. tatsächlich verstorben, der Traum entspricht nicht der Realität, in der das Subjekt sich wieder verankert sieht.

Die Darstellung des Todes vereinigt Anspielungen aus drei Traditionen: erstens die antike Mythologie mit der „Zerteilung“ des Körpers – in den antiken Mysterien gibt es eine Einweihungsstufe, welche dem mythischen Bild der Zerreißung des Gottes bzw. des Neophyten entspricht (Dionysos wird von den Titanen zerrissen).¹⁴³ Zweitens steht hinter der Zerstreuung des Kör-

143 Vgl. dazu Burkert (1990, S. 73): „Auch der bizarre Dionysosmythos, die Zerstückelung des Gottes durch die Titanen, war in ähnlicher Weise platonisch bearbeitet worden. Einen Ansatzpunkt liefert Platons ‚Timaios‘ in den berühmten Formulierungen über die Entstehung der Weltseele aus einem ‚ungeteilten‘ und einem ‚geteilten‘ Prinzip, die mit dem ‚Sein‘ gemischt werden; dabei ist auch von einem ‚krater‘ die Rede, dem Mischkrug von Dionysos. Dass eben auf diese ‚Teilung‘ der belebenden Weltseele die Zerstückelung des Dionysos ziele, wird bei Plutarch und bei Plotin gesagt und von Proklos bis Damaskios im Einzelnen weiter ausgeführt. Der Dionysos des Mythos deutet demnach das göttliche Prinzip an, das in die Vielfalt der Körper in dieser unserer

pers in den Kosmos eine Anspielung auf die hermetische Bildlichkeit, welche den menschlichen Körper in Beziehung mit der Sternenwelt (Tierkreis und Planeten) zeigt, welcher in okkulten Lehren die Beschreibung der Ausdehnung des Bewusstseins in den Kosmos nach dem Tod entspricht (Elena Švarc war mit okkulten Lehren z. B. der Anthroposophie durchaus vertraut und kannte entsprechende auch literarische Darstellungen solcher Erlebnisse etwa bei Andrej Belyj¹⁴⁴). Drittens knüpft das Gedicht auch an die christliche Tradition an – den Nonnen der ersten Strophe steht am Ende das Bild der Kreuzigung gegenüber. Die Kreuzigung ist zwar keine Zerteilung, wohl aber bedeutet sie, dass der Körper auf den vier Schenkeln des Kreuzes ausgestreckt und überdehnt wird (der Gekreuzigte stirbt durch Ersticken infolge der Überdehnung), auch hier erfolgt also eine Ausdehnung in vier Richtungen.

Der Traum als „Todesart“ spiegelt also einerseits Todesfurcht, andererseits aber auch ein mystisches Erleben wider, da eine Todeserfahrung zu den obligatorischen Stufen der Einweihungswege sowohl der Antike als auch der

Welt aufgespalten ist und doch bestimmt ist, ‚gesammelt‘ zu werden und zur Einheit des Ursprungs zurückzukehren.“ Im Kontext der schamanischen Initiationsriten beschreibt Mircea Eliade einen ähnlichen Prozess der Zerfleischung, der in fünf Schritten erfolgt: „1. die Tortur und die Zerstückelung des Körpers; 2. das Abschaben des Fleisches bis zur Reduktion des Körpers in den Skelettzustand; 3. das Ausstauchen der Eingeweide und die Erneuerung des Blutes; 4. ein ziemlich langer Aufenthalt in der Hölle, wo der zukünftige Schamane durch die Seelen der verstorbenen Schamanen und durch ‚Dämonen‘ unterrichtet wird; 5. ein Aufstieg in den Himmel, um die Weihe des Himmelgottes zu erhalten. Im Unterschied zu den Neophyten der anderen Initiationen erleidet der zukünftige Schamane auf radikalere Art das Erlebnis des mystischen Todes.“ In: Eliade (1961, S. 169).

- 144 Vgl. dazu den Tagebucheintrag aus dem 15. Januar 2003: „Včera čitala Belogo stranuju nezakončennuju knigu. Tam, po-moemu, v osnovnom konspekty lekcij Šteinerja. Est' očen' interesnye vešč. On pišet, čto na kakom-to étape kolektiv tvorcov možet byt' vyše individual'nogo, kak naprimer, pro stroitel'stve gotičeskogo sobora bylo. Ili dobalvju, byvaet v duchovnom tvorčestve – v monastyryach. [Gestern habe ich das merkwürdige unvollendete Buch von Belyj gelesen. Dort befinden sich, meiner Meinung nach, hauptsächlich Zusammenfassungen von Steiners Vorlesungen. Es gibt einige sehr interessante Sachen. Er schreibt, dass auf irgendeiner Stufe das Kollektiv der Künstler höher sein kann als das Individuelle, wie das z. B. bei dem Bau der gotischen Kathedralen der Fall war. Oder, füge ich zu, das bei der geistigen Kunst ist – in den Klöstern]. Švarc (2013, Bd. 5, S. 60-61). Es handelt sich höchstwahrscheinlich um die lange Zeit verschollene Schrift Andrej Belyjs „Istorija stanovlenija samosoznajuščej duši“ [„Geschichte des Werdens der Bewusstseinsseele“]. In diesem unvollendeten letzten großen Werk unternimmt Belyj den Versuch, die Geschichte der westlichen Kultur aus der Perspektive der sog. Bewusstseinsseele zu skizzieren. Dabei bedient er sich einiger anthroposophischen Begriffe, die er neu definiert. Das Buch wurde lange Zeit in Form von Abschriften verbreitet. Derzeitig wird das Manuskript von Frau Prof. Dr. Henrieke Stahl ediert und kommentiert. Weitere Informationen unter <https://www.uni-trier.de/index.php?id=43734> (04/02/2020).

christlichen Mystik gehört, auf welche das Gedicht anspielt. Das Subjekt im Gedicht erlebt diese Stufe, aber es geht nicht durch den Tod zu einer höheren Bewusstseinsstufe, sondern es „kehrt zurück“ und wendet sich von dem Tod ab und dem Leben wieder zu. Es will, dass sein Blut nicht in den Kosmos, sondern in die Erde fließt – das Subjekt verweigert sich also der Transzendenzerfahrung, welche sich ihm im Traum eröffnet hat. Es setzt vielmehr sein „Ich“ der Vereinigung mit dem Kosmos entgegen und wünscht es an Leib und Erde gebunden, da es ohne die physische Grundlage sich selbst als „Schatten“ und zu passiver Beobachtung verurteilt vorkommt, d. h. sein Ich, sich selbst, als defizitär empfindet.

Auf formaler Ebene deutet das Gedicht jedoch in eine andere Richtung. Das Subjekt, das sich am Ende wiederhergestellt empfindet und sich von dem Todestraum abwendet, findet in der Form des Gedichts keine Entsprechung, im Gegenteil: die Versanzahl verringert sich ausgerechnet in den beiden Strophen der Wiederherstellung des Subjekts: Strophe 1 und 2 haben je 8 Verse, Strophe 3 nur 6 und Strophe 4 nur noch 5 Verse. Die Zahl Vier steht für Vollständigkeit (4 Himmelsrichtungen usw.). Strophe 1 und 2 haben zusammen 4×4 Verse, die beiden anderen Strophen nur noch 11 – eine Zahl, die zwischen 10 und 12 steht, die wiederum Zahlen der Vollkommenheit darstellen.

Nicht zuletzt weisen die Anspielungen auf mystische Transformationen (Nonne, Dionysos, Kreuz), welche das Subjekt zurückweist, auf ein verborgenes, anderes Subjekt hin, welches das sprechende Subjekt dichtet – das sog. poetische Textsubjekt, die Instanz, auf welche der Rezipient die beobachteten Textphänomene zurückführt.¹⁴⁵ Wie in manchen anderen Gedichten von Švarc deutet sich auch in diesem Gedicht eine gegenteilige Lesart an, welche das explizit sich formulierende Subjekt als eine Rolle fassbar macht, deren Aussagen und Entscheidungen von der tieferen Textinstanz problematisiert werden.¹⁴⁶ Auf diese Weise wiederholt sich die eingangs beobachtete Subjektsplaltung auf einer tieferen Ebene des Textes, aber unter umgekehrten Vorzeichen der Bewertung. Was das sprechende Subjekt als negativ und zu vermeiden ansieht, erscheint aus der Sicht des poetischen Textsubjekts bzw. auf der Basis der Komposition des Textes als eine misslungene mystische Einweihung, als Rückzug des Subjekts und seine Vermeidung der Progression auf eine höhere Entwicklungsstufe: Wer das Kreuz nicht annimmt, kann auch nicht zur Auferstehung gelangen.

So zeigt sich das lyrische Subjekt in zwei verschiedenen Formen: physisch zerstört und transzendiert im Traum und körperlich wiederhergestellt und immanent im Wachzustand. Das lyrische Subjekt ist sich beider Zustände bewusst, d. h. es träumt luzid. Das lyrische Ich erlebt im Traum trotz oder vielleicht gerade wegen seines extremen körperlichen Empfindens eine Ver-

¹⁴⁵ Stahl (2017b).

¹⁴⁶ Vgl. hierzu Štal' (2013b).

nichtung der Leiblichkeit und dadurch eine Transzendierung, wobei es aber das Erwachen wünscht, welches es erneut in die Immanenz zurückkehren lässt. Das starke Ich bzw. Subjekt des Gedichts meint eines Körpers zur Vollständigkeit seiner selbst und der Integrität zu bedürfen – entsprechend ist in der vierten Strophe die eingangs festgestellte Spaltung des Subjekts aufgehoben. Auf einer tieferen Ebene, der Komposition, zeichnet sich aber eine verborgene Subjektinstanz ab, welche die Entscheidung des sprechenden Subjekts für den Körper und gegen den Gang durch den mystischen Tod als Scheitern auf dem Weg zu mystischer Erfahrung deutet.

Eine weitere Präsentation von luziden Träumen lässt sich im Gedicht „Pesnja pticy na dne morskom“ [„Das Vogellied auf dem Meeresgrund“] beobachten. In diesem Fall erfährt das lyrische Ich mehrere Transitionen. Erstens wird ein Prozess geschildert, in dem das Subjekt die Wachwelt verlässt und sich in einen Traumzustand begibt, zweitens wird das gesamte Geschehen auf den Vogel konzentriert, dessen Handlungen aber von einer weiteren Instanz wiedergegeben werden. Das Motiv eines Tiers im Werk von Elena Švarc und insbesondere eines Vogels wird sehr häufig verwendet, sodass die Präsenz von Vögeln mit bestimmten Assoziationen aufgeladen ist.¹⁴⁷ Einige dieser Gedichte, die ein Tier in den Mittelpunkt stellen, thematisieren auch den Traum bzw. den Schlaf, wobei der Versuch unternommen wird, das Traumgeschehen aus einer animalischen Perspektive zu reproduzieren, d. h.

147 Meistens handelt es sich um den Vogel als Symbol für die Dichterin / den Dichter selbst. Vgl. dazu Ol'ga Sedakova: „I ptica, i zvezdy, i kletka (ili drugie obrazy zatočen'ja) vchodjat vo mnogie drugie konfiguracii v stichach Eleny Švarc. V našem sjužete oni svjazany s mysl'ju o poëte. V svoju očered', i poët u Švarc mozet otoždestvlat'sja ne tol'ko s pevčej pticej, no s derevom, ryboj, vinom, ikonom, jurodivym, radistom... mnogo s čem i s kem eščë. I vse že prežde vsego – s pticej. V samoj fonike stichov Švarc skvoz' russkij jazyk často soveršenno javstvenno slyšitsja ptič'ja reč' (smotrite načalo ‚Solov'ja' i ‚Černoj rečki') – kak v muzykal'nuju tkan' Mocarta popadajut ptič'i oboroty. V étoj ‚ornitologičnosti' russkoj reči samyj blizkij k Elene poët – Velimir Chlebnikov. [Sowohl der Vogel, als auch die Sterne und der Käfig (oder andere Bilder der Verbannung) fließen in viele andere Konfigurationen in den Gedichten Elena Švarc' hinein. In unser Sujet sind diese mit dem Gedanken an die Dichterin / den Dichter verbunden. Seinerseits kann auch die Dichterin / der Dichter bei Švarc nicht nur mit den singenden Vögeln gleichgesetzt werden, sondern auch mit einem Baum, einem Fisch, Wein, einer Ikone, einem Besessenen, einem Funker... Und mit vielem anderen oder vielen anderen mehr. Und immerhin vor allem mit dem Vogel. In der Phonik der Gedichte von Švarc lässt sich durch die russische Sprache ganz klar Vogelgesang vernehmen (siehe den Beginn von ‚Nachtigallen' und ‚Das schwarze Flüsslein') – wie in dem musikalischen Gewebe Mozarts sich plötzlich Vogelwendungen wiederfinden. In dieser ‚Ornithologiehaftigkeit' des Russischen ist Velimir Chlebnikov der Dichter, der Elena am Nächsten steht]. In: Sedakova (2011).

den Traum eines Tieres wiederzugeben.¹⁴⁸ Im Gedicht „Pesnja pticy na dne morskome“ wird der Vogel zu einer Traumgestalt, die schließlich als Verbindung zwischen mehreren Welten agiert: Mensch und Tier, Traum und Wachheit, Leben und Tod.

Pesnja pticy na dne morskome

- 1 Mne nynče očēn' grustno,
 Mne grustno do zevoty –
 Do utopan'ja v son.
 Plavny vodovoroty,
 5 O, ne protiv'sja morju,
 Lune, vode i gorju, –
 Kružas', ja upadaju
 V zaroššij tinoj sklon,
 V zamšelych kolokolēn
 10 Gluchoj nemirnyj zvon.

Ptica skol'zit pod volnami,
 Gnet ich s usil'em krylami.

Sredi kamnej loščenyh
 Ušnye zavitki

- 15 Rakušek navoščennyh,
 I vodorosl' zmeitsja,
 Triton plyvet nad nimi,
 S trudom kradetsja ptica,
 Tolkajas' v dno krylami,
 20 Ne vit' gnezdo na kamne,
 Ne, ryby, žit' mež vami,

A pet' glubinam, glybam
 V morskoy nočnoj sodom,
 Gluchim pridonnyh rybam

- 25 O zvezdach nad prudom,
 O drevnej kože duba
 I ob ogne svečnom,
 I o peščnyh ognjach,
 Negasnuščich lampadkach,
 30 O pyli motyl'kov,
 Ob ich trevože kratkoj,
 O vyžžennyh kostjach.

- Ptica skol'zit pod vodami,
 34 Gnet ich s usil'em krylami.

¹⁴⁸ Siehe z. B. Gedichte wie „Koška i den' leta“ [„Die Katze und ein Sommertag“], Švarc (2002a, Bd. 1, S. 294), „Voron“ [„Der Rabe“], Švarc (2008a, Bd. 3, S. 200-201) und „Son medvedja“ [„Der Traum des Bären“], Švarc (2002a, Bd. 1, S. 331).

35 Vyest zračok tvoj sinjaja sol',
 Bol' tebe kljuv gryzet,
 Spoj, vcepjas' v kostjanoe plečo,
 Utoplenniku pro judol',
 Gde on zažigal sveču.

40 Ptica skol'zit pod vodami,
 Gnet ich s usil'em krylami.

Poet, kak s vetki na rassvete,
 O solnce i sijan'e sada,
 No vesti o žare i svete

45 Prochladnye ne verjat gady.
 Poverit sumračnyj konek –
 Kogda potonet v krugloj šljupke,
 V orechovoj suhoj skorlupke
 Peščernyj tichij ogonek –

50 Togda poverit morskij konek.

Stoit li pet', gde slyšit nikto,
 Trel' vyvodit' na dne?
 S lodki svesjas', ja ždu tebjja,
 Ptica, vzletaj v glubine.¹⁴⁹

1994

Das Vogellied auf dem Meeresgrund

1 Ich bin jetzt traurig,
 ich bin traurig bis zum Gähnen –
 bis zum Versinken in den Traum.
 fließende Wasserstrudel,
 5 o, widersetze Dich dem Meer nicht,
 dem Mond, dem Wasser und der Trauer, –
 wirbelnd falle ich
 auf den mit Schlamm bedeckten Abhang
 in den Stumpfen unruhigen Klang
 10 der vermoosten Glockentürme.

Ein Vogel gleitet unter den Wellen,
 er biegt sie mit der Mühe der Flügel.

Zwischen den glänzenden Steinen
 die Ohrschnörkel
 15 der gewachsten Muschel,
 und die Meeressalgen schlängeln sich,
 ein Molch schwimmt über sie,
 mit Mühe schleicht sich der Vogel
 stößt mit den Flügeln in den Grund,

149 Švarc (2002a, Bd. 1, S. 328-329).

20 nicht um ein Nest auf dem Stein zu bauen
 nicht, Fische, um unter Euch zu leben,

 sondern den Tiefen, den Brocken zu singen
 im nächtlichen Meeressodum
 den tauben Fischen vom Meeresgrund
 25 über die Sterne über dem Teich
 über die uralte Haut der Eiche
 und über das Kerzenfeuer,
 und über die Ofenfeuer,
 die nie ausgehenden Öllämpchen,
 30 über den Staub der Schmetterlinge,
 über ihre kurze Aufregung
 über die verbrannten Knochen.

Ein Vogel gleitet unter die Gewässer,
 er biegt sie mit der Kraft der Flügel.

35 Das blaue Salz wird Deine Pupille auffressen,
 der Schmerz nagt Dich mit dem Schnabel,
 singe, sich in die knochige Schulter klammernd,
 dem Ertrunkenen über das Jammertal,
 wo er eine Kerze gezündet hatte.

40 Ein Vogel gleitet unter die Gewässer,
 er biegt sie mit der Kraft der Flügel.

Er singt, wie die kleinen Zweige bei Tagesanbruch
 über die Sonne und das Leuchten des Gartens,
 aber den Nachrichten über die Glut und das Licht

45 Glauben die kühlen Scheusale nicht.
 Das finstere Seepferdchen wird daran glauben –
 wenn im runden Boot,
 in der trockenen Walnusschale
 das ruhige Höhlenfeuerchen abtaucht –
 50 dann wird das Seepferdchen glauben.

Lohnt es sich zu singen, wo keiner zuhört,
 oder den Triller zum Boden zu tragen?
 Aus dem Boot beuge ich mich herunter, ich warte auf Dich,
 Vogel, flieg in der Tiefe hinauf.

Wie aus der Datierung ersichtlich, stammt das Gedicht „Pesnja pticy na dne morskom“ aus dem Jahr 1994, wobei in manchen Quellen (z. B. in den beiden Nachrufen von Ol'ga Sedakova) seine Entstehung auf den 24. Dezember 1994 angesetzt wird. Der Text ist in insgesamt neun Strophen gegliedert, die alle eine unterschiedliche Zahl an Verszeilen vorweisen, ausgenommen die Strophen 2, 5 und 7, die den fast gleichen Inhalt haben und dadurch in Verbin-

dung mit der Bezeichnung des Gedichts als „pesnja“, also Lied, als eine Art Refrain betrachtet werden können.

Zu Beginn wird das Geschehen von einem lyrischen Ich wiedergegeben, das wach ist und sich darüber beklagt, dass es traurig ist. Dieses Gefühl, das durch seine Wiederholung in den ersten zwei Verszeilen verstärkt zum Ausdruck gebracht wird, löst sich mit dem Versinken des lyrischen Subjekts in den Traum. Diese Immersionserfahrung, die von dem Gähnen am Ende der zweiten Verszeile angekündigt wird, wird wörtlich mit dem Substantiv „uto-pan'ja“ [Versinken] dargestellt, sodass der Kontext, in dem es normalerweise benutzt wird, ein Gleichheitszeichen zwischen dem Traum und dem Wasser setzt.

Das lyrische Ich, das mit der erstmaligen Erwähnung in der siebten Verszeile sehr zurückhaltend und passiv wirkt, begibt sich ins Wasser bzw. in den Traum und versinkt mehr und mehr, wobei es das Bewusstsein behält und diesen Zustand des Versinkens in den Traum registriert und reflektiert. Die Fähigkeit, das Traumgeschehen wahrzunehmen und wiederzugeben, lässt sich vor allem an den Tempusformen des Gedichts erkennen, die bis auf eine Ausnahme (V. 39) im Präsens oder Futur stehen. Das lyrische Ich versetzt sich in den Traumzustand und berichtet unmittelbar daraus. Mit dem Ende der ersten Strophe, die eine eindeutige Bewegung nach unten weist („uto-pan'ja“, „upadaju“, „sklon“), wird auch der Prozess des Einschlafens vollendet und das lyrische Ich befindet sich nun im tiefen Schlaf.

Das erste Mal, dass der Refrain als zweizeilige Strophe eingesetzt wird (V. 11-12), ist an der Grenze, wo das Einschlafen endet und der Traum beginnt. Der Refrain wird allerdings leicht variiert: Während in der 2. Strophe der Vogel nur unter den Wellen, d.h. an der Wasseroberfläche, gleitet, ist er in den weiteren Refrainstrophen komplett in der Tiefe situiert. Diese kontinuierliche Immersion veranschaulicht den Prozess des Einschlafens, der nun beendet ist. Diese kurze, sich wiederholende Strophe ist hiermit das erste Traumbild, das dem lyrischen Ich erscheint, und dient als ein Erzählrahmen, der den Vogel als Hauptfigur des Gedichts stilisiert und seine Handlungen als mühevoll, aber dennoch zielgerichtet und entschlossen darstellt. Die Strophen 3 und 4, die insgesamt 20 Verszeilen umfassen, die aber dennoch einen einzigen Satz bilden, enthalten weitere Traumbilder, die sich zunächst kaleidoskopartig abwechseln. Die ersten Bilder werden aus verschiedenen sprachlichen und visuellen Assoziationen zusammengesetzt. So sehen die Muscheln wie ein menschliches Ohr aus,¹⁵⁰ die Meeresalgen nehmen die

150 Im Russischen wie im Deutschen wird auf dieselbe Metapher zurückgegriffen, um den äußerlichen Knorpelteil des menschlichen Ohrs zu beschreiben: Im Deutschen wird von einer Ohrmuschel gesprochen, die russische Bezeichnung „ušnaja rakovina“ bezieht sich konkret auf das spiralförmige Gehäuse der Weichtiere, die eine große Ähnlichkeit mit dem Ohr aufweisen.

Form von Schlangen an, was aus dem Verb „zmeitsja“ [sich schlängeln] deutlich wird.

Bei der Schilderung dieser Unterwassertraumlandschaft wird deutlich, warum es den Vogel in die Tiefe des Meeres verschlagen hat. Die Mühen, die er aufbringt und die wiederholt betont werden (V. 18 „s trudom kratetsja ptica“ [mit Mühe schleicht sich der Vogel]), dienen nicht der gesicherten Existenz und der Verborgenheit, die ein Nest bieten könnte (V. 20 „ne vit' gnezdo na kamne“ [nicht um ein Nest auf dem Stein zu bauen]), sondern der eigentlichen Bestimmung eines Vogels: dem Singen (V. 22 „a pet' glubinam, glybam“ [sondern den Tiefen, den Brocken zu singen]). Seine besondere Wichtigkeit ergibt sich kompositorisch aus der Aufteilung dieses sehr langen und unübersichtlichen Satzes in zwei Strophen, wobei durch das Singen zu Beginn der vierten Strophe mit der adversativen Konjunktion „a“ eine deutliche Absetzung der Bestimmung zu singen vom Rest des Satzes in Strophe 3 stattfindet.

Der Akzent auf dem Singen lenkt die Aufmerksamkeit auf das, worüber nun gesungen wird. Der Vogel will in der tristen und dunklen Unterwasserwelt das Leben auf dem Land und insbesondere das Licht und das Feuer besingen, die unter der Wasseroberfläche nicht existieren können. Erwähnt werden dabei die Sterne, das Kerzenfeuer, das Ofenfeuer und die Lämpchen, die nie ausgehen. So vereint der Vogel durch seine physisch unmögliche Präsenz auf dem Meeresboden mehrere Welten, die sich normalerweise ausschließen: Land und Meer, Vögel (bzw. Landestiere) und Fische, Helligkeit und Dunkelheit und vor allem Feuer und Wasser.

Die wichtigste Opposition aber, die durch das Abtauchen des Vogels sichtbar wird, ist die des Lebens und des Todes. Der Vogel lebt im Meer weiter und versucht zu singen, auch wenn das unter Wasser für Landtiere nicht möglich ist. Als Kontrast zu dem lebendigen Vogel wird in Strophe 6 der körperliche Zerfall und der Ertrunkene angeführt, der ebenfalls den Versuch gewagt hatte, Feuer unter der Wasseroberfläche zu entfachen. Dieses Kerzenfeuer ist, anders als das lebendige Licht aus der vierten Strophe, ein Symbol des Todes, da in der christlich-orthodoxen Tradition Verstorbenen mit einer Kerze gedacht wird.¹⁵¹

Dennoch dauert der Vogelgesang weiter über den Tod und die physikalischen Gegebenheiten hinaus an. Der Vogel, der als die animalische Gestalt einer Dichterin / eines Dichters betrachtet werden kann (siehe Nachruf von Ol'ga Sedakova), und sein Singen als Ausdruck poetischer Kreativität werden hiermit über die Natur gesetzt.¹⁵²

¹⁵¹ Vgl. dazu den Aufsatz von Štal' (2013b).

¹⁵² Vgl. dazu erneut den Nachruf von Ol'ga Sedakova: „Okazyvaetsja, čto očevidnyj konec – ešče ne konec. Pet' možno i za čertoj poslednej zamknutosti, nevozmožnosti, na dne morskome, v srede ne vozdušnoj, a vodnoj, gde pricam nečem dyšať i naši zvuki ne zvučat. Žit' nevozmožno, no pet' vozmožno.“ [Es stellt sich heraus, dass das offen-

Das Besingen des Lichts und des Feuers setzt sich auch in der achten Strophe fort, die mit dem Verb am Anfang („poet“ [singt])¹⁵³ an die vorherige siebte Refrain-Strophe anknüpft: Der Vogel bahnt sich mühevoll seinen Weg unter dem Wasser und singt dabei. Anders als in Strophe 4, wo lediglich der Wunsch oder die Absicht geäußert wird, über die Außenwelt zu singen, ist in diesem Textabschnitt der Gesang selbst in den Mittelpunkt gerückt. Die achte Strophe hebt zwei weitere Unterschiede zu der vierten hervor: Zum einen wird der Fokus ausschließlich auf solche Objekte gelegt, die Licht ausstrahlen (V. 42 „rassvet“ [Tagesanbruch]; V. 43 „solnce i sijan’e sada“ [Sonne und das Leuchten des Gartens]; V. 44 „o žare i svete“ [über die Glut und das Licht]; V. 49 „ogonek“ [Feuerchen]), während in der vierten auch andere Elemente herangezogen werden, die organischer Natur sind (V. 26 „o drevnej kože duba“ [über die uralte Haut der Eiche]; V. 30 „o pyli motyl’kov“ [über dem Staub der Schmetterlinge]). Zum anderen ist die Reihenfolge der Erwähnung der Meerestiefe und der Lichtobjekte umgekehrt: Während in der vierten Strophe die Narration von dem Meeresboden ausgeht und sich nach oben auf das Land und das Licht richtet, sind in der achten zunächst die lichtpendenden oder lichtausstrahlenden Gegenstände als Thema des Gesangs aufgezählt, bevor der Blick sich erneut in die Tiefe richtet.

Die zweifache Opposition zwischen Land und Meer, die in der vierten und der achten Strophe vorkommt, offenbart einen anderen Aspekt der Reise des Vogels unter dem Wasser. Die beiden Welten sind miteinander inkompatibel und zwar nicht nur auf der logisch-physikalischen Ebene (ein Vogel kann nicht unter Wasser leben und singen), sondern auch deswegen, weil die besungene Welt des Lichtes von den Meeresbewohnern nicht verstanden werden kann und dadurch nicht akzeptiert wird. Die Gestalt des Seepferdchens als Sammelfigur für alle Meerestiere zeigt die Unmöglichkeit, sich das Leben auf dem Land vorzustellen, das vom Vogelgesang besungen wird. Die mangelnde Vorstellungskraft führt dadurch zur fehlenden Glaubwürdigkeit, die nur dann behoben werden kann, wenn sich das Feuer als Lichtquelle unter dem Wasser materialisieren würde, also nie.

Die Situation, in der der Vogel ungehört bleibt oder ihm nicht geglaubt wird, zieht die logische Frage nach dem Sinn des Gesangs unter diesen feind-

sichtliche Ende noch kein Ende ist. Es ist über die letzte Grenze der Abgeschlossenheit, der Unmöglichkeit, auf dem Meeresboden, nicht in einer Luft- sondern in einer Wasserumgebung, wo die Vögel nicht atmen und unsere Klänge nicht klingen können. Es ist unmöglich zu leben, aber es ist möglich zu singen] In: Sedakova (2011).

153 Švarc setzt den Buchstaben „ě“ gezielt ein. In der russischen Sprache wird dieser nur dann gesetzt, wenn eine andere zusätzliche Bedeutung durch das einfache „e“ vorkommen könnte, z. B. „vse“ [alle] und „vsě“ [alles]. In vielen Gedichten wird der Buchstabe „ě“ auch dann benutzt, wenn keine solchen Doppeldeutungen vorliegen. In diesem Fall wird im gesamten Text darauf verzichtet. Das aus Verszeile 42 „Poet“ [(er) singt]) ähnelt hiermit graphisch enorm dem Wort „poët“ [Dichter].

lichen Umständen nach sich, wobei die Möglichkeit einer Rückkehr in seine natürliche Umgebung in Aussicht gestellt wird (V. 52 „Trel' vyvodit' na dne?“, [den Triller an den Tag tragen?]). Die Antwort dieser Schlüsselfrage gibt das erneut in Erscheinung tretende lyrische Ich, das sich zum zweiten Mal im Gedicht nach der ersten Strophe nicht nur als ein Erzähler des Traumgeschehens, sondern auch als sprachlich greifbare Instanz durch das Personalpronomen „ja“ (V. 53) manifestiert.

Dadurch wird ein Kompositionsrahmen erstellt, in dem das lyrische Ich als der Generator der Traumhalte dargestellt wird und der Traum an sich die Reise des Vogels zu dem Meeresboden ist. Das lyrische Ich durchläuft dadurch eine Transformation vom Träumenden in eine Person, die an dem Traum teilnimmt und mit der Traumgestalt des Vogels interagiert. Die letzten zwei Verszeilen des Gedichts situieren das lyrische Ich in dem Traum unter dem Wasser als einzigen Rezipienten des Vogelgesangs, also als einzigen aber genügenden Grund für den Vogel in den Meerestiefen zu singen.

So findet die symbiotische Beziehung zwischen dem Vogel und dem lyrischen Ich, die sich auf einer denotativen Ebene als die Beziehung zwischen den DichterInnen und den Adressaten seiner Kunst übertragen lässt, im Rahmen des Traums statt, dessen Raum das Meer ist. Das lyrische Ich und der Vogel werden in dem Kontext eines Traums zu den einzigen Landwesen, die ihren Weg in die Tiefe suchen, sodass die beiden Figuren sich in ihrer Ausrichtung, Herkunft und ihrem Streben nach dem Lied als Ausdruck des Dichtens extrem ähneln. Formal-phonetisch findet sich diese Nähe in der vorletzten Verszeile des Gedichts „ja ždu tebjā“ [ich warte auf Dich], wo das Personalpronomen in 1. Person Singular „ja“ [ich] die Endung des Personalpronomens in 2. Person Singular „tebjā“ [Dich] wiederholt. Auch der eingesetzte Refrain, der die Strophen 2, 5 und 7 bildet, kennzeichnet das lyrische Ich nicht nur als Erzähler, sondern auch als Sänger, sodass es mit dem Vogel beinahe identifiziert wird.

Die letzte Aufforderung des lyrischen Ich an den Vogel „Ptica, vzletaj v glubine“ [Vogel, flieg in die Tiefe hinauf] wirkt durch die Verschmelzung der Perspektiven (das Hinauffliegen als Bewegung nach oben wird eigentlich auf die Tiefe projiziert) als die ultimative Vollendung des Auftrags des Vogels. Auf dem Meeresgrund kann er das Feuer des Landes vor den Meeresbewohnern besingen, wobei dennoch sein einziges Publikum aus dem lyrischen Ich, also aus dem Träumenden, besteht.

So agiert der Vogel als ein Mediator zwischen zwei Welten, die von den Lebensumständen her nicht unterschiedlicher sein könnten: dem Land und dem Meer. Sollte die übertragene Symbolik in Betracht gezogen werden, bei der der Vogel als Sinnbild einer Dichterin / eines Dichters eingesetzt wird, lässt sich diese Mediatorfunktion auch auf die Dichtkunst übertragen: Die Dichterin / der Dichter ist die- bzw. derjenige, die bzw. der durch ihre bzw.

seine Gedichte (Lieder) zwei inkompatible Welten vereint, wobei sie bzw. er große Schwierigkeiten überwinden muss und wissen soll, dass sie bzw. er sehr wenige erreichen wird. Das Dichten / Singen ist aber zu ihrer bzw. seiner Lebensbestimmung geworden, die wichtiger ist als das Leben selbst. Dieses Bild als Traumerlebnis wird aber auch dem lyrischen Ich zu eigen, das nicht nur der Rezipient des Gesangs des Vogels ist, sondern auch der Ursprung des Traums ist und hiermit der Vogel selbst.

2.11. *Lyrisches und historisches Ich*

Gegen Ende ihres Lebens schreibt Švarc einige Gedichte, die erneut die Themen der Transzendenz, der Lebensaufgabe der Dichterin / des Dichters und des Todes aufgreifen, wobei der Umgang mit ihnen von der tödlichen Krankheit und dem Bewusstsein über das nahe Ableben bestimmt ist. Diese Werke haben einen sehr starken biographischen Bezug und verarbeiten unmittelbare Ereignisse, die im Leben der Dichterin vorkommen.¹⁵⁴ Mit Hinblick auf den sich ständig verschlechternden Gesundheitszustand und den bevorstehenden Tod lassen sich diese Texte auch als eine Reflexion über das eigene Leben und das künstlerische Vermächtnis betrachten und stellen damit eine retrospektive Auseinandersetzung mit der Dichtung dar. Hiermit zeichnen sich drei Aspekte des Traums, des Todes und der Transzendenz ab, die miteinander verwoben sind und aus der Perspektive des Rückblicks Unterschiede bei ihrer Umsetzung im Vergleich zu früheren Werken aufweisen. In diesem Unterkapitel wird hauptsächlich der Traum als Erscheinung in der Spätdichtung von Elena Švarc in Betracht gezogen.

Mit Hinblick auf die biographische Situation der Dichterin hat das Thema des bevorstehenden Todes seinen poetischen Ausdruck gefunden und zwar in einer anderen Weise als in ihrem bisherigen Werk. Der Tod hat nicht mehr den Charakter einer metaphorischen und mit Schmerzen verbundenen Grenzerfahrung, nach der das lyrische Ich wieder zu seiner ursprünglichen Seinsform zurückkehrt, sondern wird als unmittelbar bevorstehende Realität begriffen, die den Anlass zu einem retrospektiven Blick in die Vergangenheit („Korabl' Žizni unosilsja vdal“ [„Das Schiff des Lebens floss in die Ferne“]) und zur Reflexion über die eigene Bestimmung im Leben

154 Mit der Ähnlichkeit zwischen lyrischem und historischem Subjekt hat sich außerdem Julia Trubikhina auseinandergesetzt: „Some works by Švarc suggest that the historical and the autobiographical poetic discourses for her might be one and the same. Both History [sic!] and personal history are presented as discrete processes of myth-creation rather than continuities, tying together Russian history, ecumenical mysticism, sectarianism, and pagan myth – all major themes of Švarc’s poetics.” Trubikhina (2009, S. 132).

bietet („My – perelětnye pticy s ětogo sveta na tot“ [„Wir sind Wandervögel aus dieser Welt in jene“]).

Die Auseinandersetzung mit der Transzendenz ist ebenfalls grundlegend in der dichterischen Welt von Švarc. Gott besitzt verschiedene Ausdrucksformen, wobei die Transzendenz verschiedene Gestalten annimmt und das lyrische Subjekt in verschiedener Weise den Kontakt damit sucht. Eine Kontinuität zeigt beispielsweise das Motiv der Kerze als Begegnungsort von Transzendenz und Immanenz („Vnutri sveči“ [„Im Inneren der Kerze“]). Gott wird letzten Endes als eine Instanz dargestellt, die befreit von negativen Konnotationen ist und dessen Macht das lyrische Ich begreift. Neben einem anderen Tagebucheintrag („Blagodarenie“ [„Danksagung“]) verweist der letzte Tagebucheintrag auf das Gedicht „Moroznaja noć“ [„Frostige Nacht“], das ein endgültiges Bekenntnis zu Gott enthält.

Der Traum ist im dichterischen Schaffen von Švarc eines der häufigsten Motive und gewinnt im Laufe der Zeit verschiedene Ausdrucksformen und Funktionen. In der letzten Schaffensphase der Dichterin kommt auch ein neuer Aspekt zu diesem Topos hinzu: die Reflexion über den Sinn der Dichtung und ihre Bedeutung. Es ist zu vermerken, dass der Umgang mit dem Traummotiv in hohem Maße von realen Erlebnissen bzw. von der aktuellen Lebenssituation der Dichterin beeinflusst ist, sodass der Traum in gewisser Weise als Ersatzrealität betrachtet werden kann, in deren Rahmen die Dichterin auf ihr Leben zurückblickt.

Die Verschmelzung von Traum und Realität erfolgt nicht nur, indem der Traum konnotativ zu einem höheren Existenzzustand aufgewertet wird, sondern auch dadurch, dass die Realien Teil des Traums werden. Ein Beispiel einer solchen gegenseitigen Durchdringung der beiden Seinsformen ist das Gedicht „Vo sne rasskazyvaju son“ [„Im Traum erzähle ich einen Traum“]:

Vo sne rasskazyvaju son

- 1 Daže tri plašča Maji tak ne sogrejut,
Kak teplo v zimnej posteli.
Prosnuvšiš', ja vspomnila, što vo sne
rasskazyvala son.
- 5 O, Čžuan-czy – ne tebe li?
A najavu – v ětoj tesnoj judoli
Stala by rasskazyvat' o svoej dole?
O žizni v poslednie dni tvoren'ja,
O tom, što poėzii cep' svisaet s nebes,
- 10 No uže kosnulas' morja.
O blaženstve soperničat' s pticej,
O spore krovi i gorja.
I o tom, kak s ladony vzletali stichotvoren'ja,
Zachlěbyvajas', i peli.
- 15 I o gor'ko-blažennoj sud'be.
A za oknom moroz treščal, kusaja guby,

Kak čelovek, razryvajuščij na sebe
 Tesnuju šubu.¹⁵⁵
 26 Janv. 2009.

Im Traum erzähle ich einen Traum

- 1 Sogar drei „Maja“-Mäntel wärmen nicht so auf
 Wie es warm ist im Winterbett.
 Nach dem Aufwachen erinnerte ich mich, dass ich im Traum
 einen Traum erzählte.
- 5 Oh, Zhuangzi – nicht etwa Dir?
 Und als hätte ich im Wachen – in diesem engen Jammertal
 Angefangen über mein Schicksal zu erzählen?
 Über das Leben in den letzten Tagen der Schöpfung
 Darüber, dass die Kette der Dichtung vom Himmel herunterhängt,
- 10 Aber bereits das Meer berührt hat.
 Über die Seligkeit, sich mit den Vögeln zu messen,
 Über den Streit zwischen dem Blut und der Trauer
 Und darüber, wie aus den Händen Gedichte hinaufflogen,
 Indem sie vor Freude außer sich waren, und sangen.
- 15 Und über das traurig-selige Schicksal.
 Und hinter dem Fenster knisterte der Frost, die Lippen beißend,
 wie jemand, der auf sich
 Den engen Pelzmantel zerreißt.
 26. Jan. 2009.

Das Gedicht „Vo sne rasskazyvaju son“ gehört zu den letzten Werken Švarc' und entsteht ein wenig mehr als ein Jahr vor ihrem Tod am 11. März 2010. Zu dieser Zeit bemerkt die Dichterin, dass ihr Gesundheitszustand sich zu verschlechtern beginnt. Sowohl das regelmäßige Schreiben des Tagebuchs, dessen Einträge eine Rekonstruktion ihrer letzten Jahre ermöglichen, als auch die Datierung der Gedichte, die bis auf wenige Ausnahmen vorhanden ist, verleihen den Texten einen sehr persönlichen und autobiographischen Charakter und lassen sie sogar als poetisches Tagebuch betrachten.

Die Datierung der Gedichte verweist hiermit unmittelbar auf die Lebensumstände der Autorin und kontextualisiert die Texte, indem sie sie einem bestimmten Lebensabschnitt oder Tagesereignis zuordnet. Eine Textanalyse muss in diesem Fall fast zwangsläufig zunächst bei den faktischen Ereignissen im Leben von Švarc' beginnen. Eine solche beinahe dokumentarische Schreibweise realisiert sich poetisch hauptsächlich durch die große Nähe zwischen dem lyrischen Ich in diesen Gedichten und der realen Person Elena Švarc', was schließlich in der Verbundenheit zwischen realen Erlebnissen und ihrer dichterischen Verarbeitung resultiert.

Der zweite Realitätsbezug nach der Datierung ist der Frost, dem das lyrische Ich ausgesetzt ist. Auch wenn kaltes Januarwetter in Sankt Petersburg

155 Švarc (2013, Bd. 5, S. 29).

kein außergewöhnlicher Umstand ist, ist es jedoch festzuhalten, dass Švarc unter der Kälte auch zu Hause gelitten hatte. Diese Tatsache wird auch durch banale Gegenstände unterstrichen wie die drei Maja-Mäntel (es handelt sich um eine besondere Marke), die auf den ersten Blick eine entfernte Assoziation mit der Kultur der Maya wecken, auch wenn es sich um ein Kleidungsstück handelt. Der kalten Umgebung wird die Wärme des Bettes entgegengesetzt, aus dem heraus nun die Traum Inhalte wiedergegeben werden.

Dem Aufwachen folgt unmittelbar die Erinnerung an den Traum, der in einen doppelten Erzählrahmen gesetzt wird: Es ist der Traum im Traum, der erzählt wird, sodass die Entfernung von der Realität auf eine höhere Stufe gehoben wird. Der Akt des Erzählens des Traums im Traum knüpft an den Titel des Gedichts an, wobei die im Titel verwendete Präsensform des Verbs „rasskazyvaju“ [erzähle] nun vom Präteritum abgelöst wird. Das Erzählen des Traums im Titel gewinnt dadurch den Charakter einer Verallgemeinerung, während das Erzählen im Text als eine Methode der zusätzlichen Fiktionalisierung der Traum Inhalte betrachtet werden kann. So werden der Traum und dessen Erzählen der Mittelpunkt des Gedichts und dessen besondere Bedeutung wird auch graphisch hervorgehoben, indem die vierte Verszeile, die den Akzent auf die Wiedergabe des Traums legt, nur aus Verb und Akkusativobjekt besteht und zusätzlich eingerückt ist.¹⁵⁶

Diese doppelte Erzählkonstruktion wird konnotativ erweitert, indem der mögliche Gesprächspartner, dem der Traum erzählt wird, angesprochen wird. Der chinesische Dichter Zhuangzi stellt in seiner berühmten Gleichung über den Schmetterlingstraum ein Konzept auf, in dem eine Existenz im Traum sich durch nichts von einer realen Existenz unterscheidet. Traumwelt und Realität sind damit gleichberechtigt und bieten den gleichen Wahrheitsgehalt.

Die Erzählung über den Traum im Traum wird aber gleichzeitig extrem relativiert. Zum einen erfolgt dies durch die zwei Fragesätze (V. 5 und 6-7), die sich sowohl auf die irrealen Figur Zhuangzis beziehen als auch auf den wachen Zustand des lyrischen Ich, der mit der Positionierung der weiteren Erzählung „najavu“ [im Wachen] die Realitätsdimension des Aufwachens aus den ersten zwei Verszeilen fortsetzt.

Damit stellt sich die Realität des Wachseins im wahrsten Sinne des Wortes als zu eng (V. 6 „v étoj tesnoj judoli“ [in diesem engen Jammertal])

¹⁵⁶ Dieser Beobachtung liegt die Ausgabe der gesammelten Werke von Elena Švarc zugrunde. In anderen Veröffentlichungen des Gedichts ist das Erzählen des Traums nicht graphisch, sondern syntaktisch hervorgehoben: „Prosnuvšis', ja vspomnila – što vo sne rasskazyvala son.“ In: „Znamja: Literaturno-chudožestvennyj i obščestvenno-političeskij žurnal“. 5 (2009). <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/5/sh1.html> (06/04/2020). In diesem Fall wird die Wiedergabe des Traums als ein Nebensatz dargestellt, der aber mit einem Gedankenstrich von dem Rest des Textes getrennt und dadurch eigens betont wird.

und damit ungeeignet für die eigentliche Traumerzählung heraus. Dadurch zeichnet sich die darauffolgende Aussage als der Traum aus, der vermutlich Zhuangzi erzählt wird und dessen Inhalt nicht im wachen Zustand wiedergegeben werden kann. Der Traum, der als Erzählung über das eigene Schicksal präsentiert ist, wird so zu einer poetischen Offenbarung, die das lyrische Ich empfangen hat.

Die eigentliche Traumerzählung beginnt ab Verszeile 8 und ist durch das Verb „rasskazyvat“ [erzählen] an das Schicksal des lyrischen Ich gebunden. Die Wiedergabe der Traum inhalte stilisiert diese als Lebensinhalte, die das dichterische Dasein ausmachen. Mit der Präposition „o“ werden alle Elemente des Traums aufgezählt, über die im Traum erzählt wird.

Die einzelnen Bestandteile des Traums lassen sich zunächst aus dem Blickpunkt des Schicksals und des Lebens betrachten (V. 7-8 „o svoej dole / o žizni“ [über mein Schicksal / über das Leben]. Die Verbindung der menschlichen Existenz mit seinem Schicksal bedingt hiermit die Erfüllung des lyrischen Ich, das seinem eigenen Weg folgt. Durch die Aneinanderreihung der Traumelemente geht dieses persönliche Schicksal in die Reflexion über die Dichtung über, die sich hiermit als der eigentliche Lebensweg herausstellt und die vom lyrischen Ich in einer individuellen Weise definiert wird.

Die Dichtung als Gegenstand der Erzählung wird vom lyrischen Ich als eine in der Transzendenz wurzelnde Macht begriffen, die sich vom Himmel den DichterInnen in Form von Inspiration offenbart (V. 9 „poézii cep' svi-saet s nebes“ [die Kette der Dichtung vom Himmel herunterhängt]). In diesem Bild wird die Poesie im wahrsten Sinne zum Bindeglied zwischen dem Himmel, der traditionell mit göttlicher Unendlichkeit verbunden wird, und dem Meer, das auf der Erde liegt und als Nullpunkt der Messungen der Höhen und Tiefen der Erdoberflächen dient. Die Opposition Himmel – Meer wird zusätzlich durch die Verteilung der Verszeilen unterstrichen, bei der die beiden Wörter „nebes“ [Himmel] und „morja“ [Meer] am Ende der zwei mittleren Verszeilen im Gedicht präsentiert werden (das Gedicht besteht aus 18 Verszeilen, die o. g. Wörter befinden sich jeweils am Ende der Verszeilen 9 und 10). Diese zwei konnotativ und graphisch getrennten Elemente werden aber dennoch durch die Dichtung vereint.

Als Ergebnis der göttlichen Inspirationskraft stehen am Ende die erschaffenen Gedichte, die schließlich selbst zurück in den Himmel hinauffliegen (V. 13 „s ladoni vzletali stichotvoren'ja“ [aus den Händen Gedichte hinaufflogen]). Die Dichterin / der Dichter wird gleich als der Schöpfer begriffen, eine Auffassung, die durch den Reim „tvoren'ja – stichotvoren'ja“ [Schöpfung – Gedichte] besonders deutlich wird. Er wird dadurch zum Mittler zwischen Immanenz und Transzendenz und bereichert die Welt, indem er in seiner Kunst die göttliche Gabe verarbeitet und sich die ultimative Freiheit verdient, ausgedrückt durch den Vogel als Symbol eines Wesens zwischen Himmel und Erde.

Dieser Gestaltungsprozess kommt allerdings nicht ohne negative Emotionen zustande. Die Seligkeit der dichterischen Freiheit ist unabdingbar mit Schwermut verbunden, wobei diese zwei Gefühlsregungen zunächst getrennt voneinander existieren (V. 11 „O blaženstve soperničat' s pticej“ [Über die Seligkeit, sich mit den Vögeln zu messen] und V. 12 „O spore krovi i gorja“ [Über den Streit zwischen dem Blut und der Trauer]), um dann im dichterischen Schicksal ineinanderzuzießen (V. 15 „o gor'ko-blažennoj sud'be“ [das traurig-selige Schicksal]).

Das Unvermögen des lyrischen Ich, diese Inhalte in der Realität zu erzählen, legt die Vermutung nahe, dass die Erkenntnis über den wahren Sinn der Dichtung nur im Traum möglich sei. Nur solche Dichtung kann das Leben erfüllen und es mit dem Schicksal vereinbaren und vereinen. Das Schicksal wird anfangs erwähnt (V. 7 „o svoej dole“ [über mein Schicksal]) und durch die Inhalte des dichterischen Lebens schließlich als „trauriges seliges Schicksal“ neu definiert.

Die Verbindung zwischen Transzendenz und Immanenz realisiert sich auch lautlich durch den intensiven Gebrauch des Vokals „o“, der die phonetische Gestaltung des Gedichts dominiert und im Gesamtwerk von Elena Švarc als ein Zeichen einer anderen, immateriellen Welt dient. Die Wiederholung des Vokals (insgesamt 54 Mal) wird teilweise als Anapher eingesetzt, sodass die Aufzählung der Lebensinhalte des dichterischen Daseins als eine Steigerung dargestellt werden, wodurch sie ein zusätzliches Pathos gewinnen.

Die letzten zwei Verszeilen des Gedichts lösen sich von dieser Aufzählung und schlagen einen Bogen zurück zu den einleitenden Versen, indem sie das Thema der Bekleidung erneut aufgreifen. Es wird wieder eine Opposition zwischen Innen, wo die Wärme herrscht, und Außen, wo der Frost herrscht, aufgebaut. Das Bett, in dem der Traum im Traum geträumt wurde, generiert diesen imaginären Raum, wo das lyrische Ich den Ursprung der Dichtung und ihre Rolle in seinem Leben wiedererkennt.

Eine völlig andere Dimension des Umgangs mit der Traumthematik in den späten Werken von Elena Švarc findet sich in ihrem letzten Gedicht, das, wie aus der Datierung zu entnehmen ist, nur wenige Tage vor ihrem Tod geschrieben wurde. „L'ESPRIT DE VENISE“ unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von „Vo sne rasskazyvaju son“. Zum einen handelt es sich hier um keinen klar markierten Traum, sodass eine solche Bezeichnung nur anhand von versteckten Indizien möglich ist. Zum anderen ist dieses Gedicht kein hochemotionales Bekenntnis zu der Dichtkunst, wie das bei „Vo sne rasskazyvaju son“ oder „Pesnja pticy na dne morskome“ der Fall ist, sondern ein Blick auf sich selbst als Person.

L'ESPRIT DE VENISE

- 1 Krysa sidela na kromke kanala.
Vsja v zabyt'i, ona sozercala
Plyvuščie korki, butylki, zercala,
No, zaslyšav šagi, v nojbr'skuju prygnula vodu.
- 5 Edva ja vošla i vdrug ogljanulas':
Ogromnaja čěrnaja krysa v dverjach, podbočenjas', stojala
I čto-to v serdcach bormotala:
„Ja by vypila, ja b zakusila“.
K sebe pridvinuv čarku, zamolčala,
- 10 Čut' otchlebnula k'janti molodogo.
Ona byla metamorfoz kupca
Venecianskogo, rasčětlivogo, zlogo,
I masku sdvinula, no tret' lica skryvala.¹⁵⁷
1 marta 2010

L'ESPRIT DE VENISE

- 1 Eine Ratte stand am Rande des Kanals
Alles um sich vergessend betrachtete sie
die schwimmenden Schalen, Flaschen, und die spiegelnde Wasseroberfläche,
Aber, nachdem sie Schritte erhörte, sprang sie in das Novemberwasser.
- 5 Ich bin gerade reingekommen und sah mich plötzlich um:
Eine riesige schwarze Ratte stand sich anlehnend an der Tür
Und murmelte irgendetwas in den Herzen
„Ich würde was trinken, ich würd' was essen“.
Indem sie den Becher zu sich zog, schwieg sie,
- 10 Trank sie ein bisschen vom jungen Chianti.
Sie war eine Metamorphose des Kaufmanns
Aus Venedig, des berechenbaren, des boshaften,
Und sie schob die Maske weg, aber ein Drittel des Gesichts versteckte sie.
1. März 2010

Bereits der Titel legt den Fokus auf ein Motiv, das sich durch fast das gesamte Schaffen von Elena Švarc zieht: Italien. Nach mehreren Besuchen und längeren Aufenthalten in Italien¹⁵⁸ dienen insbesondere italienische Ortschaften als eine ständige Quelle der Inspiration.¹⁵⁹ Dabei werden die Gedichte, die Italien thematisieren, oft in Verbindung mit einem Traumkontext gesetzt, der manchmal deutlich, manchmal sehr marginal vertreten ist.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Švarc (2013, Bd. 5, S. 43).

¹⁵⁸ Z. B. in Rom im Winter 2001/2002, wenn Švarc nach einer Einladung der Brodskij-Stiftung in Villa Medici gewohnt hat. Vgl. in Martynova (2010).

¹⁵⁹ Vgl. dazu Werke wie „Zimnaja Florencia s cholma“ [„Florenz im Winter vom Hügel“], „Sneg v Venecii“ [„Schnee in Venedig“], „Rimskaja tetrad“ [„Römisches Heft“] u. v. m.

¹⁶⁰ Vgl. dazu Marko Sabbatini: „Motiv snovenija karakterizuet vsju poëtiku Eleny Švarc, v tom čisle ee stichi, posvjaščennye Italii, gde prisustvuet process preodolenija

Dieses letzte datierte Gedicht Elena Švarc' („L'ESPRIT DE VENICE“), geschrieben wenige Tage vor ihrem Tod,¹⁶¹ verweist auf ein bereits vorhandenes traumbezogenes Motiv (die Ratte) und knüpft an dieselben Darstellungsweisen wie im früheren Gedicht „Devočka i krysa“ an, das durch die Personifizierung des Tieres und ein hohes Maß an phantastischen, beinahe surrealistischen Elementen gekennzeichnet ist.¹⁶² Das letzte Gedicht von Švarc kann so auf einer rein assoziativen Ebene als ein Traumgedicht betrachtet werden, ohne dass der Trauminhalt als solcher markiert wird.

Der Traum wird hiermit nur durch Indizien wahrnehmbar, die im Text verborgen sind, ohne dass aber eine Grenze zwischen Traum und Realität gezogen wird. Hiermit gewinnt der Traum endgültig den Charakter einer in sich geschlossenen Realität, die autonom für sich existiert und keine weitere Alternative als Wachheit impliziert. Das lyrische Ich ist nur in seiner Rolle als Traum-Ich zu begreifen und bewegt sich ausschließlich im Traum.

Eine weitere Konsequenz dieser Inszenierung ist die Tatsache, dass es sich im Gedicht nicht um ein einheitlich konstruiertes lyrisches Subjekt handelt, das mit einer einzigen Funktion belegt ist (Erzähler, Teilnehmer am Traum usw.), sondern um ein Subjekt, das in verschiedene Gestalten fluktuiert und entsprechend verschiedene Funktionen ausübt. Diese Darstellungsweise verschiedener Subjektformen findet auch ihren symbolischen Ausdruck in der abschließenden Szene, wo das Wesen des lyrischen Ich sogar nach dem Ablegen seiner Maske verborgen bleibt.

Zunächst enthält aber die Subjektkonstruktion im Gedicht einen Hinweis auf den Traumcharakter des Gedichts. Der Text ist in zwei Strophen gegliedert, die eine unterschiedliche Anzahl von Verszeilen aufweisen: die erste 4 und die zweite 9. Die erste Strophe kann als eine Einleitung betrachtet werden, die von einem externen, in das Traumgeschehen nicht involvierten Er-

literaturnoj tradicii obraza Italii. [Das Traummotiv ist kennzeichnend für die gesamte Poetik von Elena Švarc, das umfasst auch die Gedichte, die Italien gewidmet sind, wo ein Prozess der Überwindung des in der literarischen Tradition wurzelnden Italienbildes gegeben ist] In: Sabbatini (2015, S. 152).

161 Valerij Šubinskij erhebt Zweifel an der Datierung des Gedichts, da er der Meinung ist, dass Švarc nicht in der Lage gewesen ist, den Text zu diesem Zeitpunkt zu verfassen. „Ėto [„Kak florentinskij djuk“, Anm. k.b.] napisano 10 janvarja 2010 goda. Kažetsja, Ėto poslednee stichotvorenje Eleny Švarc. Est' ešĉe „L'esprit de Venise“, stichotvorenje, datirovanoe v knige 1 marta Ėtogo goda, no Ėto javno ošiboĉnaja data: za desjat' dneĉ do konĉiny Švarc vřjad li mogla ego napisat' [Dieses Gedicht [„Wie ein florentinischer Herzog“, k.b.] ist am 10. Januar 2010 geschrieben. Es sieht so aus, dass dieses das letzte Gedicht von Elena Švarc ist. Es gibt noch „L'esprit de Venise“, ein Gedicht, das im Buch auf den 1. März desselben Jahres datiert wurde, aber das ist offensichtlich ein falsches Datum: Švarc hätte es 10 Tage vor ihrem Tod kaum geschrieben haben können]. In: Šubinskij (2011).

162 Siehe dazu Kapitel 2. 7.

zählsubjekt wiedergegeben wird. Diese Konstruktion der Subjektinstanz im Gedicht wiederholt die Gestaltung der Erzählung des Gedichts „Devočka i krysa“ [„Das Mädchen und die Ratte“], bei der das Erzählsubjekt nicht die Narration als Traum bezeichnet, aber dennoch bis auf die Wiedergabe der Traum Inhalte nicht in das Traumgeschehen involviert ist.¹⁶³ Die weitere Parallele zu „Devočka i krysa“ wird dadurch fortgesetzt, dass die Erzählerinstanz dieselbe Figur der Ratte einführt, wobei diese nun als einziger Träger des Traumgeschehens agiert.

Dieser Eindruck wird aber von der zweiten Strophe revidiert, indem neben der Ratte auch die Figur eines lyrischen Ich eingesetzt wird, das in dieser Traumszenarie installiert wird und von nun an die Ereignisse aus seiner Perspektive wiederzugeben beginnt. Das Erzähler-Ich transformiert sich also in ein lyrisches Ich, das an dem Traumgeschehen beteiligt ist und dieses auch erzählt.¹⁶⁴ Die Figurenkonstellation des Gedichts besteht hiermit aus zwei Gestalten: der Ratte und dem erzählenden lyrischen Ich.

Anders als in „Devočka i krysa“, wo neben den dominanten Figuren des Mädchens und der Ratte auch andere handlungsausführende Gestalten zu beobachten sind, werden die Handlungen in „L'ESPRIT DE VENICE“ ausschließlich von dem lyrischen Ich und der Ratte ausgeübt. Aus den verwendeten Verben lassen sich einige Informationen über das lyrische Ich gewinnen, die zu seiner näheren Charakterisierung beitragen. Es ist zunächst festzuhalten, dass es sich in diesem Fall um ein weibliches Ich handelt, was der Präteritumsendung der subjektbezogenen Verben „vošla“ [bin reingekommen] und „ogljanas“ [sah mich herum] zu entnehmen ist.

Es ist aber auch auffällig, dass auch die andere handelnde Figur im Gedicht, die Ratte, ebenfalls im Femininum steht und entsprechend weisen alle anderen Verben dieselbe grammatische Form (Präteritum, Singular, feminin) auf, sodass schließlich alle Verben nur in dieser einzigen Form verwendet werden. Dadurch wird auch der häufigste Reim im Gedicht gebildet, der aus den femininen Endungen der Verben im Präteritum besteht (-la, V. 2-3, 6-9, 10). Die Verteilung der Figuren erfolgt durch die Strophenteilung, wobei das lyrische Ich die zweite Strophe eröffnet (V. 5 „Edva ja vošla i vdrug ogljanas“ [Ich bin gerade reingekommen und sah mich plötzlich um]). Dem lyrischen Ich können dadurch nur diese zwei Handlungen zugeschrieben werden: das Hereinkommen und das Sich-Umsehen, während die Ratte alle anderen Aktivitäten ausübt.

Dazu werden die Handlungen des lyrischen Ich zusätzlich inhaltlich und formal grammatisch an die der Ratte geknüpft. Das erste Verb, das dem lyrischen Ich zugeordnet werden kann (V. 5 „vošla“ [hereinkam]) lässt sich mangels der Erwähnung einer Räumlichkeit, die betreten wird, auf das Wasser

163 Siehe Kap. 2. 7: Lyrisches Subjekt als Erzähler.

164 Siehe Kap. 2. 9: Das lyrische Ich als Erzähler-Ich.

projizieren, in das die Ratte in der vorherigen Verszeile gesprungen ist. Auch das Adverb „edva“ [kaum] setzt eine unmittelbare Fortsetzung der vorherigen Handlung voraus, die aber in diesem Fall von der Ratte ausgeübt wird. Auch etwas spekulativ ausgedrückt, wäre in der fünften Verszeile das lyrische Ich mit dem Personalpronomen „ja“ [ich] nicht erwähnt gewesen, ließen sich diese Handlungen inhaltlich auch auf die Ratte übertragen, sodass das Her-einkommen und das Sich-Umsehen als logische Fortsetzung der Handlungen der Ratte betrachtet werden könnten: Kaum ist sie nach dem Sprung ins Wasser hereingekommen, hatte sie sich umgesehen.

Auch auf lautlicher und grammatischer Ebene findet eine extreme Annäherung zwischen dem lyrischen Ich und der Ratte statt. Auch wenn die Verben im Präteritum im einen Fall einem Subjekt in der 1. Person Singular (das lyrische Ich) und im anderen Fall einem Subjekt in der 3. Person Singular (der Ratte) zugeordnet werden können, bleiben ihre Endungen immer wieder dieselben (-la). Auch die Wiedergabe der Worte der Ratte (V. 8) und ihre weiteren Handlungen deuten darauf hin, dass die Persönlichkeit des lyrischen Ich sich zunehmend zurückzieht und der Fokus der Narration auf die andere Figur gelegt wird.

Die Verwendung von ausschließlich Präteritum Singular feminin, die ab der Mitte der zweiten Strophe sogar in einen Binnenreim übergeht, impliziert hiermit rein grammatisch und lautlich keinen Unterschied zwischen den beiden Figuren. Zusammen mit den erwähnten inhaltlichen Ähnlichkeiten lässt sich also eine beinahe Identifikation des lyrischen Ich mit der Ratte bemerken, sodass die beiden Gestalten kaum auseinandergelassen werden können. Das lyrische Ich ist die Ratte und die Ratte ist das lyrische Ich. Es entsteht eine Reflexion des eigenen Selbst, bei der die Ratte personalisiert wird und menschliche und gleichzeitig groteske Züge bekommt.

Neben der Transformation der Subjektinstanz im Gedicht von einem unpersönlichen Erzähler in eine Erzählerfigur, die selbst am Geschehen beteiligt ist und letzten Endes zu der Ratte mutiert, was als eine Art Verdichtung im Freudschen Sinne verstanden werden kann, lässt auch eine Fülle an Assoziationen entstehen, die aufgrund ihrer Heterogenität ebenfalls traumtypische Züge tragen.

Diese umfassen zunächst sowohl andere Werke von Elena Švarc, insbesondere „Devočka i krysa“, aber auch andere Gedichte, die Italien gewidmet sind und aus ihren Reisen im Land inspiriert wurden, sodass der Text auch einen Verweis auf das Leben der Dichterin enthält. Dazu kommen auch Erkenntnisse über ihre Persönlichkeit, die durch Depressionen und Einsamkeit gezeichnet ist. Eine besondere Rolle spielt dabei die Tatsache, dass dieses Gedicht zu den letzten zählt, die von Švarc vor ihrem Tod verfasst wurden, sodass die Vermutung naheliegt, dass es sich in diesem Fall um eine traurige Selbstreflexion handelt.

Verszeile 4 enthält mit der Ratte, die am Kanal entlangläuft und ins Wasser springt, eine direkte Übernahme aus derselben Szene im Film „Wenn die Gondeln Trauer tragen“ (En: “Don’t look now”, R: Nicolas Roeg, 1973). Die Handlung dieses Films, der zum Horrorgenre zählt, spielt in Venedig und thematisiert den Tod des Protagonisten, der von Visionen und Vorahnungen begleitet wird, und der nach einer Verfolgung durch die Gassen der Stadt ermordet wird.¹⁶⁵

Weitere assoziationsbedingte Hinweise finden sich in der zweiten Strophe des Gedichts. Am offensichtlichsten ist die Erwähnung des Shakespeare-Stücks „Der Kaufmann von Venedig“ (V. 11-12)¹⁶⁶ und des berühmten venezianischen Karnevals, bei dem besonders oft Masken getragen werden. Die Maske als Symbol rückt erneut die Subjektproblematik in den Vordergrund, denn sie spielt nicht nur auf das Theater und die Kunst im Allgemeinen, sondern auch auf die Täuschung und Vielseitigkeit einer Person an.¹⁶⁷

165 In ihren Erinnerungen über Elena Švarc erzählt Ol'ga Martynova bei der Lektüre von „L'ESPRIT DE VENICE“ über ein traumatisches Ereignis, das die Dichterin in Venedig erlebt hatte: „Chotja zdes' sovsem drugaja obstanovka, ja, kogda pročitala éto stichotvorenje, srazu že vspomnila, kak za Lenoj gnalsja kto-to po zimnej večernej Venecii, kak ona ot nego ubegala, kak bylo strašno i pustynno, kak ona vse-taki spaslas'. Éto oščuščenje užasa, kotoryj ona ispytala, mne ne peredat'. [...] Ja dumaju, zdes', v étom stichotvorenii, oščuščenje smertnogo užasa, schodnogo s tem, čto ona ispytala togda i čto zvučal v ee golose po telefonu. [Auch wenn hier eine ganz andere Situation vorhanden ist, habe ich mich, wenn ich dieses Gedicht gelesen habe, sofort daran erinnert, wie Lena an einem Winterabend in Venedig von irgendeinem Mann verfolgt wurde, wie sie ihm entkommen ist, wie schrecklich und wüstenähnlich alles gewesen ist, wie sie sich irgendwie gerettet hatte. Dieses Gefühl des Entsetzens, das sie erlebt hatte, kann ich nicht wiedergeben. [...] Ich denke, dass hier, in diesem Gedicht das Gefühl des Todesschreckens dem ähnlich ist, was sie damals empfunden hatte und was in ihrer Stimme am Telefon klang.] In: Martynova (o. J.).

166 Der russische Titel „Venecianskij kupec“ wird hier genau eingearbeitet.

167 Vgl. Marco Sabbatini: „Uže v rannie semidesjatye gody dlja nee prostranstvo leningradskogo andergraunda javljaetsja literaturnym karnavalom – s dolej isteriki, stracha i chrabrosti. Osobenno v ee rimskich i venecianskich stichach liričeskij geroj stanovitsja inoj suščnost'ju, maskoj. U Eleny Švarc bylo takže neskol'ko poétičeskich masok, svjazannyh s latinskoj literaturoj, kak, naprimer, Kinfija i Lavinija. Nužno otmetit', čto teatral'nost' étoj poëtessy i karnaval'nye priznaki russkoj veneciany v ee proizvedenijach vychodjat daleko za predely sobstvenno karnavala. Ob étom svidetel'stvujut takie stichi kak „Deva na verchom Venecii, i ja u nee na pleče...“, „Sneg v Venecii...“, i poslednoe stichotvorenje poëtessy, napisannoe pered smert'ju „L'esprit de Venise“ (1 marta 2010 g.), gde imenno v večnom maskarade goroda poët vidit inakost' Venecii [...] Čto kasaetsja poétičeskoj funkcii slova k'janti v étich stichach [...] to ona, vidimo, podčerkivaet tipičnyj grotesk peterburgskoj vizionerki Eleny Švarc, dlja kotoroj Italija i, v častnosti, Venecija javljajutsja važnejšim ob'ektom vdohnovlenija dlja samych neožidannyh metamorfoz. [Schon in den frühen siebziger Jahren schien ihr der Raum des Leningrader Untergrunds ein literarischer Karneval zu sein – teilweise

Die Unbestimmtheit der Ratte, die schließlich als ein Stadium der äußerlichen Metamorphose dargestellt wird, wird zusätzlich durch die aufgelegte Maske verstärkt. Wenn das lyrische Ich sich selbst in der Gestalt der Ratte sieht, so bleibt durch die nicht zu Ende abgelegte Maske, die weiterhin ein Drittel des Gesichts versteckt, auch die Unmöglichkeit, sich selbst zu erkennen.

So zeichnet sich das Gedicht „L'ESPRIT DE VENICE“ Text aus, der zwar nicht explizit den Traum thematisiert, aber dennoch einige entscheidende Züge in sich bündelt, die auf ein Traumerlebnis hindeuten. Die Entwicklung des lyrischen Subjekts, das sich von einer rein erzählenden Instanz in ein Traum-Ich verwandelt, das in dem Traumgeschehen situiert wird und sich schließlich in der Figur der Ratte wiederfindet, entspricht dem diffusen Gefühl der Selbstrezeption im Traum. Dazu lassen sich zahlreiche ineinander verwobene Assoziationen feststellen, die von Andeutungen auf das eigene dichterische Werk und von scheinbar zufälligen, aber immer mit Venedig verbundenen Verweisen dominiert sind. Diese lassen ebenfalls „L'ESPRIT DE VENICE“ als einen im Traum wurzelnden Rückblick auf das eigene Leben und das eigene Ich deuten. Mit Hinblick auf den nahen Tod ist so keine klare Trennung zwischen dem lyrischen Subjekt und der real existierenden Person möglich.

2.12. Zusammenfassung

Der Traum hat in den Gedichten von Elena Švarc eine Mediatorfunktion zu verborgenen Seinsschichten oder auch Kraftquellen, wie im Fall des Traums als Quelle poetischer Inspiration. Träume sind ein wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Weltansicht der Dichterin, was zahlreichen Tagebuchnotizen und essayistischen Texten entnommen werden kann. Dieser biographische Aspekt ist von Bedeutung für die Entwicklung in der Verwendung des Traummotivs in den Werken der Autorin, denn Anzahl und Gewichtung ih-

von Hysterie, Angst und Mut. Besonders in ihren römischen und venezianischen Gedichten wird der lyrische Held zu einem anderen Wesen, zu einer Maske. Elena Švarc hatte auch einige dichterischen Masken, die mit der lateinischen Literatur verbunden sind wie z. B. Kinfiya und Lavinija. Es muss vermerkt werden, dass die Theatralität dieser Dichterin und die karnevalistischen Merkmale der russischen Venezianerin in ihren Werken weit über die Grenzen des eigentlichen Karnevals hinausgehen. Dafür sprechen solche Gedichte wie „Die Jungfrau über Venedig und ich auf ihrer Schulter...“, „Schnee in Venedig...“ und das letzte Gedicht der Dichterin „L'esprit de Venise“ (1. März 2010), das vor ihrem Tod geschrieben wurde, wo sie in der ewigen Maskerade der Stadt nämlich das Anderssein Venedigs sieht. [...] Was die poetische Funktion des Wortes Chianti in diesen Versen betrifft, so unterstreicht sie offenbar die typische Groteske der Petersburger Visionärin Elena Švarc, für die Italien und Venedig insbesondere als ein sehr wichtiges Objekt der Inspiration zu ungewöhnlichsten Metamorphosen erscheinen.] In: Sabbatini (2015, S. 152).

rer oneirischen Texten nehmen mit der Zeit zu und lassen sich u. a. mit Ereignissen aus ihrem Leben in Verbindung bringen, wie dem Tod der Mutter.

Im Unterschied zu Ol'ga Sedakova tritt nicht Gott durch den Traum in die Welt des Subjekts ein, sondern der Traum bildet ein irrationales, vom Menschen nicht bewusst steuerbares Medium, durch welches dieser sein irdisches, rationales Bewusstsein transzendieren kann. Durch den Traum können Erlebnisse und Erkenntnisse indirekt in das Bewusstsein eintreten, die dieses Bewusstsein nicht selbst hervorbringen könnte. Der Traum ist ein Zugang zu einem tieferen oder umfassenderen Bewusstsein, als es das Wachbewusstsein darstellt. Die phantastischen Züge des Traums, welche von der Überschreitung des Normalbewusstseins zeugen und auch dessen Eigenschaften invertieren, sind Bild und Mediator für ein indirektes Erfassen und Vermitteln eines tieferen, lebenden Menschen wie Verstorbene gleichermaßen sowie Erden- und Gotteswelt gemeinsam umfassenden Seins.

Das lyrische Subjekt und seine Erscheinungsformen in den oneirischen Texten von Elena Švarc veranschaulichen zum größten Teil das Konzept, das ihrer Traumpoetik zugrunde liegt: Das Individuum selbst ist der Rezipient und der Generator der Traum Inhalte. Diese individuellen Züge führen zu verschiedenen Darstellungsweisen der lyrischen Subjektivität. Das lyrische Subjekt kann im Traumgeschehen nicht eigens vorhanden sein, sodass seine Präsenz nur durch den Akt des Dichtens bzw. die Traumwiedergabe greifbar ist. Es kann aber auch als Erzähler eines Traums fungieren, in dem es selbst als Traumfigur agiert oder, beim Beibehalten des Wachbewusstseins, als eine Subjektform ausgebildet sein, die sowohl im Traum als auch im Wachsein konstant bleibt. Schließlich kann das lyrische Ich verstärkt Züge der realen Person Elena Švarc tragen, die im Traum im Anblick des bevorstehenden Todes zu einer Reflexion des eigenen Lebens und Schaffens führen.

3. „Živoe živo v glubočajšem sne...“¹⁶⁸: Traum und Schlaf als Schwebestand zwischen Immanenz und Transzendenz in der Dichtung Ol’ga Sedakovas

3.1. *Biographisches*

Ol’ga Sedakova (*1949) zählt heute zu den russischen Lyrikerinnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die den Status einer modernen Klassikerin genießen. Ihre Werke sind zur Zeit der Sowjetunion nicht veröffentlicht worden, weil die Autorin dem vorherrschenden literarischen Sowjetrealismus und Rationalismus eine religiös-mystische Dichtung entgegengesetzt und sich damit bewusst den Zugang zu der offiziellen Literaturszene versperrt hat.¹⁶⁹ Auch wenn sie seit den frühen 1960er Jahren Gedichte geschrieben und ihre Werke in dem sog. „samizdat“ [Selbstverlag] im literarischen Untergrund verbreitet hat, erfolgte die erste Veröffentlichung erst 1986, und zwar im sog. „tamizdat“ [Auslandsverlag] in Paris. Seit 1991 werden ihre Werke auch in Russland gedruckt.¹⁷⁰

3.2. *Literarische Merkmale*

Geistesgeschichtlich steht Sedakovas Dichtung in der Tradition der russischen Philosophie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts bis 1917, repräsentiert durch Denker wie Vladimir Solov’ev, Sergej Bulgakov und Nikolaj Berdjajev.¹⁷¹ Ihre literarischen Wurzeln liegen in dem sog. „Silbernen Zeitalter“ und speziell der russischen Avantgarde. Sie knüpft insbesondere an das Schaffen solcher bedeutenden LyrikerInnen dieser Zeit wie Osip Mandel’stam, Anna Achmatova oder Velimir Chlebnikov an.¹⁷² Sedakova hat auch westeuropäische DichterInnen verschiedener Epochen stark rezipiert und auch selbst vielfach ins Russische übersetzt. Zu den AutorInnen, die sie besonders beeinflusst haben und von ihr übersetzt wur-

168 Aus „Stansy vrotje Nr. 7“ aus der Gedichtsammlung „Stansy v manere Aleksandra Popa“ [„Stanzas nach der Art des Alexander Pope“].

169 In einem Interview weist sie daraufhin, dass sie sich bewusst jenseits des offiziellen Literaturbetriebs angesiedelt und sich aber auch keinen literarischen Gruppierungen im Untergrund zugeordnet hat; sie nahm bewusst eine isolierte, auf die eigene lyrische Individualität konzentrierte Position ein. Siehe Sedakovas Äußerung in dem Interview in Polukhina (2000, S. 43, 58).

170 Yastremski (2003, S. 21).

171 Ibd., S. 25.

172 Polukhina (1999, S. 1445) oder Yastremski (2003, S. 25).

den, zählen Carroll, T. S. Eliot, Rilke, Dante, Horaz, Petrarca u. a. m.¹⁷³ Innerhalb der Untergrunddichtung gehört Sedakova zu den religiös-mystisch orientierten AutorInnen. Die Forschung ordnet sie allgemein der metaphysischen Dichtung und konkret der Richtung des „Metarealismus“ zu.¹⁷⁴ Der Metarealismus verwendet „ewige“ Motive oder Archetypen wie Liebe, Tod, Welt usw. und zeichnet sich, so der Namensgeber der Richtung Michail Ėpštejn, durch die Verwendung einer neuen Stilfigur aus, die „Metabola“. Ėpštejn deutet den antiken Terminus zu einer Bildfigur um, die rhetorische Merkmale der Metapher und der Metonymie in sich vereint, indem sie zwei nicht verwandte Bildkomponenten durch ein jeweils in Beziehung zu diesen stehendes Mediatorglied zu einer Kette zusammenfügt.¹⁷⁵ Der Umgang mit verschiedenen Seinsdimensionen im Metarealismus setzt hiermit voraus, dass diese im Unterschied etwa zum Symbolismus ineinander verschränkt existieren und nicht voneinander getrennt werden können.¹⁷⁶

Sedakovas Werke zeichnen sich in sprachlich-stilistischer Hinsicht durch Klarheit, Depersonalisierung und den Verzicht auf lyrische Emotionalität aus.¹⁷⁷ Inhaltlich wird ihre Dichtung oft als religiös, mystisch oder metaphysisch bezeichnet,¹⁷⁸ was mit der Verwendung entsprechender Motive in ihren Werken zusammenhängt. Darüber hinaus sind oft auch mythologische und folkloristische Figuren und Motive zu finden. Es ist jedoch zu vermerken, dass der Bezug zur Religion in Sedakovas Lyrik keinen belehrenden Charakter hat, sondern eher als eine Form von Protest und Widerstand gegen die sowjetische Realität zu begreifen ist; sie entwickelt eine Art „Gegenwelt“ mit möglichst wenig Kontaktzonen zur sowjetischen Sprache und Lebensrealität.¹⁷⁹ Sedakovas Auffassung von Religiosität ist von individualistischen

173 Ibd. S. 1447.

174 Zur allgemeinen Zuordnung zu „metaphysischer Dichtung“: Medvedeva (2013, S. 7). Die Bezeichnung „Metarealismus“ geht auf den russischen Literaturtheoretiker Michail Ėpštejn zurück. Siehe hierzu sowie zur Diskussion der Zugehörigkeit Sedakovas zu dieser Richtung genauer: Štal' (2017c) oder Sandler (2006).

175 Ėpštejn (2000, S. 127-129). Eine ähnliche Interpretation der Metabola bietet Štal' (2017c).

176 Lutzkanova-Vassileva sieht im Metarealismus eine philosophische und thematische Ähnlichkeit zum russischen Symbolismus. Sie zieht aber eine klare Grenze zwischen den beiden Strömungen, denn der Symbolismus verweise auf eine Transzendenzsphäre, die vom Immanenten getrennt bleibt, während der Metarealismus danach strebe, diese zwei Dimensionen zu vereinen: „While the Symbolists, however, insist on juxtaposing the earthly reality here to the eternal spiritual world beyond, the metarealists profess an optimistic monism, wedding the quotidian, perceptual existence to a life in a metaphysical beyond. Transcendental worlds in metarealism become incorporated, on terms equal to those of any other reality, into the multifaceted body of our universe.“ Lutzkanova-Vassileva (2005, p. 250-251).

177 Polukhina (1999, S. 1448, 1450).

178 Belege siehe: Štal' (2017c).

179 Vgl. hierzu: Yastremski (2003, S. 25).

Merkmale geprägt und impliziert einen eigenen, von religiösen Praktiken und Dogmen befreiten Umgang mit dem Transzendenten im Medium der Poesie. Die Dichtung ist für sie eine Möglichkeit, religiöses und mystisches Erleben nicht nur zu thematisieren, sondern es auch in Form der Dichtung zu praktizieren und zu evozieren.¹⁸⁰

Das vielleicht wichtigste Charakteristikum von Sedakovas Werk ist das Anliegen, die Präsenz und Zugänglichkeit einer geistig-göttlichen Welt innerhalb von irdischem Bewusstsein und gewöhnlicher Welt sichtbar zu machen.¹⁸¹ Als Medium der Verbindung treten häufig Traum und Schlaf in ihren Gedichten auf; andere visuell basierte Bewusstseinszustände wie z. B. die Vision (*videnie*) oder der Tagtraum (*mečta*) kommen dagegen nur selten vor. Die Lexeme „Traum“ (*son, snovidenie*) und „Schlaf“ (*son*) (im Russischen ist „son“ polysem) werden so eingesetzt, dass sie einen unterschiedlichen Grad der Subjektivität des Geschehens deutlich machen: Der Traum lässt eine intersubjektive Mitteilung seiner Inhalte zu, der Schlaf hingegen bleibt auf das Subjekt zentriert und entzieht sich anderen Figuren und Instanzen des Textes sowie aber auch dem gewöhnlichen Bewusstsein des Subjekts selbst.

3.3. *Forschungsstand*

In der literaturwissenschaftlichen Forschung wurde der Traum durchaus als ein wichtiger Bestandteil der dichterischen Welt Sedakovas erkannt.¹⁸² Umso mehr erstaunt, dass eine systematische Untersuchung zur Bedeutung des Traums in Sedakovas Werk und für ihre Poetik bisher aussteht. Die Multifunktionalität und der Reichtum an intertextuellen Zusammenhängen sind unerforscht. Es fehlen sogar Untersuchungen, die sich mit ausgewählten Aspekten dieser Problematik dezidiert auseinandersetzen würden. Traumgedichte werden in der bisherigen Forschung allenfalls punktuell im Rahmen eines anders ausgerichteten Untersuchungskonzepts betrachtet, wobei nur einzelne poetische Texte herangezogen werden. Maria Khotimsky erwähnt

180 Siehe genauer hierzu: Štal' (2017c). Zur Verbindung zwischen Kreativität und dichterische Schöpfung siehe auch Schmitt (2019).

181 Vgl. dazu Chenrike Štal': „U Sedakovoj [...] reč' idet' ne o množestvennosti mirov, soedinjajuščichsja drug s drugom, a, kak pravilo, tol'ko o dvuch mirach: čuvstvenno vosprinimaemon mire javlenij i drugom – Duchovnom, ne zavisjaščem ot čuvstvennogo vosprijatija – mire, kotoryj, odnako nachoditsja v opredelenoj svjazj s pervym, možet pronikat' v nego i vyražat' sebja čerez nego. [Bei Sedakova handelt es sich nicht um eine Vielfalt von Welten, die sich miteinander verbinden, sondern nur um zwei Welten: die Welt, die sinnlich wahrgenommen werden kann, und eine andere – geistige Welt, die nicht von der Sinneswahrnehmung abhängig ist und allerdings in einer Beziehung zu der ersten steht, sie kann diese durchdringen und sich durch sie ausdrücken.] Štal' (2017c, S. 254).

182 Zuletzt: Štal' (2017c) und Stahl (2017a).

zwar beispielsweise den Traum als ein wichtiges Charakteristikum von Sedakovas Werk, geht aber weiter nicht konkret darauf ein.¹⁸³ Stephanie Sandler bezieht sich auf das Traumgedicht „Nadpis“ und nimmt den Text als Projektionsfläche für die Untersuchung von Visualität in Sedakovas Dichtung.¹⁸⁴ Eine ähnliche Verbindung zwischen dem Akt des Sehens und dem Traum bietet auch Natalija Medvedeva in der bisher umfangreichsten Untersuchung zu Sedakovas Werk.¹⁸⁵ Der poetischen Traumerfahrung wird aber auch hier nur eine Randfunktion zugeteilt, und die Verfasserin stellt keine Verbindung mit einem oneirischen Konzept her. Henrieke Stahl geht erstmals vertieft auf die Bedeutung lyrischer Traumerfahrungen in Sedakovas Werk ein und stellt diese als Teil einer metaphysisch-dichterischen Gesamtgestalt ihrer Poetik dar. Der Traum in ihrem Werk wird als Vermittlung zwischen zwei (Bewusst)Seinszuständen herausgearbeitet, die im Kontext der Bedeutung religiös-mystischer Erfahrung interpretiert wird. Auch Stahl zählt den Traum zu den wichtigsten Motiven in Sedakovas Werk.¹⁸⁶

Die Wichtigkeit des Traums als poetisches Ausdrucksmittel ist bei Sedakova nach eigenen Aussagen biographisch verankert. Die Wichtigkeit, Intensität und der Realitätsbezug von Träumen werden von Sedakova selbst oft betont.¹⁸⁷ Die Traumerfahrungen, wie aus dem angeführten Zitat in Fußnote 186 ersichtlich wird, stehen in einer engen Verbindung zur Kindheit bzw. zu den Kindheitserinnerungen und -erlebnissen der Autorin.

183 Maria Khotimsky stellt im Rahmen einer Vergleichsstudie, die sich mit Ol'ga Sedakova und Elena Švarc beschäftigt, fest, dass der Traum neben der Inspiration ein wichtiges poetisches Charakteristikum ist: "Sedakova's and Shvarts's cross-references are characteristic in several ways: they represent marginal states of consciousness (dream, inspiration) that combine spiritual revelation and the feeling of death's proximity. [...] Both poets also underscore the opacity of dreams, suggesting the limits of vision and understanding – the themes that Sedakova and Shvarts explore in their poetic works. It is the dialogue that helps both poets assert their own individuality, and, in turn, suggests a reading of the poems against each other." Khotimsky (2007, p. 740).

184 Sandler (2013, S. 158-159).

185 Medvedeva (2013, S. 124-125).

186 Štal' (2017c).

187 Vgl. dazu das Interview mit Valentina Poluchina: "Dreams, the state of dreaming, have, from childhood on, meant more to me, perhaps, than reality. Often they simply outstripped it (prophetic dreams). But not that anticipation that is important: they were obviously more intelligent than me. I just did not possess sufficient intellectual power to conceive of the things that I have seen in dreams. So I become a sort of hypnotic, living from one miraculous, instructive dream to the next, I longed for them, I long for them now, because it has been a long time since I have seen anything of that kind." Polukhina (2000, p. 42).

3.4. *Vorgehensweise*

Das Motiv des Traums ist im dichterischen Schaffen Ol'ga Sedakovas in allen Werkphasen präsent und bildet zusammen mit einigen anderen Motiven (z.B. der Kindheit, der Erinnerung, biblischen und mythologischen Gestalten) oder entgegengesetzten Motivpaaren (Haus-Garten, Wüste-Garten, Leben-Tod, Kind-Greis, Helligkeit-Dunkelheit) ein Grundgerüst kontinuierlich verwendeter poetischer Elemente, die mit wichtigen Funktionen und Bedeutungen aufgeladen sind. Die Häufigkeit der Nutzung dieser Sinträger und auch deren Funktion und Bedeutung ändern sich jedoch mit der Zeit und schwanken von einer Gedichtsammlung zu der anderen. Als Grund dafür kann die Tatsache ausgemacht werden, dass Sedakova besonders in ihrer mittleren Werkphase zwischen ca. 1978 bis 1982 an mehreren thematisch verschieden ausgerichteten Gedichtsammlungen gleichzeitig gearbeitet und entsprechend auf verschiedene Motive zurückgegriffen hat.

Auch die Intensität der Einsetzung des Traummotivs ändert sich. Während Traumgedichten in einigen Gedichtbänden ein enormes konzeptuelles, poetisches und funktionelles Gewicht verliehen wird, ist dasselbe Motiv in anderen nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ unterrepräsentiert. Aus diesem Grund ist eine Untersuchung der Anzahl der Traumgedichte im Vergleich zu der Gesamtzahl der Gedichte im jeweiligen Gedichtband wenig sinnvoll für die Feststellung eines Entwicklungsmusters bei der Verwendung des Motivs. Dennoch lassen sich Schaffensperioden erkennen, in denen das Traummotiv häufiger verwendet wird als in anderen, wobei die Anzahl der Gedichte mit einer qualitativ großen Bedeutung des Traums höher ist. Um die Relation zwischen Quantität und Wichtigkeit der Traumgedichte zu rekonstruieren und entsprechend Werkphasen zuzuordnen, ist es zunächst notwendig, Kategorien zu entwickeln, die die Präsenz des Traums widerspiegeln können. Als sinnvoll haben sich zur Untersuchung von Sedakovas dichterischem Werk die folgenden zwei Grade von Intensität des Traummotivs ergeben:

1. Gedichte, bei denen der thematische Schwerpunkt eindeutig auf den Traum fällt, d. h. solche, die als Traumbeschreibung oder -erinnerung konzipiert sind. In diesen Werken wird i. d. R. ein breites Spektrum poetischer und motivischer Besonderheiten des Traums abgedeckt, wobei das Motiv als solches für die konzeptionelle Darstellung des Gedichts eine essentielle Rolle spielt.
2. Gedichte, in denen das Traummotiv von sekundärer Bedeutung ist. Der Traum ist als Bestandteil eines breiter angelegten poetischen Konzepts in die lyrische Welt integriert, ohne aber narrative Elemente oder eine Bedeutung für die Struktur des Gedichts aufzuweisen.

Die Traumgedichte in Sedakovas Werk werden daher also in einer chronologischen Ordnung untersucht. Zunächst soll die quantitative Entwicklung des Motivs in den verschiedenen Schaffensphasen ermittelt werden. Hierfür wird jede Gedichtsammlung aus dem Blickwinkel des oneirischen Schreibens

kurz skizziert, um dann die wichtigsten Traumgedichte, also Gedichte der ersten Kategorie, auszuwählen. Die anschließende qualitative Untersuchung richtet den Fokus auf die inhaltlichen und formalen Schwerpunkte der poetischen Verarbeitung des Traummotivs: Welche thematischen Aspekte prägen die dichterische Traumdarstellung und welche Besonderheiten der sprachlichen und stilistischen Gestaltung der Traumdarstellung liegen vor? Die zentrale Frage dieses empirisch orientierten Teils besteht darin, die poetischen Funktionen der Träume auszumachen. Es wird zu eruieren sein, ob die verschiedenen Erscheinungsformen der Träume in chronologischer Sicht eine Gemeinsamkeit aufzeigen oder ob im Laufe der Zeit funktionelle Verschiebungen auftreten. Um Kontinuitäten und funktionale Verschiebungen herauszuarbeiten, werden ausgewählte Traumgedichte näher untersucht. Analysiert werden Gedichte, in denen das oneirische Motiv und die dazugehörigen künstlerischen Eingriffe besonders stark ausgeprägt sind und die daher als repräsentativ gelten können.

3.5. *Entwicklung des Traummotivs in den Werkphasen Sedakovas*

Oľga Sedakova beginnt bereits in der Schule Gedichte zu schreiben.¹⁸⁸ Ihre dichterische Tätigkeit erstreckt sich über fast drei Jahrzehnte, wobei ab 2010 fast keine neuen Gedichte mehr veröffentlicht worden sind. Ihr dichterisches Schaffen lässt sich chronologisch z. T. schwer systematisieren, insbesondere in der Periode 1978–1983, als sie gleichzeitig an fünf Gedichtbänden gearbeitet hat, die jeweils eine unterschiedliche Größe, eine andere thematische Ausrichtung und auch divergierende Abschlussdaten aufweisen.

Eine Datierung der Gedichte innerhalb des jeweiligen Bandes ist nur selten vorhanden. Wahrscheinlich wurde aus diesem Grund in der bisherigen Forschung keine chronologische Untersuchung ihrer Werke vorgenommen. Die hier vorgeschlagene Chronologisierung folgt den Angaben der Autorin in ihrer Werkausgabe von 2010, die eine Abfolge der fünf Bände definiert.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Polukhina (1999, S. 1445).

¹⁸⁹ Sedakova (2010b). Die parallele Arbeit an Gedichten, die in verschiedene Gedichtbände eingegangen sind, wird an ihrer Datierung sichtbar: „Iz rannich stichov“ (1967–1975); „Dikij šipovnik. Legendy i fantazii“ (1976–1978); „Tristan i Izol'da“ (1978–1982); „Starye pesni“ (1980–1981); „Vorota. Okna. Arki“ (1979–1983); „Stansy v manere Aleksandra Popa“ (1979–1980); „Stely i nadpisi“ (1982); „Jamby“ (1984–1985); „Kitajskoe putešestvie“ (1986); „Nedopisannaja kniga“ (1990–2000); „Večernjaja pesnja“ (1996–2005); „Elegii“ (1987–2004); „Načalo knigi“ (ohne Datierung). Diese Datierung wurde von der Dichterin selbst im ersten Band ihrer vierbändigen Werkausgabe von 2010 angegeben. Es handelt sich allerdings nicht um eine Gesamtausgabe ihrer Werke. Einige Gedichte, die in früheren Veröffentlichungen und auch im Internet zu finden sind, wurden nicht in die Werkausgabe übernommen. Sedakova hat außerdem bei den frühen Sammlungen auf eine weitere Gruppierung der Gedichte in verschiedene Unterzyklen verzichtet.

Als Kriterium für die hier vorgeschlagene Periodisierung wird ausschließlich die Verwendung des Traum- bzw. Schlafmotivs in den verschiedenen Gedichtsammlungen gewählt, um ein chronologisches Muster im Umgang mit diesem Motiv ersichtlich zu machen.

Der erste Gedichtband „Iz rannich stichov“ (1965–76 [„Aus den frühen Gedichten“]) beinhaltet insgesamt 32 Gedichte, von denen 9 ein Traummotiv aufweisen, wobei in 4 von diesen Gedichten der Traum inhaltlich und konzeptionell von besonderer Bedeutung ist („Ja imja tvoe otložu“, „Skazočka“, „Min’ona“ und „Tri bogini“).

Der zweite Gedichtband „Dikij šipovnik. Legendy i fantazii“ (1978 [„Die wilde Heckenrose. Legenden und Phantasien“]) ist mit 57 Gedichten, eingeordnet in drei Teile, das umfangreichste von den fünf Büchern. In diesem Band sind 6 Gedichte in die 1. Kategorie (s.o.) einzustufen („Proščanie“, „Mne často snitsja smert’ i predlagaet...“, „Legenda desjataja“, „Alatyr“, „Skazka“ und „Snovidec“), wobei die letzten 4 genannten Gedichte im dritten Teil des Bandes stehen.

Im Jahr 1978 beginnt auch die Arbeit an „Tristan i Izol’da“ [„Tristan und Isolde“], die sich bis 1982 erstreckt. Dieser relativ kleine Band enthält 15 Gedichte. Drei davon enthalten das Traummotiv, wobei nur ein Gedicht intensiv mit ihm umgeht („Smelyj rybak“).

1980–81 entsteht „Starye pesni“ [„Alte Lieder“], ein in 3 Hefte (tetradi) gegliederter Gedichtband, in dem besonders stark Themen des Glaubens, der Prädestination und von Leben und Tod vertreten sind.¹⁹⁰ Von insgesamt 39 Gedichten enthalten 6 das Motiv des Traums, 4 davon heben sich durch das besondere Gewicht, das dem Traum verliehen wird, von den übrigen ab („Detstvo“, „Kolybel’naja“, „Son“ und „Drugaja kolybel’naja“).

In „Vorota. Okna. Arki“ [„Pforten. Fenster. Bögen“] aus den Jahren 1979–83 bleibt der Traum ein präsentisches poetisches Ausdrucksmittel in 12 von insgesamt 24 Gedichten. Die Intensität der Bedeutung des Motivs nimmt aber stark ab. Hier werden auch einige thematische Unterschiede im Vergleich zu früheren Werken und eine verstärkt negative Wertung des Traums ersichtlich. Dies lässt sich an den Gedichten „Gornaja oda“, „Sel’skoe kladbišče“ und „Skazka, v kotoroj počti ničego ne proizchodit“ veranschaulichen.

Gleichzeitig entstehen in der Periode 1979–82 zwei kurze Gedichtsammlungen, in denen die Traummotivik deutlich schwächer ausgeprägt ist. „Stan-sy v manere Aleksandra Popa“ (1979–1980 [„Stanzas nach der Art des Alexander Pope“]) enthält 5 Gedichte, wobei der Traum in einer zweitrangigen Funktion in 3 von ihnen zu finden ist. „Stely i nadpisi“ (1982 [„Stelen und Aufschriften“]) enthält unter den 7 Gedichten in diesem Band nur eins, das letzte („Nadpis“), welches sich als Traumgedicht identifizieren lässt, auch

190 Vgl. dazu Medvedeva (2013, S. 78).

wenn sich hier die Traumerfahrung in einer für Sedakova typischen Schwebelage zwischen Traum und Realität hält.

Im Kurzzyklus „Jamby“ (1984–85 [„Jamben“]) fehlt das Traummotiv gänzlich. Alle weiteren Gedichtbände „Kitajskoe putešestvie“ (1986 [„Die China-reise“]), „Nedopisannaja kniga“ (1990–2000 [„Das unfertige Buch“]), „Večernjaja pesnja“ (1996–2005 [„Abendlied“]), „Ėlegii“ (1987–2004 [„Elegien“]) und „Načalo knigi“ (ohne Datierung [„Buchanfang“]) enthalten jeweils nur ein Gedicht, in welchem das Traummotiv vorkommt, und zwar nur in seiner unterstützenden Funktion. Eine Ausnahme stellt das 14. Gedicht aus dem Band „Kitajskoe putešestvie“ dar: „Flejte otvečæet flejta“.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Traummotiv in fast allen Gedichtsammlungen Sedakovas präsent ist, wobei drei Phasen seiner Verwendung beobachtet werden können. In der ersten Phase von 1965 bis 1981, die die Gedichtsammlungen „Iz rannich stichov“, „Dikij šipovnik“ und „Starye pesni“ umfasst, ist der Traum sowohl qualitativ als auch quantitativ in den Gedichten so präsent, dass er zu einem der Haupttopoi im Werk der Autorin wird. Die zweite Phase ab ca. 1981 bis 1986 setzt mit den Gedichtbänden bzw. Zyklen „Tristan i Izol'da“, „Vorota. Okna. Arki“, „Stansy v manere Aleksandra Popa“, „Stely i nadpisi“ und „Kitajskoe putešestvie“ das Zeichen einer Abwendung von diesem Motiv. In der dritten Phase von 1986 bis heute verliert der Traum dann seinen anfangs für die Dichtung Sedakovas konstitutiven Charakter. Auch die künstlerische Inszenierung des Traums ändert sich deutlich: Dieser eher statistischen und deskriptiven Darstellung der Entwicklung des Traummotivs entspricht eine Verschiebung auf der funktionalen Ebene, wie in den folgenden Einzelstudien zu zeigen sein wird (s. u. Kap. 3.7 – 3.13.).

3.6. *Der Traum als poetisches Ausdrucksmittel im lyrischen Werk Sedakovas*

Unter Anwendung der Typologie von Kreuzer ergibt sich, dass die Erscheinungsformen des Traums im Werk Sedakovas i. d. R. entweder deutlich markiert sind oder aber, im Gegenteil, auf einen Zustand hinweisen, bei dem keine genaue Grenze zwischen Traum- und Wachwelt festgelegt werden kann.¹⁹¹ Diese konträre Disposition manifestiert sich in zwei verschiedenen

191 Stefanie Kreuzer schlägt eine Typologie künstlerischer Träume vor, die aus drei Kategorien besteht. In die erste werden sog. „markierte“ Träume eingestuft, die eine deutliche Trennung zwischen Traum- und Wachzustand aufweisen. Der nächsten Stufe werden die „unsicheren“ Traumerfahrungen zugeordnet, bei denen Traum und Wachwelt ineinander greifen. In der dritten Stufe ist eine solche Differenzierung anhand des Textes gänzlich unmöglich: Der Traum wird extrafikcional als solcher bezeichnet und steht innerfikcional nicht im Vergleich zu einem Wachzustand. Kreuzer (2014, S. 90–91). Die letzte Kategorie der Traumdarstellungen ist bei Sedakova nicht präsent. Vgl. dazu Fußnote 4.

Arten der Traumwiedergabe: Während die markierten Träume meistens in Form einer Traumerinnerung des wachen lyrischen Ich dargeboten werden und die Subjektivität als erzählerisches Grundgerüst der Träume präsentiert wird, treten die unmarkierten Träume in Gedichten auf, welche mehrere Figuren oder Instanzen aufweisen, denen die mögliche Traumerfahrung zugeordnet werden kann.

Der Traum in den Gedichten Ol'ga Sedakovas kann als Konstante in ihrem Gesamtwerk betrachtet werden, nicht nur aufgrund der Verbreitung des Motivs, sondern auch im Hinblick auf die inhaltlichen und poetischen Gemeinsamkeiten, die dieses Motiv permanent aufweist. Auch wenn der Traum mit besonderer Intensität in den Frühwerken eingesetzt wird, ist er punktuell auch in späteren Werken vertreten, ohne jedoch dass ihm eine solche fundamentale funktionale Bedeutung zugeschrieben wird, wie das in den früheren Gedichtsammlungen der Fall ist. Dabei lässt sich ein implizites System des poetischen Traums erkennen, welches allen Traumdarstellungen zugrunde liegt. Diese Gemeinsamkeiten erstrecken sich, bedingt durch die thematische Ausrichtung der Träume, über die poetischen Funktionen der Trauminszenierungen bis hin zu einzelnen, sich wiederholenden Sprachelementen, die sich aufgrund ihrer Kontextualisierung im Rahmen der Traumgedichte als traumtypisch einstufen lassen. Eine weitere Gemeinsamkeit, die die oneirischen Texte Sedakovas aufweisen, ist die strikte Trennung zwischen Traum und Schlaf. In ihrem Werk handelt es sich um zwei grundsätzlich unterschiedliche Zustände, die in ihrer metaphysischen Funktion verschieden ausgerichtet sind. Der Traum ereignet sich meistens im Kindesalter, während die mystischen Erfahrungen bei den Erwachsenen im Schlaf stattfinden, ohne die Möglichkeit, diese zu beschreiben.

Im Folgenden werden einige der wichtigsten thematischen Schwerpunkte erarbeitet, welche das Traummotiv in Sedakovas lyrischem Werk ausbildet, und auf ihre poetischen Funktionen hin untersucht. Für jeden Schwerpunkt und seine Funktionen wird ein zentrales Gedicht als repräsentatives Beispiel in den Mittelpunkt gerückt. Darüber hinaus werden aber auch zusätzlich weitere Texte herangezogen, um verschiedene Facetten des jeweiligen Schwerpunktes zu veranschaulichen.

3.7. *Der Traum als Verbindung zwischen der Kindheit und dem Erwachsenenalter*

Unter Sedakovas Gedichten ist die häufigste Form der Traumdarstellung an die Kindheit gebunden. Dabei lassen sich zwei Darstellungsformen des Kindheitstraums differenzieren. Im ersten Fall ist der Traum nicht an das lyrische Ich geknüpft. Es handelt sich dann um die Darstellung eines Traumzustandes vor dem Einschlafen, wobei neben dem Kind eine weitere Figur,

i. d. R. ein Elternteil, in das Traumgeschehen involviert ist; die Stelle des lyrischen Ich nimmt ein in der 3. Person erzählendes Subjekt ein. Solche Gedichte lassen sich formal der Gattung des Wiegenlieds zuordnen; so enthalten sie etwa eine Aufforderung zum Schlaf an ein Kind, erschaffen eine ruhige, intime Atmosphäre und fokussieren auf die Beziehung Eltern-Kind. Während die Elternfigur die Traum Inhalte vorwegnimmt und in Form eines Wiegenliedes wiedergibt, bleibt das Kind meistens in der passiven Rolle des Rezipienten. Eltern und Kind teilen damit eine Traumerzählung. Im zweiten Fall geht es um eine Erinnerung des (erwachsenen) lyrischen Ich an einen Traum aus der Kindheit, der aus der Distanz der Zeit reflektiert und dadurch auch mit ihm fremden Inhalten aufgefüllt wird.

Diese beiden Formen von Traumdarstellung – Wiegenlied und erinnertes Kindheitstraum – haben jeweils unterschiedliche Funktionen. Im Fall der Wiegenlieder ist der Traum eine Aussage über das Schicksal, die durch die elterliche Erzählung an beide beteiligte Figuren (Elternteil selbst und das Kind) gerichtet ist. Der Monolog am Bett des Kindes enthält einerseits die Reflexion des Erwachsenen über das eigene Leben, andererseits eine Voraussage über das Leben des Kindes und verbindet damit das Schicksal der beiden Figuren. Der erinnerte Kindheitstraum dagegen ist an ein lyrisches Ich gebunden und weist mystische Themen und Funktionen auf.

3.7.1. *Sedakovas Wiegenlieder: Traum als Schicksalsimagination*

Im lyrischen Werk von Ol'ga Sedakova gibt es mehrere Gedichte, die als Wiegenlieder eingestuft werden können.¹⁹² Gemeinsam ist ihnen die Verbindung des Traummotivs mit Aussagen über das Schicksal. In diesen Gedichten lässt sich ein Merkmalsset finden, das sich in Bezug auf Aufbaustruktur und Inhalte als konstant erweist.

Die Wiegenlieder sind in einer Monologform verfasst, die an das Kind gerichtet ist und nur von einem Elternteil gesprochen wird. So entsteht eine Gesprächssituation, die durch zwei Figuren aufgebaut wird: durch das Kind als Rezipienten und einen Elternteil, der sich bis auf wenige Ausnahmen eindeutig als Mutter oder Vater identifizieren lässt.¹⁹³ Die Figur des Kindes, dem das Lied gewidmet ist, tritt in den Hintergrund, während die Figur der Mutter oder des Vaters die eigentliche Subjektrolle innehat: Sie gibt die Inhalte

192 Es handelt sich um folgende Gedichte: „Skazočka“, „Tri bogini“ (aus „Iz rannich stichov“), „Gornaja kolybel'naja“ (aus „Dikij šipovnik“); „Kolybel'naja“ und „Drugaja kolybel'naja“ (aus „Starye pesni“); „V psihobol'nice“ (Aus „Vorota. Okna. Arki“); „Kolybel'naja“ (aus „Večernjaja pesnja“); „Kolybel'naja“ (aus „Načalo knigi“).

193 Ausnahmen wären: die Gedichte „Kolybel'naja“, die jeweils in den Gedichtsammlungen „Starye pesni“, „Večernjaja pesnja“ und „Načalo knigi“ zu finden sind.

des Traums vor und trifft Aussagen über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus ihrer Perspektive. Diese Aussagen betreffen die Frage des Schicksals.

Die Objektivierung des Kindes, das das Gesagte in seinen Traum aufnehmen soll, wird sprachlich durch die Anrede der Elternfigur bekräftigt, die sich im imperativen Verbmodus an es wendet. Die sich wiederholenden Verben „spi“ und „usni“ [schlaf, bzw. schlaf ein] sind nicht nur ein gemeinsames Charakteristikum von Sedakovas Wiegenliedern, sondern erzeugen durch die Wiederholung innerhalb der einzelnen Gedichte auch eine sehr ruhige, beinahe meditative Atmosphäre, in deren Rahmen die Traum inhalte vorgegeben werden. Das Kind wird hiermit zu einer Projektionsfläche für die Aussagen der Elternfigur, während diese selbst ihr eigenes Leben durch die imaginierten Traum inhalte reflektiert.

Die Funktion des Traums als Schicksalsvoraussage in Form eines Wiegenlieds kann an dem Gedicht „Tri bogini“ [„Drei Göttinnen“] beispielhaft veranschaulicht werden. Das Gedicht aus dem Jahr 1975 zählt zu den frühen Werken Sedakovas, die in den Gedichtband „Iz rannich stichov“ [„Aus den Frühgedichten“] aufgenommen wurden. Wie oft in Sedakovas Gedichten, spielt der Text auf andere literarische Werke und mythologische Figuren an,¹⁹⁴ die das Verständnis mitbestimmen. Zentral sind hier die drei titelgebenden Göttinnen, welche als Moiren und damit als Göttinnen des Schicksals identifiziert werden können:

Tri bogini

1 Po strane davnoprošedšej
chodit pamjat i ne znaet,
kem nazvat'sja, kak vinit'sja
i v kakuju dver' stučat'...

5 Spit rebenok v kolybeli
perstoj, ivovoj, pletennoj,
i ne spit ego otec.
Govorit on: „Slušaj, Chloja,
snitsja mne ili ne snitsja?“

10 Trech sidelok neizvestnych
Vižu ja nad kolybel'ju,
vižu jasno, kak tebjja“.

I odna gljadit otkryto,
i glaza ee svetlee,
15 čem bescennoe oruž'e.

U drugoj živaja vlaga

194 Der Text bietet durch die erwähnten Attribute Hinweise auf Athene (Waffen, helle Augen), Artemis (Jagdszenierung) und Aphrodite (Rose), die außerdem als einzige beim Namen benannt wird.

meždu vekami: takaja
v rodnike, v ovrage tajnom,
gde, sud'by svoej ne znaja,
20 p'et podsležennyj olen'.

Tret'ja glaz ne podnimaet,
nepokrytaja, kak roza.

Serdce, serdce, čto s toboj?
Serdce, ili ty zabylo,
25 kak tebja v zagrobnyj pogreb
uvodili, i v slezach
ty tverdilo: esli snova
pozovut menja rodit'sja,
ja voz'mu sud'bu druguju.
30 Pust' ona projdet v rabotach
i v pastušeskoj odežde.
Pust' ujdete ona bez boli,
kak ulybka s gub uchodit...

Dlja čego že ty veliš',
35 čtob rebenok zasmejalsja
i našel glazami tret'ju
i slova progovoril:
Ja tebe choču služit',
Zolotaja Afrodita!¹⁹⁵

Drei Göttinnen

1 Durch ein Land, lang vergangen,
wandert das Gedächtnis und weiß nicht,
wie es sich nennen, welcher Schuld es sich bezichtigen soll
und an welche Tür es klopfen soll...

5 Da schläft ein Kind in der Wiege,
sie ist bunt, aus Weide geflochten,
und sein Vater schläft nicht.
Er sagt: „Hör zu, Chloja,
träumt es mir oder nicht?“

10 Drei unbekannte Kinderfrauen
sehe ich über der Wiege,
ich sehe sie so klar wie Dich“.

Und die eine blickt offen,
und ihre Augen sind heller,
15 als die kostbarsten Waffen.

Die andere hat lebendige Feuchtigkeit

195 Sedakova (2010b, S. 51-52).

zwischen den Augenlidern: so eine
in der Quelle, in der geheimen Schlucht,
wo, sein Schicksal nicht wissend,
20 trinkt der verfolgte Hirsch.

Die dritte blickt nicht auf,
unbedeckt, wie eine Rose.

Herz, Herz, was ist mit Dir?
Herz, oder hast Du vergessen
25 wie Du in den Keller des Jenseits
fortgeführt wurdest und wie Du in Tränen
versichert hast: Falls ich wieder
zur Geburt gerufen werde,
Werde ich ein anderes Schicksal wählen.
30 Lass es in Arbeit
und im Schäfergewand vergehen.
Lass es ohne Schmerz vergehen,
wie das Lächeln von den Lippen vergeht...

Warum befehlst Du denn,
35 dass das Kind auflacht
und mit den Augen die Dritte sucht,
und die Worte ausspricht:
Ich will Dir dienen,
goldene Aphrodite!

Die Subjektinstanz im Gedicht zeichnet sich durch Komplexität und Spaltung aus. Einerseits ist die Existenz einer einleitenden, die Situation und die Vorgeschichte skizzierenden Subjektform zu sehen (V. 1-8), die als narrative Instanz in der dritten Person verbleibt. Andererseits spricht der Vater, markiert zunächst durch die direkte Anrede an die Tochter Chloja¹⁹⁶ (V. 8-12). Doch nach dem Ende seiner direkten Rede erfolgt eine Fortsetzung mit dem Einsatz der ersten Person, die jedoch nicht mit der narrativen Instanz der Einleitung identisch ist. Inhaltlich ergibt sich, dass hier der Vater weiter und mit sich selbst bzw. seinem Herz („du“) spricht; Sedakova wechselt aus der direkten Rede in die Form des inneren Monologs.

Die Figur des Vaters tritt also anfangs als erzähltes Objekt auf, das beobachtet und über das berichtet wird, und das sich dann mit der Traumerzählung, die als Schwebezustand zwischen Wach- und Traumsein beschrieben wird (V. 9), in eine selbst Inhalte schaffende Figur transformiert, welche die Subjektposition einnimmt. Die Interpunktion trennt die Aussage des Vaters in der Anrede an das Kind und die Wiedergabe der väterlichen Gedanken bzw.

196 Der Name des Kindes eröffnet verschiedene Deutungsmöglichkeiten. In der antiken Mythologie war Chloe Beiname der Göttin Demeter. Der Name Chloe taucht auch in einigen Werken der antiken Literatur auf, etwa in Longus' „Daphne und Chloe“.

des eigenen Traums im inneren Monolog, der sowohl an die Zukunft des Kindes als auch an die eigene Vergangenheit gerichtet wird. Die Traumschau gewinnt damit Züge einer Vision im Wachbewusstsein, sie ist Traumvision, da es, von der Erzählinstanz gesprochen, heißt: „der Vater schläft nicht“ (V. 7).

Die sprachliche Gestaltung des Gedichts unterstützt die Traumschau des Vaters als intensives visuelles Erlebnis. Die Verszeilen 11 und 12 beginnen mit dem Verb „vižu“, wobei sich in Verszeile 11 das Sehen auf die drei Kinderwärterinnen (ein vermutlich irreales Objekt) bezieht und in der nächsten Verszeile auf das reale Kind. Mit Blick auf die später zu erwähnende Voraussage über die Zukunft des Kindes hat dieser Akt des Sehens auch die Funktion des Hellsehens, das durch den Schwebeszustand zwischen Traum und Wachsein zustande kommt.

Der Augenkontakt bzw. dessen Fehlen stellt außerdem eine Verbindung zwischen dem Kind und der dritten Kinderfrau („sidelka“) Aphrodite (Rose, Zankapfel) her. Alle anderen Figuren weisen die Fähigkeit und die Bereitschaft auf, eine Verbindung durch Blickkontakt aufzunehmen und zu erhalten: Der Vater sieht hin, die ersten zwei Göttinnen werden durch ihre offenen Augen beschrieben. Die dritte jedoch versucht, sich aktiv dieser Kommunikationssituation zu entziehen, indem sie den Augenkontakt verweigert (V. 21), während dem schlafenden Kind nur eine passive Beteiligung an dieser Szene zugeschrieben wird. Es wird nicht aufgefordert, die Kinderfrauen („sidelki“) anzuschauen, sondern auf den Vater zu hören („slušaj“).

Die Wahl der Aphrodite unter drei Göttinnen ist eine Anspielung auf die mythologische Erzählung über das „Paris-Urteil“ – die beiden anderen Kinderfrauen sind dort Hera (sie bekommt bei Homer das Merkmal der großen offenen Augen, auf welche Strophe 3 anspielt) und Athene. Die Merkmale in Strophe 4 passen allerdings nicht zu Athene, der Göttin der Weisheit und Wissenschaft, sondern eher zu Artemis, der Göttin der Jagd (und Jungfräulichkeit), deren Symbol eben der Hirsch ist.

Die Subjektproblematik, die sich aus der Evolution der Vaterfigur aus einer Objekt- in eine Subjektrolle ergibt, wird weiterhin durch die Anreden im Gedicht vertieft. Während die erste Anrede klar als solche markiert ist und auf das Kind als ein außenstehendes Objekt gerichtet ist, setzt die zweite Anrede („serdce“ [Herz]) eine subjektimmanente Perspektive voraus, die den Vater als Subjekt und Adressat seiner eigenen Aussage gleichzeitig auftreten lässt. Die dritte Anrede, die vom Kind an Aphrodite gerichtet ist, ist eigentlich Ausdruck des Wunschdenkens des Vaters für die Zukunft seines Kindes, aber gleichzeitig ein Rückblick in die eigene Vergangenheit, in der die Bindung an die Liebesgöttin zu Reue geführt hat (Strophe 6).

Damit eröffnet der Traum zwei subjektimmanente Dimensionen, die die Figur des Vaters entzweien: Einerseits versucht er rational die richtige Wahl zu treffen, die nicht Aphrodite sein sollte, andererseits fungiert sein Herz als

eine figurenexterne und emotional motivierte Instanz, die schließlich die Übermacht über die Innenwelt des Vaters erlangt. Die für die Traumdarstellungen typische Dominanz des Irrationalen und des Unkontrollierbaren wird unterstützt durch die grundlegende Infragestellung des Realitätsgehalts des Geschehens. Die Frage „snitsja mne ili ne snitsja?“ stellt den Vater als eine Figur dar, die nicht nur zwischen rationalem und emotionalem Denken, sondern auch zwischen Realität und Traumwelt schwebt. Das Kind als reale und einzige tatsächlich schlafende Person wird dabei durch den Mitteilungsakts zur Projektionsfläche des Traums des Vaters, der sich von nun an nicht an das Kind, sondern an sich selbst wendet. Der imaginierte Traum zeigt den inneren Zwiespalt des Vaters.

Die eigentliche Subjektinstanz aber, die hinter dem Zwiespalt des Vaters steht und seinem Traum einen allgemeinmenschlichen Charakter verleiht, ist „das Gedächtnis“: Es „zieht durch das langvergangene Land“ (V. 1) und sucht die Tür, an welche es klopfen soll (V. 4); diese Tür findet es bei dem Vater und dem Kind. Die Traumvision des Vaters ist Eingabe durch das „Gedächtnis“, allerdings nicht seines eigenen, sondern eines allgemeinen, als dessen Medium der Vater dient. Der mythologische Duktus des Gedichts unterstreicht die menschheitliche Dimension – der Mensch wird immer wieder Aphrodite wählen und nicht Arbeit und Schmerzlosigkeit, wie es sein Kopf ihm für ein „gutes Leben“ vorschlägt (Strophe 6). Die Wahl der Aphrodite aber führt zum Trojanischen Krieg (dem Raub Helenas), d. h. das Schicksal der Menschen wird immer tragisch sein.¹⁹⁷

Die Anspielungen auf ein Schicksal, das sich im Traum offenbart, werden in den Wiegenliedern in einen Gesamtkontext gesetzt, der sich derselben Motive bedient, diese aber teilweise neu interpretiert, wie das Gedicht „Drugaja kolybel'naja“ [„Das andere Wiegenlied“] im Vergleich zu dem Gedicht „Tri bogini“ zeigen kann. Das Gedicht gehört in den Zyklus „Starye pesni“ (1980–81).

Drugaja kolybel'naja

- 1 Spi, golubčik, ne to tebja brosjat,
 brosjat i gljadet' ne budut,
 kak žnica ostavila syna
 na kraju jarčmennogo polja.
 5 Sama žnet i slezy utiraet.

– Mama, mama, kto ko mne podchodit,
 kto èto vstal nado mnoju?

- To stojat tri čudnye staruchi,
 to tri sedye volčicy.
 10 Kačajut oni, utešajut,
 našujut oni melkogo maku

197 Schwab (2011, S. 305–311).

Maku rebenok ne chočet,
plačet, a nikto ne slyšit.¹⁹⁸

Das andere Wiegenlied

- 1 Schlaf, mein Lieber, sonst werden sie dich verlassen,
verlassen und nicht achten,
wie die Schnitterin ihren Sohn zurückgelassen hat
am Rande des Gerstenfeldes.
5 Alleine mäht sie und wischt sich Tränen ab.

– Mutter, Mutter, wer nähert sich mir,
wer erhebt sich über mir?

Mal sind es drei wundersame Greisinnen,
mal drei graue Wölfinnen.

- 10 Sie wiegen und trösten,
sie kauen feinen Mohn.
Das Kind will keinen Mohn,
es weint, aber niemand hört es.

Die wiederverwendete Figur der drei Moiren, die das Schicksal des Kindes bestimmen sollen, wechselt sich hier mit dem Bild der Wölfinnen ab, wobei dieses zunächst scheinbar aus Sicht des Kindes wiedergegeben wird. Die letzten zwei Verszeilen trennen sich jedoch von dieser Perspektive, und das Kind rückt in die Rolle des beobachteten Objekts, das auf sich allein gestellt ist; seine Wahrnehmung der Frauen als Wölfinnen wird nicht relativiert.

Wie in „Tri bogini“ haben wir auch hier eine fließende Verschiebung der Sprecher- und Subjektrolle: Wer die erste und die dritte Strophe spricht, bleibt unklar. Die erste Strophe kann sowohl als Erzählung der drei Greisinnen oder einer anderen Erzählinstanz als auch der Mutter über ihr eigenes und das Schicksal ihres Kindes verstanden werden. Das Gedicht als Ganzes legt nahe, dass die drei Greisinnen sprechen – der allgemeine Plural (im Deutschen mit „man verlässt dich“) spricht hierfür sowie auch die Objektivierung der Mutter, die das Kind aufgrund ihrer Feldarbeit zurückgelassen hat. In der zweiten Strophe spricht, markiert durch Interpunktion und als eigene (2.) Strophe ausgerückt, das Kind in direkter Rede. Die dritte Strophe steht in der dritten Person und ist einer anderen Erzählerinstanz zuzuordnen, welche nicht mit der ersten identisch ist – denn hier wechselt zum einen die intime Anrede an das Kind „golubčik“ zu der objektivierenden mit „rebenok“ und zum anderen werden die Wölfinnen thematisiert, die das Kind wahrnimmt und welche offenbar in der ersten Strophe zu ihm gesprochen haben.

In diesem Gedicht lässt sich also die für einen Traum typische Inszenierung beobachten, in welcher mehrere Perspektiven wechseln, ohne dass ein festes Subjekt ausgemacht werden kann, wie im Fall von „Tri bogini“ war. Es

¹⁹⁸ Sedakova (2010b, S. 203).

drängt sich die Frage auf, ob nicht das träumende Subjekt des Gedichts identisch mit der Instanz ist, welche das Gedicht wie ein kleines Drama vor dem inneren Auge abspielen lässt: Hören der Rede der Alten, Rede des Kindes, abschließend zusammenfassend die äußere Beschreibung der zuvor schon durch die Stimmen präsentierten Situation. Die drei alten Frauen werden bereits in den ersten zwei Verszeilen des Gedichts implizit durch die Pluralformen der verwendeten Verben angedeutet und lassen sich zunächst mit dem schicksalhaften Kontext von „Tri bogini“ vergleichen, wodurch sie eine Verbindung der Schicksale von Vater und Kind suggerieren und in eine allgemeinmenschliche Dimension gehoben werden. Die Greisinnen bilden mit den Wölfinnen ein für ein Traumgeschehen ebenfalls typisches, sich wechselndes Bild, indem äußerliche Merkmale der beiden Figurengruppen assoziativ aufeinander übertragen werden (graues Haar als Zeichen des hohen Alters und graues Wolfsfell).

Die Prädestination des Kindes scheint trotz dieser schicksalhaften Begegnung unverändert zu sein: Es weigert sich zu schlafen und lehnt den von den drei alten Frauen / Wölfinnen angebotenen Mohn ab, der dem Jungen zum Schlafen verhelfen soll. So bleibt schließlich das Kind genau wie die Mutter verlassen und weinend im Feld. Das Gedicht akkumuliert eine tragische Entwicklung des Kindesschicksals: Die Wölfinnen implizieren Assoziationen mit Hexen, der Mohn ist ein Mittel, das Kind ruhig zu stellen oder auch es zu berauschen. In der slavischen Folklore ist der Mohn eine Pflanze, die hauptsächlich mit dem Tod oder mit Dämonen verbunden wird.¹⁹⁹ Ferner lassen sich Parallelen zu Goethes „Erlkönig“ wie etwa die langsame Annäherung einer dämonischen Macht, die Anrede des Kindes an die Mutter (im „Erlkönig“ an den Vater), die unerhört bleibt, feststellen.

Noch deutlicher ausgeprägt wird das Motiv des zurückgelassenen und bedrohten Kindes, dessen Schicksal im Rahmen eines Traums reflektiert wird, in dem Gedicht „Kolybel'naja“ [„Wiegenlied“] aus demselben Gedichtband „Starye pesni“.

Kolybel'naja

1 Na gore, v uročišće elovom,
na tonkoj vysokoj makuške
podvjazana kolybelka.

Veter ee kačæet.

5 Vmeste s kolybelkoj – kletku,
s kletkoj – duplistuju elku.

V kletke razumnaja ptica
svistit i gorit, kak svečka.

199 Vgl. dazu Sedakova (2004, S. 66).

- Spi, – govorit, – golubčik,
 10 kem zachočeš', tem i prosneš'sja:
 chočeš', bednym, chočeš', bogatym,
 chočeš' – morskoj volnoj,
 chočeš' – angelom Gospodnim.²⁰⁰

Das Wiegenlied

- 1 Auf dem Berg, im dichten Fichtenwald
 auf der dünnen hohen Baumspitze
 ist eine Wiege gebunden.

Der Wind wiegt sie.

- 5 Neben der Wiege ist ein Käfig,
 neben dem Käfig – eine hohle Fichte.

Im Käfig ein kluger Vogel
 zwitschert und brennt wie eine Kerze.

- Schlaf – sagt er, – Liebling,
 10 Du wachst auf als das, was Du willst:
 wenn Du willst, arm, wenn Du willst, reich,
 wenn Du willst – als Meereswelle,
 wenn Du willst – als Gottesengel.

Die Elterninstanz (Mutter oder Vater) fehlt in diesem Text ebenso wie das in den anderen beiden Gedichten beobachtete Spiel mit der Sprecherinstanz. Das Kind, das in der Wiege liegt, wird von vorneherein in drei Schritten räumlich aus der normalen Welt der Wahrnehmung entrückt: Es ist auf dem Berg, im Fichtenwald, auf der Baumspitze in seiner Wiege. Dazu wird klar, dass das Kind auf sich alleine gestellt, ja sogar tödlich bedroht ist, denn es wird vom Wind geschaukelt und die Fichte ist hohl (d. h. zerbrechlich), und seine einzige „Bezugsperson“ ist ein fantastischer Vogel, der, ebenfalls eingesperrt (Käfig) und auf die Baumspitze verbannt, ihm sein mögliches Schicksal vorstellt.

In dieser längsten Strophe des Gedichts wird eine Zukunft vorausgesagt, die mehrere Optionen zur Wahl stellt, von denen die gewählte durch den Traum Wirklichkeit werden soll. Dem Kind werden insgesamt vier mögliche Schicksale vorgeschlagen. Die fehlende Möglichkeit des Kindes, sein Schicksal aktiv zu beeinflussen, wird auf das Hier und Jetzt beschränkt, und der Traum trennt diese jetzige Welt, in der es allein und zurückgelassen ist, von einer anderen, in der es selbst über das Sein entscheiden darf. Der Traum wird zum Tor in ein anderes Schicksal und zum Weg zur Befreiung aus der lebensbedrohlichen Realität.

²⁰⁰ Sedakova (2010b, S. 194).

Die möglichen Zukunftsszenarien umfassen das irdische, materielle Leben mit seinen zwei Polen „arm“ und „reich“, das Dasein außerhalb der menschlichen Welt (Meereswelle) und das Transzendente in der Gestalt eines Engels. Die erste und die letzte Option bestimmen auch das Schicksal des Kindes: Leben in der immanenten Welt oder Leben in der göttlichen Welt, was zwar den Tod bedeutet, der aber hier positiv bewertet wird.

Die betrachteten Wiegenlieder weisen einige gemeinsame Elemente auf. Strukturell beinhalten sie eine Ansprache an das Kind, das in dieser Situation passiver Adressat des Gesagten ist. An der Wiege wird ein Traum imaginiert, der Bezug zum zukünftigen Schicksal des Kindes oder auch der sprechenden Personen hat. Der Traum fungiert als Tor zu der möglichen Wahl des Schicksals. Der von den sprechenden Instanzen imaginierte Traum kann dabei die Darstellungsweise des Gedichts selbst so beeinflussen, dass es Züge eines Traumgeschehens erhält (fließender Wechsel der Sprecher- und Wahrnehmungsperspektiven, Bildmetamorphosen). Die Fokussierung auf die Schicksalsthematik ermöglicht es, die Wiegenlieder insgesamt allegorisch zu lesen, wobei das Kind für die menschliche Seele steht.

3.7.2. Traum als mystisches Erlebnis

Die zweite Form, in welcher der Traum in Bezug auf die Kindheit bei Sedakova vorkommt, ist mit religiös-mystischer Thematik verbunden. Dem Traum kommt dabei die Funktion der Verbindung mit einer transzendenten, dem Alltagsbewusstsein unzugänglichen Welt zu. Die Kontextualisierung der Traumerfahrung als mystisches Erlebnis erfolgt bei Sedakova i. d. R. sowohl mit Hilfe traditioneller biblischer und mythologischer Figuren und Topoi als auch durch eine individuelle und von der orthodoxen Tradition abgelöste Glaubensweise, die insbesondere für das Frühwerk Sedakovas charakteristisch ist.

Das Traumgeschehen wird als Erinnerung wiedergegeben, die Ereignisse aus der Distanz der Zeit aufruft, die für das Kind zunächst seltsam und unverständlich waren. In der Erinnerung werden die Ereignisse von dem erwachsenen lyrischen Ich gedeutet und mit Sinn gefüllt. Das Gedicht „Detstvo“ [„Kindheit“] zeigt einen solchen Erinnerungsprozess, der selbst zum Teil des mystischen Erlebnisses wird, auf exemplarische Weise:²⁰¹

Detstvo

1 Pomnju ja ranee detstvo
i son v zolotoj posteli.

Kažetsja ili pravda? –

201 Vgl. zur Deutung dieses Gedicht Štal' (2017c), deren Beobachtungen hier traumspezifisch ergänzt und erweitert werden.

- kto-to menja uvidel,
 5 bystro vošel iz sada
 i stoit ulybajas’.
- Mir – govorit, – pustynja.
 Serdce čeloveka – kamen’.
 Ljubjat ljudi, čego ne znajut.
- 10 Ty ne zabud’ menja, Ol’ga,
 a ja nikogo ne zabudu.²⁰²

Kindheit

- 1 Meine Erinnerung an die frühe Kindheit
 und den Traum im goldenen Bett.

- Scheint es oder ist es Wahrheit? –
 jemand erblickte mich,
 5 trat schnell aus dem Garten herein
 und steht lächelnd da.

– Die Welt – sagt er – ist eine Wüste.
 Das Herz des Menschen – ein Stein.
 Es lieben die Menschen, was sie nicht kennen.

- 10 Vergiss mich nicht, Ol’ga,
 und ich werde niemanden vergessen.

Die Erinnerung an den Traum erfolgt intentional und leitet das Traumgeschehen als Narration ein. Das lyrische Subjekt bettet den Traum von vorneherein in einen Erinnerungskontext ein: Es erinnert sich an die frühe Kindheit und gleichzeitig an den Traum, den es als Kind hatte. Dadurch wird die erste Spaltung der Subjektinstanz sichtbar, die von nun an aus einem erwachsenen, wachen und sich erinnernden Ich und einem anderen Ich, das in der Kindheit träumt, besteht.

Das Traumgeschehen wird aus der Perspektive des Kindes wiedergegeben, wobei durch die Erinnerung diese Traumerfahrung auch dem erwachsenen Ich zu eigen wird. Das erwachsene Ich wird von Anfang an durch den expliziten (im Russischen kann das Personalpronomen auch weggelassen werden) und inversiven Gebrauch des Personalpronomens „ja“ [ich] in der ersten Verszeile des Gedichts betont. Die einleitende Inversion fixiert die Aufmerksamkeit sowohl auf den Erinnerungsprozess (die finite Verbform „pomnju“ [(ich) erinnere] wird vor das „ja“ vorgezogen und eröffnet das Gedicht) als auch auf das erwachsene lyrische Ich, sodass der gesamte Traum in einen Erinnerungsrahmen gesetzt und damit untrennbar mit dem erwachse-

²⁰² Sedakova (2010b, S. 183).

nen Ich, dessen Name Ol'ga explizit genannt und damit auf die Dichterin rückbeziehbar wird, verbunden wird.

Die letzte Strophe beinhaltet eine direkte Anrede einer geträumten Person, die sowohl an das träumende Ich als auch an das lyrische Ich im Wachzustand gerichtet ist, da dieses durch die Erinnerung an diesen Traum („pomnju“ [erinnere]) und damit durch die Schaffung des Gedichts selbst bewusst die Aufforderung der geträumten Person („ne zabud“ [vergiß nicht]) erfüllt. Der Traum aus der Kindheit wird auf diese Weise vom erwachsenen Ich poetisch reflektiert und gedeutet. Das dichtende Subjekt setzt dabei deutliche Zeichen, welche das Traumgeschehen als mystische Erfahrung einer Begegnung mit dem auferstandenen Christus deuten lassen, wie Stahl nachgewiesen hat.²⁰³ Das lyrische Ich charakterisiert, aus der Perspektive des Kindes sprechend, die Traumerfahrung als Schweben zwischen Realität und Schein: „kažetsja ili pravda“ [Scheint es oder ist es Wahrheit?]. Allerdings erscheint diese Aussage, werden die Anspielungen auf die Christuserscheinung berücksichtigt, weniger als Relativierung des Traums, denn vielmehr als dessen Aufwertung: Einerseits ist die Erinnerung an diesen Traum ein Indiz für seine Bedeutung, andererseits bedeutet das fehlende Vermögen, zwischen Traum- und Wachzustand zu unterscheiden, die Gleichsetzung dieser zwei Welten, sodass der Traum dadurch einen hohen Realitätsgehalt akkumuliert – es ist vielleicht mehr als ein Traum gewesen: eine Vision. Wie der Traum des Kindes als Vision Tor zur Wahrnehmung des Göttlichen innerhalb der Welt ist, so löst in diesem Gedicht das Dichten den von Christus im Traum des Kindes angemahnten Erinnerungsakt ein und wird dadurch zum Glaubensakt im Medium der Poesie.

Wie die Wiegenlieder den Traum räumlich an die Wiege als Ort des Geschehens anbinden, so findet sich der mystische Kindheitstraum in diesem Gedicht (sowie andere dieses Typs) mit den Motiven von Bett und Haus verbunden. Diese Motive rufen in dem mystischen und religiösen Kontext des Gedichts einen Archetyp mystischer Schlafdarstellungen auf: den sog. Tempelschlaf. Diese in der Antike verbreitete Praxis implizierte eine Kommunikation zwischen Immanenz und Transzendenz, bei der der Mensch (meistens unter Krankheit leidend) einen Kontakt mit der göttlichen Macht sucht, indem er in einem Tempel übernachtet.²⁰⁴ Die Begegnung zwischen immanenter und transzendenter Welt hat den Charakter einer Botschaft, die der kleinen Ol'ga übermittelt und von ihrem erwachsenen Ich umgesetzt wird. Die mystische Dimension dieser Traumerfahrung überträgt die sakrale Bedeutung des Traums als Verbindung zwischen dem Göttlichen und dem Mensch-

²⁰³ Vgl. Štal' (2017c).

²⁰⁴ Türk (1897-1902, S. 905).

lichen auf den Ort dieser theophanischen Begegnung: das Kinderbett, das an die Stelle des Tempels tritt.²⁰⁵

Das Gedicht zeigt paradigmatisch, wie Sedakova dem Kindheitstraum sakrale Elemente beilegt und ihm die Funktion eines mystischen Erlebnisses gibt, das sich als Traum realisiert und durch die Erinnerung wieder aufgegriffen wird. Auch andere Gedichte Sedakovas wie „Tri bogini“ behandeln Träume aus der Kindheit mit mystischem Charakter, wobei allerdings nicht immer eindeutig zwischen dem Sprecher als erwachsenem „alter ego“ und dem träumenden Kind unterschieden werden kann. Gemeinsam ist diesen Gedichten die Sakralisierung der Lokalität von Bett und Haus und die Funktionalisierung des Traums als Medium zur Wahrnehmung göttlicher Erscheinungen. In manchen Gedichten wird der Schweb Charakter zwischen Schein und Realität nicht zugunsten der mystischen Realität des Traums aufgehoben, wie in dem betrachteten Gedicht, sondern Sedakova belässt es in der Schweb oder setzt sogar Indizien für eine phantastische Einbildung des Kindes und / oder Sprechers (so z. B. in dem Gedicht „Gosti v detstve“ [„Gäste in der Kindheit“]).

3.7.3. Traum als Märchen

Die Wiegenlieder zeigen, wie bereits erwähnt, eine besondere Verbindung zwischen dem Kind und den Erwachsenen, die sich auf eine bestimmte Kommunikationsform beschränkt (das Lied) und die Funktion einer Schicksalsvoraussage ausübt. Auf einen solchen Kommunikationsakt spielt auch das Gedicht „Skazočka“ [„Ein kleines Märchen“] an, das nicht die Form des Liedes, sondern des Märchens wählt, und gleichzeitig die persönliche Zuwendung des Elternteils zum Kind und einen Schwebzustand zwischen Traum und Wachrealität, wie er in den Wiegenliedern auch vorliegt, beibehält. Der Unterschied in diesem Fall besteht darin, dass durch die Benennung des Textes als Märchen ein anderer Kontext der Aussage aufgerufen wird. Inhaltlich bezieht sich das Gedicht im Gegensatz zu den mythologisch-märchenhaften Wiegenliedern zum größten Teil auf die Bibel. Auch die Märchen, ähnlich wie die Wiegenlieder, sind ein Genre, das an Kinder gerichtet, aber von Erwachsenen erschaffen wird. Das Märchen wird somit als eine dichterische Ausdrucksmöglichkeit formuliert.²⁰⁶

205 Vgl. zum Motiv des Kopfendes des Bettes, an welchem Sedakova immer wieder göttliche Wesen positioniert, Stahl (2017a).

206 Sandler benennt in ihrer Zusammenfassung von Sedakovas Reflexionen über die Rolle des Märchens in der dichterischen Kunst die zwei wichtigsten Aspekte, die den Bezug der Autorin zu diesem Genre ausmachen: Sedakova osobo vydeljaet [...] dve veščī, važnye dlja ee sobstvennych ‚skazok‘. Vo-pervych, èto utverždenie, što dejstvie v tekste proizchodit v inom, vymyšlennom mire, v mire, sama udalennost' kotorogo ot našej

Skazočka

- 1 Spi, a my pogovorim.
 Tri vostočnye carja
 vodjat pal'cem po bumage
 i, gubami ševalja,
 5 slog prikleivajut k slogu:
 slog, pochožij na dorogu.
 Nebo svjaznoe gorit,
 kak arabskij alfavit.
- Spi, doroga daleka.
 10 Glasnyj glasnomu kivaet,
 slovo dyšit gluboko
 meždu svjazok, perstnevidnym
 zabavljaetsja chrjaščom:
 slyšen tresk knutov pastuš'ich,
 15 viden blesk zvonkov verbljuž'ich
 nad rasširenym peskom.

- Spi, doedem do utra.
 Doživem do prodolžen'ja,
 gde ruka v ljubom dvižen'e
 20 ne smeetsja nad soboj;
 gde ne budem dlja usmeški
 gub ot reči otryvat':
 nužno slovo pelenat'
 snom, terpen'em i zdorov'em
 25 i dychaniem volov'im,
 nužno spat'.

nynešnej real'nosti približajet ego k serdcevine poézii, k suti poétičeskogo tvorčestva. Vo-vtorych, volšebnye élementy i predmety v étoj skazke sami po sebe služat simbolami éstetičeskich svojstv teksta – ego faktury, ego intonacij, a glavnoe svobody diskursa, togo, čto poét nazyvaet ‚svobodnym slovom‘. Možno skazat', čto imenno inakost' éтого voobražаемого mira osvoboždaet slova, i éto javstveno projavljaetsja v stichach Sedakovoju, ozaglavlennyh ‚skazkoj‘ (dt. Sedakova hebt besonders [...] zwei Punkte hervor, die für ihre eigenen ‚Märchen‘ wichtig sind. Erstens ist das die Bestätigung, dass die Handlung des Textes in einer anderen, ausgedachten Welt stattfindet, in einer Welt, deren bloße Entfernung von unserer jetzigen Realität sie dem Kernstück der Dichtung, dem Wesen der Dichterkunst annähert. Zweitens dienen die zauberhaften Elemente und Gegenstände in diesem Märchen an sich als Symbole für die ästhetischen Eigenschaften des Textes – seine Fakturen, seine Intonationen und hauptsächlich die Diskursfreiheit, das, was der Dichter ‚freies Wort‘ nennt. Man kann sagen, dass genau das Anderssein dieser imaginären Welt das Wort befreit, und das zeigt sich in den Gedichten Sedakovas, die mit ‚Märchen‘ betitelt sind“. Sandler (2017, S. 36).

Nužno spat' uže, zvezda
 zasypaja razvernulas'
 pered vchodom na vostok,
 30 kak letajuščij cvetok.²⁰⁷

Ein kleines Märchen

1 Schlaf, und wir reden.
 Drei Könige des Ostens
 führen den Finger über das Papier
 und, die Lippen bewegend,
 5 kleben eine Silbe an die andere:
 Eine Silbe, die einem Weg ähnelt.
 Der zusammenhängende Himmel brennt
 wie arabisches Alphabet.

Schlaf, der Weg ist lang.
 10 Der Vokal nickt dem Vokal zu,
 das Wort atmet tief
 zwischen den Kopula, mit dem Ringknorpel
 amüsiert es sich:
 Es ist der Knall der Hirtenpeitschen zu hören,
 15 Es ist der Glanz der Kamelglocken zu sehen
 über dem ausgebreiteten Sand.

Schlaf, wir kommen bis zum Morgen an.
 Wir erleben die Fortsetzung,
 in der die Hand in beliebiger Bewegung
 20 nicht über sich selbst lacht;
 wo wir nicht des Spottes wegen
 die Lippen von der Rede trennen werden:
 das Wort muss gewickelt werden
 in Traum, Geduld und Gesundheit
 25 und in Ochsenattem,
 man muss schlafen.

Man muss schlafen schon, der Stern,
 entfaltetete sich einschlafend
 vor dem Eingang im Osten
 30 wie eine fliegende Blume.

Das Gedicht „Skazočka“ [„Ein kleines Märchen“] aus dem Jahr 1975 ist in der Werkausgabe Sedakovas in die Sammlung „Iz rannich stichov“ [„Aus den Frühgedichten“] aufgenommen, wobei in anderen Quellen der Text dem Buch „Strogie motivy“ [„Strenge Motive“] zugeordnet wird.²⁰⁸ „Skazočka“ gehört zu der frühen Schaffensperiode und zeigt einige lyrische Schlüssel motive,

²⁰⁷ Sedakova (2010b, S. 42-43).

²⁰⁸ Vgl. dazu die Werksammlung „Vsë, i srazu“, 2009 [„Alles, und sofort“], wo eine Gliederung der Frühgedichte in einzelne Bücher oder Zyklen zu erkennen ist.

die typisch für Sedakova sind. Das Märchen, das eine Erzählgattung darstellt, wird auch später in Gedichten wie „Skazka“ [„Märchen“]²⁰⁹ und „Skazka, v kotoroj počti ničego ne proizchodit“ [„Ein Märchen, in dem fast nichts passiert“]²¹⁰ verwendet. Das Märchen an sich verweist wiederum auf die Folklore, die einen wichtigen Teil der poetischen Welt Sedakovas darstellt. Viele Gedichte tendieren zu einer märchen- oder liedhaften Gestaltung, die in Kombination mit typischen lexikalischen Ausdrücken einen folkloristischen Charakter nachahmt.²¹¹ Weiter beinhaltet das Gedicht „Skazočka“ biblische Motive, die aus einer individuellen Perspektive künstlerisch verarbeitet werden, welche einen sehr persönlichen Zugang zum Glauben zeigt. Ein solcher Umgang mit religiösen Topoi und Figuren lässt sich auch als ein typisches Merkmal von Sedakovas Schreiben bezeichnen.²¹²

Sedakova benutzt keine inhaltlichen oder gestaltungsspezifischen Merkmale der klassischen phantastischen Märchenerzählung. Es fehlen sowohl charakteristische Sujets als auch typische Aufbauformen, Figuren oder Handlungen.²¹³ Dennoch bleiben einige Komponenten, die implizit und assoziativ auf die Form eines Märchens hindeuten. Ein Märchen wird, wie in diesem Fall, mündlich erzählt und hat oft einen Erziehungscharakter,²¹⁴ wobei die Ereignisse phantastischer Natur sind.²¹⁵

Der Text weist einige Charakteristika des Traummotivs auf, die in Sedakovas Werk sehr intensiv eingesetzt werden und ihren autorenspezifischen Umgang mit dem Traum ausmachen. Zum einen wird ein Zustand zwischen Traum und Wachsein thematisiert, und das in der Situation, wenn ein Kind von einer erzählenden Subjektfigur zum Schlaf aufgefordert wird. Diese Art von Wiegenliedern ist die meistverbreitete Form der Traumdichtung in Sedakovas Werk.²¹⁶ Zum anderen verweist die Aufforderung „spi“ [schlaf] auf ein anderes für die Autorin typisches und sehr individuelles Merkmal ihrer Traumdichtung: auf den Unterschied zwischen Traum und Schlaf, bei dem der Schlaf eine subjektzentrierte Form der Einigung mit dem Göttlichen darstellt.²¹⁷ So kann „Skazočka“ als eines der ersten Traumgedichte betrachtet werden, die sich eines festen poetischen Darstellungssystems bedienen, dessen Eigenschaften durch alle Schaffensphasen Sedakovas bewahrt bleiben.

209 Sedakova (2010b, S. 136).

210 Ibd., S. 266.

211 Vgl. dazu „Smelyj rybak“ [„Der tapfere Fischer“] oder der Zyklus „Starye pesni“ [„Alte Lieder“], die bereits mit dem Titel auf die Musikfolklore verweisen.

212 Siehe dazu die Einleitung dieses Kapitels.

213 Siehe dazu Propp (2000, S. 194-229).

214 Ibd., S. 24-25.

215 Ibd., S. 25.

216 Siehe dazu 3.7.1.

217 Siehe dazu 3.8.

Bereits der Titel führt einen Teil der erwähnten Merkmale der Traumichtung ein. Das Wort „skazka“ [Märchen] impliziert Märchen als folkloristisches Erzählgenre, das seine Wurzeln in der Volksdichtung (Volksmärchen) hat und sich im Autorenmärchen weiterbildet. Die Bezeichnung des Gedichts als Märchen kündigt direkt bestimmte Regeln der Erzählgestaltung, wie etwa phantastische Elemente, eine irrationale und fiktionale Handlung und einen festen Handlungsaufbau an. Die Abweichungen von dieser Erwartungshaltung lassen den Text in die Kategorie der Autorenmärchen einordnen.

Das Märchen als Oberbegriff und sein Einsatz deuten aber auch auf eine Kommunikation zwischen Eltern und Kind hin, die unmittelbar vor dem Einschlafen stattfindet und sogar in den Schlaf hineinreicht. Das Gefühl der Intimität, Geborgenheit und Liebe wird zusätzlich durch die diminutive Form des Wortes „Märchen“ („skazočka“) verstärkt, die in diesem Kontext als eine kleine, kurzweilige Geschichte verstanden werden kann, die speziell für ein Kind bestimmt ist.²¹⁸

Vor dem Hintergrund dieses Assoziationsfeldes entfaltet sich der Text des Gedichts. Bereits die erste Verszeile („Spi, a my pogovorim“) impliziert zwei Seiten eines Kommunikationsaktes, die den Erzählrahmen des Textes bilden. Zum einen kann hieraus als verschiedene Hinweise wie das Erzählen vor dem Einschlafen darauf geschlossen werden, dass es sich um ein Kind handelt, das aufgefordert wird, zu schlafen, indem ihm ein Märchen erzählt wird. Der Erzähler tritt in der Rolle des lyrischen Subjekts auf, während das Kind nur der passive Rezipient des Gesagten bleibt, ohne dass es sich selbst äußert. Es lassen sich keine Schlüsse auf Geschlecht oder Alter ziehen; es ist nicht mal klar, ob das Kind tatsächlich schläft oder nicht. Der Imperativ „spi“ [schlaf] lässt sich als eine Aufforderung sowohl zum Schlafen als auch zum Weiterschlafen interpretieren, wenn das Kind bereits eingeschlafen ist und der Elternteil diesen Zustand erhalten will.

Der Imperativ „spi“ wird am Anfang der Strophen 1, 2 und 3 wiederholt und erzeugt durch die Repetition eine meditative und beruhigende Wirkung. Die rhythmische Struktur des Gedichts zielt ebenfalls darauf, eine ruhige Atmosphäre zu schaffen. Der durchgehend eingesetzte vierhebige Trochäus (einzige Ausnahme bildet V. 26, wo ein zweihebiger Trochäus auftritt) verzichtet bei fast allen Verszeilen gleichmäßig auf eine Betonung im dritten Versfuß, sodass sich zusammen mit der unbetonten Silbe aus dem vorherigen Versfuß insgesamt drei unbetonte Silben hintereinander ergeben, die die Dynamik der Rede abschwächen. Ferner wird auch die Betonung im ersten Versfuß oft ausgelassen, sodass in der jeweiligen Verszeile nur zwei Betonungen realisiert sind. Dieses Phänomen ist besonders oft in den letzten Verszeilen der Strophen zu beobachten, wobei die letzte Strophe, in der ver-

²¹⁸ In der Kommunikation mit einem Kind werden (im Russischen) öfter Diminutiva eingesetzt.

mutet wird, dass das Kind endgültig eingeschlafen ist, insgesamt drei Verszeilen enthält, die nach diesem Muster aufgebaut sind. Der Abbau von Betonungen ergibt einen sanft schwingenden und das Bewusstsein dämpfenden Rhythmus; eine Häufung von Betonungen würde demgegenüber den Willen betonen und an das Wachbewusstsein appellieren.

Das Kind als Adressat lässt sich auch anhand des verwendeten Reimschemas ausmachen. Denn das Märchen wird im Gedicht vorwiegend mit dem Einsatz von Paarreimen dargestellt (V. 5-6, 7-8, 14-15, 18-19, 22-23, 24-25 und 29-30), die als besonders einfach gelten und öfter in der Kinderliteratur eingesetzt werden. Die Aufforderungen (V. 1, 9, 17 und 27) zum Schlaf setzen sich hingegen formal von dem Inhalt des Erzählten dadurch ab, dass sie an keinen Reim gebunden sind. Durch diesen akustischen Unterschied werden sie zusätzlich betont.

In syntaktischer Hinsicht werden die ersten drei Aufforderungen mit dem Satzende unmittelbar vor der (Wieder-) Aufnahme der Märchenerzählung von dieser abgetrennt und dadurch zusätzlich hervorgehoben. Die erste dieser Aufforderungen verweist neben dem Erzähler und dem Kind auf mindestens eine weitere Person („my“ [wir]), die ebenfalls den Inhalt des Märchens erfährt und Teil dieser Inszenierung ist. Diese Gemeinschaft ist weiterhin dadurch subtil präsent, dass der Erzähler die Verben, die kein Teil des erzählten Märchens sind, immer in die 1. Person Plural setzt. Das Kind bleibt jedoch ausschließlich in der Anrede des Erzählers als Kommunikationspartner sichtbar.

Inhaltlich verarbeitet das erzählte Märchen die ersten Stunden des Lebens Jesu, wobei im Text Elemente aus dem Matthäus- und dem Lukasevangelium miteinander verbunden werden. Die erste Strophe bezieht sich auf die Sterndeuter aus dem Matthäusevangelium, die nach dem Christkind suchen und dieses anhand der niedergeschriebenen Prophezeiung und des Sterns finden.²¹⁹ Schließlich werden sie im Traum aufgefordert, nicht zu Herodes zurückzukehren und den Geburtsort des jungen Königs von Judäa nicht zu verraten.²²⁰ Die Bibelmotive werden hierbei mit klassischen Motiven und Deutungen, wie sie sich in der ikonographischen oder exegetischen Tradition ausgebildet haben, in Verbindung gesetzt. So werden beispielsweise die Sterndeuter²²¹ als die heiligen drei Könige interpretiert, deren Anzahl, Status und Herkunftsland im Neuen Testament nicht konkretisiert

219 Sedakova verwendet erneut die drei Könige als Motiv im Gedicht „Putešestvie volchvov“ in der Gedichtsammlung „Dikij šipovnik“.

220 Matthäus 2,1-12.

221 In der Lutherübersetzung handelt es sich um Weise. Dasselbe Wort (*mudrecy*) wird auch in der russischen Übersetzung verwendet.

werden, aber in der Tradition im Rückgriff auf das Alte Testament so verstanden und dargestellt werden.²²²

Eine weitere Anlehnung an den biblischen Text findet sich in der zweiten Strophe, wo die Peitschen der Hirten auf die Geburtsszene aus dem Lukasevangelium hindeuten.²²³ Dort wird die Geburt Christi den Hirten verkündet, die von den Engeln dazu aufgefordert werden, den Retter der Menschen zu finden. Das Ende der zweiten Strophe markiert mit den Kamelglocken erneut eine Verbindung zu den drei Königen aus dem Osten. Die Kamele, die als Transporttiere der Weisen im Text des Evangeliums gar nicht erwähnt werden, sind trotzdem ein Grundelement der ikonographischen Darstellung der heiligen drei Könige.²²⁴

Auch wird durch das Motiv des „Ochsenatems“ auf den Stall, in dem das Christuskind geboren wurde, verwiesen. Der Bibelvers Lukas 2,6, wo das Kind eingewickelt und in die Futterkrippe gelegt wird, wird durch den Ochsen, der in der christlichen Ikonographie zur Krippe gehört, erweitert.²²⁵ Das Christuskind selbst wird in diesem Fall als „slovo“ [das Wort] bezeichnet und bezieht sich auf den Logos, der theologisch als Sohn Gottes gilt. Die Geburt ist in diesem Sinne die Fleischwerdung des Wortes Gottes, wodurch auch das Johannesevangelium in das Märchen eingebunden wird.²²⁶ In der vierten und letzten Strophe des Gedichts wird wieder mit dem Stern im Osten die Geburtsszene aus dem Matthäusevangelium aufgerufen, sodass insgesamt Bezüge zu den synoptischen Evangelien im Märchen verarbeitet werden.

Die Geburt des Wortes zeichnet sich im Laufe des Erzählens als das zentrale Ereignis des Gedichts ab. Die drei Könige lesen die Botschaft und materialisieren das Wort zum ersten Mal durch ihre Lippenbewegung („gubami švelja“). Das Wort entsteht zunächst aus Silben, die aneinandergereiht werden, wobei diese Prozesshaftigkeit des Werdens der Worte mit einem Weg verglichen wird. Dieses Bild verweist ebenfalls auf Jesus, der sich selbst u. a. als Weg bezeichnet hat.²²⁷ Der Himmel, der als fließend, ohne Unterteilungen („svjaznoe“), beschrieben wird, enthält aber zunächst unverständliche Zeichen, die in einem arabischen Alphabet verschriftet sind.

222 Nicht nur die Anzahl der Könige, sondern auch die Gaben, die sie dem Christuskind bringen und die Kamele als Transportmittel werden in Jesaja 60 vorausgesagt.

223 Lukas 2,8-18.

224 Siehe dazu beispielsweise den Gemälden von J. de Bray „Die Anbetung der Könige“ (1674), El Grecos „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ (1568) oder Giotto di Bondones „Adoratione dei Magi“ (ca. 1305).

225 Vgl. dazu Rogier van der Weyden „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ (ca. 1455), Albrecht Dürer „Anbetung der Könige“ (1504) uvm. Es lassen sich Darstellungen der Geburt Christi mit Ochsen auch in der orthodoxen Ikonographie nachweisen. <http://www.pravoslavie.ru/50747.html> (06/04/2020).

226 Johannes 1,14.

227 Johannes 14,6: „Ich bin der Weg, denn ich bin die Wahrheit und das Leben.“

Die zweite Strophe hebt das Wort auf eine neue Stufe, indem dieses nicht nur gelesen, sondern auch ausgesprochen wird. Das Gesagte wird nun artikuliert und mit Vokalen zum Ausdruck gebracht. Die Wörter werden zu Sätzen gefügt, worauf die Anwendung der Kopula hinweist, und dazu personifiziert. Das Wort lebt und „atmet tief“, seine Existenz wird nun sehr körperlich und lebendig dargestellt („perstnevidnym“ / „zabavjaetsja chraščom“). Die Materialisierung des Wortes verbreitet sich über die Wüste, was eine Wirkung auf die Menschen hat, die seine Zeichen wahrnehmen: die Hirten und die Könige, die auf Kamelen reisen, denn die Geburt des Wortes wirkt sowohl akustisch („slyšen“) als auch visuell („viden“) auf die Welt ein.

Die dritte Strophe beschreibt die Vollendung des Wortes, das die Materie durchdringt und schließlich die Handlungen der Menschen beeinflusst. Die Hand, die nicht willkürlich handelt, und die Rede, die nicht zum Spott verkommt, sind das Ergebnis des Wortes, das mit Traum / Schlaf, Geduld und Gesundheit gepflegt wird. Die Versorgung des neugeborenen Wortes ist die letzte Deutung, die der Erzähler macht, um das bisher Gesagte zu veranschaulichen. Die letzten Verszeilen der ersten, zweiten und dritten Strophen (V. 6-8, 14-16 und 23-26) werden nach einem Doppelpunkt präsentiert und ergänzen die Handlung, indem sie eine Interpretation des Erzählten darbieten. Das lyrische Subjekt bzw. der Erzähler des Märchens bringt an diesen Stellen seine eigenen Eindrücke (akustische und visuelle, V. 14 und 15) und Auslegungen des erzählten Märchens in Form von Vergleichen (V. 6 – pochožij, V. 8 – kak arabskij alfavit) und erwarteten Handlungen (V. 23-25) zum Ausdruck.

Die letzte Aufforderung der dritten Strophe („nužno spat“) fügt nicht nur eine weitere Verszeile zu dem beschriebenen dreizeiligen Deutungskonstrukt hinzu, sondern wiederholt sich am Anfang der vierten und letzten Strophe. Dadurch werden die Inhalte des Märchens in die Realität übertragen, indem dieselbe Aufforderung sowohl in den Kontext des Schlafes als auch der Realität gesetzt wird. Die letzte vierte Strophe hebt sich durch das Fehlen der sich wiederholenden Struktur (Spi,...) und das Motiv des fleischgewordenen Logos nicht nur durch ihre formale und inhaltliche Gestaltung von den restlichen ab, sondern auch durch ihren Realitätsbezug. Dieser Abschnitt ist der einzige im Gedicht, der im Präteritum und nicht im historischen Präsens verfasst ist. Das eingesetzte Futur in der dritten Strophe hebt sich zwar ebenfalls temporal vom Rest des Textes ab, dennoch lässt die Formulierung am Anfang ihre Zuordnung zum Märchen als eine Art Moral von der Geschichte bzw. eine Aussage über die Zukunft einer Deutung als Fiktion zu, die nicht an die erlebte Welt der Figuren gebunden ist.

Die vierte Strophe dagegen markiert durch das Tempus die Realisierung des Märchens in der textimmanenten Welt, wobei Motive aus der Märchen-erzählung in die textimmanente Wirklichkeit übernommen werden. So hat sich das Licht des Himmels am Ende bereits zum Licht des Sterns kristalli-

siert. Die drei Könige, die vom Osten kommen, um die Geburt Christi zu begrüßen, werden von dem Weihnachtsstern als Symbol Chisti selbst geleitet.²²⁸ Die im Märchen verkündeten, erzählten und ausgedeuteten Ereignisse der Heilsgeschichte sind hiermit in die Realität übergetreten. Auf diese Weise gewinnt das Märchen den Charakter einer göttlichen Botschaft, die an der Schnittstelle zwischen Einschlafen und Wachsein dem Kind gegeben wird. Mit der letzten Verszeile wird das Märchen erneut in einen christlichen Kontext versetzt: Die fliegende Blume lässt sich als der Komet, der die Geburt Christi verkündet, deuten.

Die Situierung des Märchens zwischen Traum und realer Welt bestimmt auch die traumaffine Gestaltung des Textes, der eine Reihe von hypnagogischen bzw. traumspezifischen Merkmalen aufweist, wie etwa die zahlreichen lautlichen Ähnlichkeiten oder vor allem die Verschmelzung von Inhalten verschiedener Art.

Phonetische Ähnlichkeiten werden auch durch die Wiederholung von Wörtern (*spi, slog, gde, nužno spat'* usw.) geschaffen sowie vor allem durch den dominierenden Paarreim, der den Eindruck erzeugt, dass jedes Reimwort scheinbar aus dem anderen entsteht und dabei leicht modifiziert wird. Eine ähnliche Situation lässt sich bei Traumbildern beobachten, die organisch ineinander übergehen, wobei sie Elemente des vorhergehenden beibehalten. Die einzelnen Wörter werden nicht nur phonetisch, sondern auch lexikalisch variiert. Das Wort „svjaznoe“ (V. 7) bezieht sich beispielsweise auf den zusammenhängenden Raum des Himmels, während das Wort „svjazki“ (V. 12) im Sinne von Kopula verwendet wird.

Auf der inhaltlichen Ebene findet sich ein weiteres Charakteristikum, das sowohl für den Zustand zwischen Traum und Wachsein als auch für den Traum selbst typisch ist, und zwar die Verschmelzung verschiedener Inhalte. Im Gedicht werden Elemente von drei Evangelien zusammengefügt, die im Rahmen der Märchenerzählung ein Gesamtnarrativ ergeben, obwohl sie ein Ereignis, in diesem Fall die Geburt Christi, in verschiedener Weise wiedergeben. Die biblischen Bezüge werden mit ikonographischen Elementen und traditionellen Darstellungsweisen sowie individuellen Deutungen (s. o. die Genese des Wortes durch die Strophen hindurch) amalgamiert.

Eine Transformation lässt sich auch auf der Ebene des lyrischen Subjekts feststellen, das sich als solches im Gedicht nur indirekt durch die Erzählung des Märchens und die Anrede an das Kind zeigt und dadurch als Hauptgenerator der Inhalte ausgemacht werden kann. Dennoch wird dieses Subjekt zu einem Wir nicht nur als Teil der bereits in der ersten Zeile angedeuteten Gemeinschaft, sondern auch als Rezipient des Märchens neben dem Kind. Die dritte Strophe setzt das lyrische Wir aus den Erwachsenen und dem Kind

²²⁸ Vgl. Matthäus 2, wo die Sterndeuter dem Stern am Himmel folgen, um die Geburtsstätte Christi zu finden.

zusammen. Anders sieht das in der ersten Verszeile aus, wo zwischen dem Kind und den Erwachsenen durch die Konjunktion „a“ eine Grenze gezogen wird. Die in den Verszeilen 17 und 18 in die 1. Person Plural gesetzten Verben beziehen sich auf alle Anwesenden, das Märchen gewinnt dadurch einen universellen Charakter, der auf die Zukunft gerichtet ist und den neuen Tag mit dem (Über)Leben bzw. mit dem Sieg über die Nacht verbindet. Das Erzählte gewinnt hiermit prophetische und allgemeinmenschliche Züge.

Die Verschmelzung verschiedener Komponenten in der Traumerzählung realisiert sich auf phonetischer und lexikalischer Ebene sowie in den christlichen Bezugshorizonten. Im Gedicht sind außerdem subtil zahlreiche Oppositionspaare vorhanden (Heiden – Juden, Fremde – Einheimische, Gelehrten – Hirten, Schrift – Wort, Sand – Blume), die aber im Rahmen des Narrativs über das Wunder der Geburt Christi keine Spannung erzeugen, sondern organisch in das Ganze integriert werden. Der Traumcharakter des Märchens unterstreicht seine spirituelle Dimension der Verkündigung, die in der Gegenwart und Zukunft ihre Fortsetzung findet und ein Band durch die Zeiten (Altes, Neues Testament, christliche Deutungstradition) bildet.

3.8. *Traum und Schlaf als mystische Erfahrung*

Die Behandlung des Traums als Mediator zwischen zwei Welten und Sinnträger göttlicher Botschaften wird in der Dichtung Sedakovas aber nicht nur auf das Kindesalter beschränkt. Auch ist die Darstellung solcher Träume nicht nur von biblischen, sondern auch von slavischen und griechischen mythologischen Motiven geprägt. In Gedichten über mystische Traumerfahrungen, in denen es kein Motiv der Kindheit gibt, fehlt die aus der Altersdistanz reflektierende und deutende Instanz der Erinnerung. Dabei gehen die beiden Bedeutungen des russischen Wortes „son“ von Traum und Schlaf manchmal ineinander über; in einigen Gedichten wird der traumlose Schlaf thematisiert und auch mit einer mystischen Funktion belegt.

Es wird zunächst ein Gedicht untersucht, welches christliche, heidnische, folkloristische und apokryphe Motive in der Darstellung eines mystischen Traums verbindet, um dann ein Beispiel für den mystischen Schlaf im Werk Sedakovas zu betrachten.

Wie in den Kindheitsträumen wird hier der Traum als Tor zu einer höheren Realität thematisiert. Das Gedicht „Alatyr“, das ebenfalls ohne Datierung veröffentlicht wurde, gehört zum Zyklus „Dikij šipovnik“ (1976–78):

Alatyr'

- 1 Kto znaet, ne snilos' li éto emu?
 Vozdvižen'e bylo, kogda nikomu
 nel'zja okazat'sja v lesu – pod nogami
 treščala zemlja, kak nadlomlennyj suk,
 5 i gady lizali tainstvennyj kamen',
 i kamni drugie rosli, kak bambuk.

- I on prosypalsja. No zmei spešili,
 kak tol'ko čto snilos', odna za drogoj,
 derev'ja tjaželymi vetkami bili,
 10 deržali ego i mereščilis' – ili
 i to, čto on žil i čto vse oni žili,
 kazalos' po steklam beguščej vodoj?
 I nyli sustavy ot mysli odnoj.

- No serdce golodnoe vdovol' nakormit,
 15 kto dal'se pojdet v dopotopnju t'mu,
 i kamen' uvidit, i ljažet u kornja,
 i sčast'e konca prikosnestsja k nemu.

- Kogda mne duša, kak slučajnyj prochožij,
 kivnet i uchodit pod livnem – smotri:
 20 prekrasna zemlja Tvoja, Gospodi Bože,
 no lučše ja vydu i budu vnutri,

- i budu, kak dožd', i ostanus' nadeždoj
 prosnut'sja pod zvuki drugogo doždja,
 i snova ležat', i rasti nad odeždoj,
 25 i spat' beskonečno, i spat' uchodja...

Nenastnaja polnoč' v lesu buševala,
 i vse, čto chotelo, schodilo na net,
 stonala zemlja, i duša toskovala,
 i kamen' kuskami raskidyval svet...

- 30 I spat' beskonečno, i spat' uchodja,
 i spat', približajas' k čudesnomu kamnju,
 i spat', prikasajas' živymi rukami
 u živomu sijan'ju nočnogo doždja!²²⁹

Alatyr

- 1 Wer weiß, ob es ihm nicht träumte?
 Am Kreuzerhöhungstag war es, wenn niemand
 im Wald sich befinden darf – unter den Füßen
 knackte die Erde wie ein geknickter Ast

5 und Echsen leckten den geheimnisvollen Stein,
und andere Steinen wuchsen wie Bambus.

Und er wachte auf. Aber die Schlangen eilten,
wie es sich soeben träumte, eine nach der anderen,
die Bäume schlugen mit schweren Zweigen,
10 sie hielten ihn fest und schienen – oder
auch das, dass er lebte und sie alle lebten,
schien über Gläser fließendes Wasser zu sein?
Und die Gelenke jammerten bei diesem Gedanken.

Aber derjenige wird sein hungriges Herz sättigen,
15 der weiter in die vorsintflutliche Finsternis hineingeht,
und den Stein erblickt und sich an der Wurzel hinlegt,
und des Glückes Ende wird ihn berühren.

– Wenn die Seele mir wie ein Unbekannter
zunickt und in den Regen weggeht – schau:
20 wunderschön ist Dein Land, Herr Gott,
doch ich gehe lieber raus und werde drin sein,

und werde wie der Regen und bleibe die Hoffnung
unter den Geräuschen eines anderen Regens aufzuwachen
und wieder zu liegen und über die Kleidung zu wachsen,
25 und unendlich zu schlafen, und weggehend zu schlafen...

Eine regnerische Mitternacht tobte im Wald
Und alles, was Willen hatte, wurde zu nichts,
die Erde stöhnte und die Seele war bedrückt
und der Stein breitete das Licht stückweise aus.

30 Und unendlich zu schlafen, und weggehend zu schlafen,
und zu schlafen, sich dem wunderschönen Stein nähernd,
und zu schlafen, berührend mit lebenden Händen
das lebende Leuchten des Nachtregens!

Bereits mit dem Titel wird auf das sog. „Golubinaja kniga“ [„Taubenbuch“] hingewiesen, das zu den Schlüsselwerken der apokryphen Literatur zählt.²³⁰ Entstanden zwischen dem 11. und dem 13. Jahrhundert und erst im 18. Jahrhundert aufgeschrieben,²³¹ übermittelte „Golubinaja kniga“ in Gedichtform Wissen über die Welt. Bekannt sind ca. 20 verschiedene Versionen, die jedoch eine gemeinsame Struktur aufweisen. In der Einleitung kommt in Jerusalem zur Zeit König Davids ein Buch vom Himmel nieder. Im Hauptteil befragt Volot Volotovič (oder Volotoman Volotomanovič) David über die Entstehung der Welt, das Wesen der Menschen und die Natur. Im ab-

230 Kirpičnikov (1893).

231 Lachmann (2006, S. 371).

schließenden dritten Teil deutet David einen Traum von Volot Volotovič. Konkret bezieht sich das Gedicht Sedakovas auf den sog. Alatyr'-Stein, auf welchem, dem Buch zufolge, Jesus mit seinen Jüngern den christlichen Glauben aufgebaut hat. In dem Buch heißt es etwa:

Na belom latyre na kameni
Besedoval da opočic deržal
Sam Isus Christos, Car' Nebesnyj,
S dvensdesjati so apostolam,
S dvenadesjati so učiteljam;
Utverdil on veru na kameni,
Raspuščal on knigu Golubinuju
Po vsej zemle, po vselennyja, –
Potomu latyr'-kamen' vsem kamnjam mati.²³²

Auf dem weißen Latyr'-Stein
sprach und ruhte sich aus
Jesus Christus selbst, der König des Himmels,
mit den zwölf Aposteln,
mit den zwölf Lehrern;
Er gründete den Glauben auf dem Stein,
Er erließ das Taubenbuch
Über die ganze Erde, durch das Universum, –
Deswegen ist der Latyr'-Stein der Stein aller Steine.

Manche AutorInnen assoziieren den Stein mit einem Altar, der sich in der Mitte der Welt im Ozean auf der Insel Bujan befinden soll und über dem der sog. Weltbaum (mirovoe derevo) wächst oder auf dem sich der Weltthron befindet. In anderen Varianten steht eine Jungfrau auf dem Stein, die Wunden heilt. Sie symbolisiert die Quelle aller Flüsse, die Heilkräfte besitzen.²³³

Weitere Quellen finden sich in der slavischen Mythologie. Konkret angepielt wird hier auf das kirchliche Fest der Kreuzerhöhung (Vozdviženie), das am 14. September gefeiert wird. An diesem Tag kriechen alle Schlangen entweder ins mythische Land Virij, wo sie überwintern, oder verstecken sich in der Erde. Nur diejenigen, die im Laufe des Sommers einen Menschen gebissen haben, bleiben zurück und erfrieren über den Winter.²³⁴

Vor diesem folkloristisch-apokryphen Hintergrund inszeniert der Gedichttext zunächst eine fantastische Traumwelt mit bizarren Kreaturen und übernatürlichen Ereignissen, deren Realität durch die eröffnende Frage nach dem Traumzustand relativiert ist. Der lyrische Held ist in dieser wunderbaren Umgebung in der passiven Position des Empfängers der Traum Inhalte und damit Beobachter des Geschehens. Auch wenn er in Strophe 2 erwacht

232 Sološčenko / Prokošin, (1991, S. 38).

233 Meletinskij (1990, S. 33).

234 Afanas'ev (1995b, S. 278).

sein soll, setzt sich der Traum doch mit höherer Intensität fort („No zmei spešili. / kak tol'ko čto snilos', odna za drugoj,/ derev'ja teželymi vetkami bili, / deržalo ego i mereščilis“), auch wenn das lyrische Subjekt den Stein aus den Augen verloren hat. Nachdem die erste Verszeile des Gedichts nach dem Unterschied zwischen Traum und Wirklichkeit gefragt hat, stellt die zweite Strophe nun die Frage nach dem Sein überhaupt.

Der Protagonist setzt die ersten Zeichen seiner aktiven Präsenz im Gedicht mit der vierten und mittleren Strophe, in der er seine Absichten kundtut, die irdische Welt zu verlassen und stattdessen seiner Seele zu folgen. In diesem undefinierten Schwebezustand zwischen Traum und Realität wendet sich das lyrische Subjekt an Gott. Die Bedeutung dieser Anrede an das Transzendente wird durch die Unterbrechung des Metrums unterstrichen, das bis jetzt streng im Amphibrachys gehalten wurde, bei der Ansprache an Gott jedoch wird es mit einer zusätzlichen Hebung versehen und dadurch betont. Das lyrische Subjekt verlässt diese Welt und wird gleichzeitig innerlich ein Teil von ihr („vyjdu i budu vnutri“), während seine Leiblichkeit sich auflöst: Es ist Regen und Hoffnung zugleich („i budu, kak dožd', i ostanus' nadeždoj“).

Mit dem letzten Satz der fünften Strophe setzt sich die Suche nach dem wundersamen Stein fort, indem das lyrische Subjekt seiner Körperlichkeit entsagt und Tätigkeiten ausführt, die kurz zuvor nur seiner Seele eigen waren (Herausgehen, im Regen stehen).

Der Schlaf bzw. Traum gewinnt durch die Wiederholung des Verbs „spat“ [schlafen] den Charakter einer Beschwörung, einer magisch-mystischen Handlung, die der Suchende von nun an ohne Unterbrechung durchführt. Die letzte und siebte Strophe knüpft direkt an die fünfte an, die mit Auslassungspunkten endet. Die Wiederholung in der ersten Verszeile der siebten Strophe nimmt den Prozess des endlosen Schlafes wieder auf und setzt sich durch das verwendete Verb von der fünften Strophe ab. Das lyrische Subjekt sagt, dass der Stein nur durch den Schlaf erreicht werden kann, genau wie er dieses vorher im Traum gesehen hat. Die Entschlossenheit zu schlafen bedeutet in diesem Kontext Entschlossenheit, durch den Traum eine für die irdischen Sinne unerreichbare Welt zu betreten.

Die religiös-mystischen Träume im Werk Sedakovas bedienen sich öfter²³⁵ auch biblischer Figuren, die mit dem Traummotiv in Verbindung stehen und deren biblische Geschichten traditionell in traumaffinen Kontexten rezipiert werden. Dennoch folgt die künstlerische Aufarbeitung dieser Figuren keinen konventionellen Deutungs- und Darstellungsmustern, sondern Sedakova unternimmt den Versuch, durch die Einarbeitung biblischer Inhalte und Figuren einen individualisierten Zugang zur Mystik zu eröffnen. Das

235 Z. B. in den Gedichten „Judif“ und „Skazočka“ (aus „Iz rannich stichov“); „Vozvraščenie bludnogo syna“, „Putešestvie volchov“ (aus „Dikij šipovnik“); „Detstvo“ und „Son“ (aus „Starye pesni“) oder „Bludnyj syn“ (aus „Vorota. Okna. Arki“).

Gedicht „Legenda desjataja. Iakov“ [„Die zehnte Legende. Jakob“] bezieht sich beispielsweise genau auf einen solchen biblischen Kontext, in dem eine Theopanie im Traum stattfindet, und zwar auf den Traum Jakobs:

Legenda desjataja. Iakov

- 1 On bystro spal, kak tot, kto vzjal
chorošij posoch – i idet
skazat' o tom, kak on iskal,
i ne našel, i snova ždet;
- 5 čto on sledit, kak pyl' stoit,
ne okružaja nikogo,
čto nebo, krugloe na vid,
ne svod, a kub – i on gremit,
i serdce est' vnutri nego.
- 10 On spal i spal, zažav v ruke
edva nadkušennyj kusok
prostranstv, gremjaščich vdaleke,
i t'my, beguščej na vostok.
Drugie žili, kak potok.
- 15 A on ne mog sglotnut' glotok
ot novostej – i spal, kak mog,
spal isčezaja, spal v peske,
spal, rassypajas', kak pesok, –
i Bog,
- 20 kotoroj ždat' ne mog,
iznemogaja padal v nem,
ochvačennyj vnezapnym snom.²³⁶

Die zehnte Legende. Jakob

- 1 Er schlief schnell, wie der, der
einen guten Stab genommen hat – und er geht,
um zu erzählen, wie er gesucht
und nichts gefunden hat und jetzt aufs Neue wartet;
- 5 dass er verfolgt, wie der Staub steht,
niemanden umgebend,
dass der Himmel, der rund aussieht,
kein Gewölbe, sondern ein Würfel ist – und er donnert
Und ein Herz ist in ihm.
- 10 Er schlief und schlief und hielt in der Hand
das kaum angebissene Stück
der Räume, die in der Ferne donnerten,
und der Finsternis, die nach Osten flieht.
Die anderen lebten, wie ein Fluss.
- 15 Aber er konnte den Schluck

²³⁶ Sedakova (2010b, S. 130).

von Neuigkeiten nicht herunterschlucken – und schlief, wie er konnte
 schlief, verschwindend, schlief im Sand,
 schlief, sich zerstreudend, wie Sand, –
 und Gott,
 20 der nicht warten konnte,
 fiel entkräftet in ihm,
 vom plötzlichen Schlaf ergriffen.

Auch wenn das Gedicht durch den schlafenden Jakob direkte Assoziationen mit der biblischen Erzählung weckt, fehlen wichtige Schlüsselemente der traditionellen Darstellung dieser Szene wie die Leiter und die Engel.²³⁷ Das namenlose lyrische „Er“ kann aufgrund der biblischen Anspielung im Titel als Jakob identifiziert werden. Er wird allein dargestellt, und sein Traum bleibt verborgen. Die erzählende Subjektinstanz stellt fest, dass er schläft, wobei der Vergleich, wie er das tut, ohne Verweise auf Traum Inhalte auskommt. Der andere Teil des Vergleichs zeichnet eine Person, die sich erfolglos auf dem Weg zur mystischen Erkenntnis befindet („kak on iskal,/ i ne našel, i snova ždet“). Neben der Predigt besitzt diese Person auch andere prophetische bzw. missionarische Attribute wie den Stab, die Suche nach Offenbarung und das reine Herz (V. 2, 9).

Die zweite Strophe setzt erneut den Akzent auf Jakob, wobei eine höhere Schlafintensität dargestellt wird: durch die Wiederholung des Verbs „spal“ [schliefe], die suggeriert, dass dieser Zustand permanent wird, durch die Assoziation mit dem Einschlafen während des Essens und durch die laute Umgebung, die Jakob trotz allem nicht aus dem Schlaf reißen kann. Die Vergleichsperson aus der ersten Strophe wie Jakob aus der zweiten werden von dem Rest der Welt getrennt: Während die anderen wie ein Fluss leben (V. 14), wird der Schlafende mit entgegengesetzten Begriffen, die Vergänglichkeit symbolisieren, beschrieben: Staub und Sand.

Der Schlafzustand Jakobs wird durch die vierfache Wiederholung des Verbs „spal“ hervorgehoben (V. 16-18), wobei zum ersten Mal im Gedicht das Rhythmusschema, bisher durchgehend im Jambus, durchbrochen wird, um den Wortakzent auf das Verb „spal“ zu setzen. Der Schlaf führt zur Vernichtung der körperlichen Hülle Jakobs, er verschwindet und wird zu Sand.

Die zweite Abweichung vom Rhythmusschema (V. 19) mit der Reduzierung des vierhebigen Jambus auf einen einzelnen Versfuß fällt mit der Stelle zusammen, wo auch Gott in die Schlaferfahrung hineinkommt. Das verfehlt mystische Erlebnis aus der ersten Strophe, wo Gott absichtlich und bewusst gesucht, aber nicht gefunden wird, findet jetzt im Rahmen des Schlafs statt, indem Transzendenz und Immanenz sich im Schlaf vereinen. Die Begegnung

237 Gen. 28,12-17.

mit Gott ereignet sich also jenseits von Raum und Zeit, und der Schlaf ist hier der Weg zu dieser mystischen Erfahrung.²³⁸

Der Schlaf als Mittel der Einung zwischen Gott und Mensch zeichnet sich vor allem durch die fehlende Intersubjektivität dieses Erlebnisses aus. Während der mystische Traum im Gedicht „Detstvo“ (s. Kapitel 3.7.2.) durch Wiedererzählung und Visualisierung vermittelbar ist, bleiben die mystischen Erfahrungen im Schlaf unbewusst und sind sogar für das Subjekt selbst nicht erreichbar.

3.9. Traum und Tod

Ganz im Sinne des Transitionscharakters des Traums als Schwebезustand zwischen zwei Welten oder als Methode zum Erreichen anderer Bewusstseinszustände ist die Traumerfahrung eine Möglichkeit, sich mit dem Phänomen des Todes auseinanderzusetzen. Der Tod ist bei Sedakova der Zugang in eine andere Welt, die sich als geistige Welt für den Menschen im normalen Alltagsleben verschlossen zeigt. Erneut wird der Traum in der Funktion einer Brücke zu diesem anderen Seinszustand verwendet. Eine der Erscheinungsformen der Traumgedichte, in denen der Tod thematisiert wird,²³⁹ verwendet, wie schon die mystischen Kindheitsträume, die Erinnerung. Das Gedicht „Mne často snitsja smert' i predlagaet“ [„Mir träumt oft der Tod und bietet“] erinnert ein solches Erlebnis, bei dem das lyrische Ich auf den Tod trifft:

- 1 Mne často snitsja smert' i predlagaet
 kakuju-to uslugu. I kogda,
 ne razobravšis', govorju ja: net! –
 ona kivaet.
- 5 Lestnica dvojnjaja
 vedet ee tuda, otkuda svet. –
 I stranno mne i pusto...
 Ja dumaju, čto okolo nee
 ne prókljatoe mesto, gde zavodit
- 10 rebenka, i staruchu, i vdovca,
 a pamjat', pamjat'.
 Vozduch iz putej kratčajšich,
 padajuščich, kak voda, –
 no vverch.
- 15 I vot, ne obraščajas' k nej,

238 Ein weiteres Gedicht zum Tiefschlaf als Form göttlicher Einung ist „Skazka“. S. Štal' (2017c).

239 Der Tod hat in Sedakovas Werk eher eine Randfunktion und wird nicht ausschließlich negativ, sondern als ein anderer, dem Schlaf ähnlicher Zustand dargestellt. Unter den Traum- und Schlafgedichten zeichnen sich einige Widmungsgedichte aus, die bestimmten verstorbenen Personen gewidmet sind: „Na smert' Vladimira Ivanoviča Chvostina“ und „Na smert' Leonida Gubanova“ (aus „Vorota. Okna. Arki“).

ja ulybajus',
i ruka uchodit
v prostuju vodu legkogo lica.²⁴⁰

- 1 Mir träumt oft der Tod und bietet
irgendeinen Gefallen an. Und wenn ich,
nicht verstehend, Nein! – sage,
nickt er.
- 5 Eine Doppelleiter
führt ihn dorthin, woher das Licht herkommt. –
Und mir ist sonderbar und öde...
Ich denke, dass seine Nähe
kein erwünschter Ort ist, wo er
- 10 das Kind und die Greisin und den Witwer hinbringt,
sondern Gedächtnis, Gedächtnis.
Luft aus den kürzesten Wegen,
die wie Wasser fallen, –
nur nach oben.
- 15 Und so, ohne mich an ihn zu wenden,
lächele ich,
und die Hand vergeht
ins einfache Wasser des leichten Gesichts.

Das Gedicht kündigt in der ersten Verszeile die Wiedergabe einer Traumerfahrung an. Der direkte Einstieg in die Traumerzählung führt dazu, dass Wach- und Traumzustand des erzählenden Subjekts nicht klar zu differenzieren sind. Der Hinweis auf die Wiederholung dieses Traums („často snitsja“) suggeriert, dass nicht nur ein aktueller Traum erinnert wird, sondern es auch um Erlebnisse geht, die das lyrische Subjekt immer wieder heimsuchen. Das Konstrukt „mne snitsja“ [es träumt mir] unterstreicht jedoch die Vormacht des Traums und die Position des lyrischen Ich als passiven Rezipienten des Trauminhalts.

Der direkte Einstieg in das Traumgeschehen bringt auch einige traumtypische Merkmale zum Vorschein. So ist erstens die Rede des Todes für das Subjekt (und den Leser) nicht verständlich, denn er (im Russischen: „sie“, das russische Wort für Tod ist ein Femininum) bietet „irgendeinen“ Dienst an (d. h. es wird ein Indefinitpronomen „kakuju-to“ (uslugu) verwendet).

Die Verständigung des Subjekts mit dem Tod findet zweitens auf einer intuitiven Ebene statt, die die Sprache in gewisser Weise ersetzt. Auch wenn das lyrische Ich nicht in der Lage ist, die Aussage des Todes ganz zu verstehen, antwortet es dennoch, und das Gesagte scheint auch das Richtige zu sein, was an der Reaktion des Todes mit Nicken festzumachen ist – zumindest akzeptiert der Tod die Entscheidung des Ich. Ganz wie in einem realen Traum kon-

240 Sedakova (2010b, S. 99).

zentriert sich das Traumgeschehen auf das lyrische Subjekt, das alle Handlungen ausübt: Es spricht, es denkt, es lächelt und ignoriert sogar den Tod.

Die subjektiv ausgerichtete Traumschilderung hebt drittens Eindrücke hervor, graphisch durch die kurzen Verszeilen markiert, welche die individuelle und für den Traum typische partielle Wahrnehmung des Traumgeschehens unterstreichen (V. 14, 16, 17).

Der Traum vom Tod und die intuitive Kommunikation mit ihm ist der Anlass für das lyrische Ich, diese Begegnung im Traum selbst auch zu reflektieren. Anders als im Gedicht „Detstvo“, wo eine solche Reflexion des Traums nach einem großen Zeitabstand und im Wachzustand stattfindet, ist die Auswertung des Traumgeschehens in diesem Fall sogar dessen Bestandteil. Die Begegnung zwischen dem lyrischen Ich und dem Tod wird sehr schnell durch die Ablehnung des Subjekts beendet, denn daraufhin setzt der Tod seinen Weg ins Jenseits (charakterisiert durch für Todeserfahrungen typische Symbole wie Treppen und Licht) fort. Die Inszenierung der Trennung der beiden Figuren und insbesondere der Fortgang des Todes lassen vermuten, dass das Angebot, welches das lyrische Ich abgelehnt hat, eigentlich der eigene Tod war. Auch durch den Reim („predlagajet – net! – kivaet“) werden Angebot, Ablehnung und Akzeptanz der Ablehnung eng aufeinander bezogen.

Erst nachdem der Tod gegangen ist, beginnt das lyrische Ich, von seinen zunächst unerklärlichen Gefühlen („i stranno mne i pusto“) angeregt, im Traum über diese Begegnung nachzudenken. Es stellt fest, dass Sterben nicht sein Verderben bedeutet, wie dieses zunächst die gewöhnliche Auffassung ist und weswegen es auch das Angebot des Todes abgelehnt hatte, sondern dass der Tod vielmehr das Gedächtnis („pamjat“) darstellt. Wie im Gedicht „Tri bogini“ steht das Gedächtnis („pamjat“) für die göttliche Seinssphäre, in der alles jenseits von Zeit und Raum enthalten ist. Der Tod ist dadurch der Übergang in eine andere, immaterielle Seinsform, in die das lyrische Ich durch den Traum Einsicht bekommen kann. Mit dieser Erkenntnis gewinnt das lyrische Ich seine innere Ruhe gegenüber dem Tod wieder, und es wird ein neuer, aber indirekter Kontakt hergestellt – die Hand wird in ein im Traum dem Subjekt erscheinendes Bild hineingestreckt, aber dabei wendet sich das Subjekt nicht dorthin: „ne obraščajas' k nej“. Syntaktisch bleibt dabei undeutlich, zu wem es sich dabei nicht wendet bzw. um wessen Bild es sich handelt: Das Personalpronomen kann im Russischen sowohl auf Gedächtnis als auch auf den Tod bezogen werden, sodass beide hier im Traumbild miteinander verschmelzen. Das Gedächtnis wird inhaltlich mit dem Ort neben dem Tod identifiziert; es ist das „nach oben fallende“ Wasser (V. 13), das zugleich das Gesicht bildet, in welches das Subjekt seine Hand streckt. Hinter der Identifikation von Wasser und Gedächtnis als Nähe zum Tod steht eine mythologische Anspielung auf die Flüsse an der Grenze zum Reich der Toten: Während der Fluss Lethe für das Vergessen steht, das vor dem Eintritt in das Totenreich

durch den Trunk aus dem Fluss ausgelöst wird, zeigt der Fluss Mnemosyne die entgegengesetzte Wirkung: Er verleiht die volle Erinnerung und Allwissenheit. Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung, ist darüber hinaus die Mutter der neun Musen (so nach Hesiod), der Künste. Das Subjekt erlangt durch seine Form der Verbindung mit dem Wasser der Erinnerung im Traum den Kontakt mit dem Jenseits als Sphäre, die auf den Tod folgt, bereits im Leben; und diese Verbindung ist für das Subjekt Quelle der Dichtkunst – das Gedicht selbst ist Frucht der Verbindung mit Mnemosyne an der Schwelle des Todes im Traum.

Die Darstellung des Traums als ein Mittel, über die Sterblichkeit hinaus zu blicken, findet sich bei Sedakova nicht nur auf die Erweiterung der Fähigkeiten des lyrischen Subjekts bezogen, sondern auch auf die Möglichkeit, Verstorbener zu gedenken und die Verbindung mit ihnen zu pflegen. Der Gedichtband „Vorota. Okna. Arki“ beinhaltet zwei Gedichte („Na smert' Vladimira Ivanoviča Chvostina“ und „Na smert' Leonida Gubanova“), die als Nachruf konzipiert sind. Auch wenn das Traum- bzw. Schlafmotiv in diesen Texten marginal präsent ist, eröffnet das Träumen hier den Weg zu Wesenstiefen, in welchen der Kontakt in die Sphäre, die auf den Tod folgt, gefunden werden kann, in welcher die Verstorbenen präsent sind. Das Ableben wird mit einer Neugeburt gleichgesetzt, sodass ein Kreislauf von Leben und Tod entsteht („Kak rebenka na rukach, / vyneset čerez gorjaščij prach / iscelenie i pen'e, / žizn', ukorenennuju v vekach. / Spit, kak budto rad, čto v ètich snach – / okončatel'noe podtveržden'e.“ [Wie ein Kind auf den Armen / bringt er durch den heißen Staub / die Heilung und den Gesang, / das Leben, das in den Jahrhunderten wurzelt. / Er schläft, als wäre es froh, dass in diesen Träumen – / die endgültige Bestätigung ist.]²⁴¹

„Vorota. Okna. Arki“ markiert einen Umbruch in Sedakovas Umgang mit der Traummotivik: Auch wenn dieser Topos weiter eingesetzt wird, ist er nicht mehr von der fundamentalen Bedeutung, die ihm in den früheren Gedichtsammlungen zugeteilt wurde. Neben dem Tod oder dem Gedenken der Toten, in deren Kontext der Traum als Kontaktform zum Jenseits positiv besetzt ist, wird der Traum auch als Medium zur Darstellung von unangenehmen Grenzerfahrungen eingesetzt, wie z. B. des Krankseins. Hier erhält er eine negative Bewertung.

3.10. Traum und Krankheit

Traumdarstellungen, in denen eine Krankheit vorkommt, sind bei Sedakova relativ selten²⁴² und lassen sich daher nur bedingt als eine eigenständige

²⁴¹ „Na smert' Vladimira Ivanoviča Chvostina“. In: Sedakova (2010b, S. 257).

²⁴² Z. B. „Bolezn“ [„Krankheit“] aus „Dikij šipovnik“; „Selskoe kladbišče“ [„Der Dorffriedhof“], „V psichol'nice“ [„In der Psychiatrie“] aus „Vorota. Okna. Arki“ und „Neuželi,

Traumkategorie bezeichnen. Das wichtigste Beispiel stammt aus dem Zyklus „Vorota. Okna. Arki“, der in der Behandlung des Traums in der poetischen Konzeption von den bisher untersuchten Büchern bzw. Zyklen abweicht. Das Gedicht „V psihbol'nice“ [„In der Psychiatrie“] bildet einen Kontrast zu den Wiegenliedern, die in früherer Zeit geschrieben wurden, indem hier eine gestörte Mutter-Kind-Beziehung gezeigt wird. Die gestörte Beziehung hat, wie der Titel andeutet, seinen Grund in einer anzunehmenden psychischen Erkrankung (wobei unklar bleibt, ob die Handlung sich in einer Psychiatrie abspielt, was unwahrscheinlich ist, oder der Titel vielmehr metaphorisch in Bezug auf den Zustand der Mutter zu verstehen ist):

V psihbol'nice

- 1 Idet, idet, i dumaet: kuda,
konečno, esli tak, no u kogo.
A ničego, uvidim.
- Ja tebe!
- 5 – Oj, mamočka, ne bej menja, ne bej,
ja ne naročno! –
- i davaj podol
- lovit', a pozdno:
mat' ušla,
- 10 sidit v uglu, kačæet mladšuju,
a rjadom kotik nebol'šoj.
Chorošij kotik, zaberij-ka detok.
Ty pokačæeš', ljudi otdochnut...
Vot ja tebe!
- 15 Usni, moj angelok... –
No glubina ee užasnoj žizni
ne zasypala na rukach.
Ona podumala– i vstala –
razžala ruki
- 20 i pošla.
I kak zemlja, v zemle ležala.²⁴³

In der Psychiatrie

- 1 Sie geht und geht und denkt: Wohin,
natürlich, wenn es so ist, aber zu wem.
Macht nichts, mal sehen.
- Nimm das!
- 5 – Ach, Mütterchen, schlag mich nicht, schlag nicht,
das war nicht meine Absicht! –
- und lass mich Deinen Rock
greifen, aber es ist zu spät:
die Mutter ist weg,

Marija, tol'ko ramy skripjat“ [„Wirklich, Maria, nur die Rahmen ächzen“] aus „Iz ran-nich stichov“. Vgl. zum letzten Gedicht Štal' (2017c).

²⁴³ Sedakova (2010b, S. 252).

- 10 sie sitzt in der Ecke, wiegt die Kleine
 und daneben ist ein kleiner Kater.
 Guter Kater, nimm doch die Kinder mit.
 Du wirst sie wiegen und die Menschen ruhen sich aus.
 Und nimm das!
- 15 Schlaf ein, mein Engelchen... –
 Doch die Tiefe ihres schrecklichen Lebens
 schlief ihr nicht in ihren Armen.
 Sie dachte nach – und stand auf –
 öffnete die Arme
- 20 Und ging los.
 Und wie die Erde lag sie in der Erde.

Dieser Text ist das einzige Gedicht des Zyklus, welches an die Gattung der Wiegenlieder erinnert, die vorher bei Sedakova mehrfach anzutreffen waren.²⁴⁴ Das Gedicht wiederholt zunächst die aus Sedakovas Wiegenliedern bekannte Form der Kommunikation zwischen Mutter (früher Elternteil) und Kind, setzt sich jedoch sowohl von der intimen Atmosphäre als auch von den phantastischen Inszenierungen ab, wie sie in den früheren Wiegenliedern beobachtet werden konnten.

Die Mutter und ihre zwei Kinder teilen hier keinen Traum, sondern eine gemeinsame Realität. Der Traum in seiner Funktion als Mediator zwischen zwei Welten ist nicht vorhanden. Das Baby soll einschlafen, damit das Leid der Mutter (angedeutet werden das Problem eines unehelichen Kindes und eine Schizophrenieerkrankung, auf welche die Spaltung ihrer Haltung zwischen Abwehr des älteren Kindes, dem mit Schlägen gedroht wird, und der zärtlichen, aber auch drohenden Hinwendung zum Baby hinweist) gelindert werden kann. Die Mutter konzentriert sich auf ihr eigenes Leid; das Gedicht deutet an, dass sie von Anfang an über ihren Selbstmord nachdenkt (in V. 2 fragt sie, was aus den Kindern werden soll). Das Leid der Kinder blendet sie aus; angedeutet wird deren Leid durch die Stimme des größeren Kindes und die Unruhe des nicht einschlafen wollenden Säuglings. Das Gedicht lässt – ohne Markierung durch Inquit-Formel oder Anführungszeichen – auch die Gedanken und Worte des älteren Kindes neben denen der Mutter zum Ausdruck kommen, sodass neben dem in der dritten Person erzählenden Subjekt zwei weitere Sprecher bzw. Reflektorfiguren anzutreffen sind. Am Ende hat die Mutter, wie die Erzählerstimme andeutet, Selbstmord begangen, um auszuruhen (V. 13). Eine Möglichkeit, das Leid in der Welt zu überwinden, bleibt den Figuren verwehrt. Schlaf und Tod dienen als Ausweg aus dem Leid, wobei die Rolle der leidenden Kinder diesen Ausweg der Mutter jedoch als egoistisch markiert.

244 S. Kapitel 3.7.1.

3.11. *Luzides Träumen*

Neben den zukunfts voraussagenden Träumen, die als Wiegenlieder gestaltet werden, kann eine Sonderform der prophetischen Traumichtung Sedakovas ausgemacht werden, die ein Teilbewusstsein über das eigene Selbst im Traum enthält und somit als teils luzid bezeichnet werden kann. Einen solchen Fall stellt das Gedicht „Snovidec“ [„Träumer“] dar, das, auch wenn es mit den luziden Traumdarstellungen eine Ausnahme in Sedakovas Werk bildet, das luzide Träumen in einer ganz anderen Art und Weise realisiert als dieses z. B. in den Gedichten von Elena Švarc der Fall ist (siehe Kapitel 2.10. Das lyrische Subjekt als luzides Traum-Ich).

Snovidec

1 V toj temnote, gde inače kak čudom
ne probereš'sja v krutjaščičsja stenach,
tam, gde sveča, zagorajas' pod spudom,
iznemogaet v kamnjach dragocennyh, –

5 mnogie vstanut, i mnogie lica
preobrazjatsja sčastlivoj trevogoj:
ne obo mne li? – no, vybrav snovidca,
duch vozvraščaetsja prežnej dorogoj.

I načinjajutsja dlinnye chody,
10 svody, i lestnicy, i galerei,
medlennyj šag iz glubokoj porody,
gde samorodki i sveči goreli.

Ili, kak veter plodovogo sada
jablokom pachnet, uže pogružajas'
15 v dikie stepi, – tak pervogo vzgljada
ja ispolnaju vessmertnuju žalost'?

Tajnyj magnit, serdcevina predan'ja,
volny vlečen'ja, gorjaščie v mire,
kamni, i stranstvija, i predskazan'ja,
20 podnjaty do neba v temnom potire!

Padaet volja, i telo ne chočet,
i ne uvidit. No skažet, končaja:
net ničego, čego žizn' ne proročit,
tol'ko tebja v glubine označaja!²⁴⁵

Träumer

1 In jener Dunkelheit, wo Du Dich nicht anders als wie durch ein Wunder
nicht durch die sich drehenden Wände schlängeln kannst,
dort, wo die Kerze, die unter dem Schirm aufflammt,
verschmachtet in den Edelsteinen, –

245 Sedakova (2010b, S. 138-139).

5 werden viele aufstehen, und viele Gesichter
 werden sich verändern durch glückliche Aufregung:
 geht es nicht um mich? – aber, nachdem er den Träumer gewählt hat
 Kehrt der Geist auf dem vorherigen Weg zurück.

Und es beginnen lange Gänge,
 10 Gewölbe, und Treppen, und Galerien,
 der langsame Schritt aus dem tiefen Gestein,
 Wo die Edelsteinklumpen und die Kerzen brannten.

Oder wie der Wind im Obstgarten
 nach Apfel duftet, bereits einsinkend
 15 in die wilden Steppen, – so beim ersten Blick
 führe ich unsterbliches Mitgefühl aus?

Geheimer Magnet, Herzstück der Überlieferung,
 Wellen der Zuneigung, die in der Welt brennen,
 Steine und Wanderungen, und Vorhersagen
 20 sind bis zum Himmel im dunklen Liturgiekelch gehoben!

Der Wille versagt und der Körper will nicht,
 und er wird nicht sehen. Aber er wird sagen, zum Schluss kommend:
 Es gibt nichts, was das Leben nicht prophezeit,
 was in der Tiefe nur Dich bezeichnet!

Das Gedicht „Snovidec“ ist das vorletzte aus der Gedichtsammlung „Dikij šipovnik“ [„Wildrose“] und beinhaltet sechs in vierhebigen Daktylen verfasste Strophen. Bereits der Titel führt mit dem Nomen Agentis eine Doppeldeutigkeit ein, die in sich den Traum mit Prophezeiung verbindet. Der Archaismus „snovidec“ [Träumer oder wörtlich Traumseher) ist von dem Wort „snovidenie“ [Traum] abgeleitet und bedeutet „jemand, der prophetische Träume sieht.“²⁴⁶ Das Wort „snovidec“ erinnert an ein anderes, analog gebautes Kompositum, das ebenfalls die Bedeutung der Zukunftsvision in sich trägt: „jasnovidec“ [Hellseher].

Der Titel des Gedichts thematisiert also von vornherein eine andere, rational unerklärbare Dimension, die einerseits die Fähigkeit in die Zukunft zu blicken impliziert, andererseits aber den deutlichen Hinweis darauf enthält, dass diese prophetische Begabung nur im Traum realisierbar ist. Gleichzeitig wird auch der Träumer als Hauptfigur in dem Gedicht in den Mittelpunkt des Traumgeschehens gerückt, sodass zu vermuten ist, dass die weiteren Ereignisse auf ihn bezogen sind.

Die Bezeichnung „snovidec“ unterscheidet sich vom lyrischen Ich, denn das lyrische Ich ist anfangs bloßer Beobachter der Traumentstehung, über die es, ohne seine eigene Person einzubeziehen, berichtet. Die ersten zwei Strophen des Gedichts zeigen ein lyrisches Ich, das in eine Traumszenerie in-

246 Ušakov (1935–1940).

volviert ist, aber dennoch keinen Einfluss auf die Ereignisse hat. Die erste Strophe bezieht sich ausschließlich auf die Örtlichkeiten, wo die Träume entstehen („v toj temnote“, „tam“), wobei diese als sehr versteckt, verwirrend und voneinander abgeschlossen beschrieben werden. Der Dunkelheit, die mit der Nacht, der Zeit von Schlaf und Traum, assoziiert wird, wird ein zunächst sehr schwaches Licht entgegengesetzt (V. 3), das aber als sehr verborgen und schwach dargestellt wird: Die Kerze wird unter dem Schirm angezündet, und ihr Licht wird in den Edelsteinen (gewöhnlich sehr klein) gesammelt und gebrochen.²⁴⁷ Die Geschlossenheit des Raumes wird außerdem durch die drei Reflexivverben bzw. durch die auf Reflexivverben basierenden Partizipien unterstrichen („probereš'sja“, „krutjaščichsja“, „zagorajas“), sodass fast alle Objekte (Kerze, Wände, das eigene Selbst) auf sich bezogen erscheinen.

Das lyrische Ich als konkrete, greifbare Instanz lässt sich erst in der zweiten Strophe beobachten, wo es sich selbst im Rahmen einer Frage benennt („obo mne li?“) und sich als eins von vielen Individuen bezeichnet, die ungeduldig darauf warten, als Träger des Traums ausgewählt zu werden.²⁴⁸ Das lyrische Ich ist auch in dieser Situation ein Objekt des Geistes, der den Träumer aus vielen anderen Gesichtern aussucht, sodass die Person, die träumt, als eine Manifestation des Geistes agiert, und der Träumer ist damit, von ihm erfüllt, passiv. Das lyrische Ich ist aber zunächst Teil einer Masse, die sich an demselben Ort befindet und als eine Einheit betrachtet werden kann, was aus der Fassung der ersten zwei Strophen in nur einem Satz zu entnehmen ist. Erst ab Vers 7 beginnt eine Selbstrezeption des Ich als Individuum, das nun bereit ist, den Traum zu empfangen.

Dass das lyrische Ich vom Geist als Träger des Traums ausgewählt worden ist, wird erst aus den darauffolgenden Strophen sichtbar, in denen sich verschiedene Traumbilder abwechseln, die als statische, aber dennoch wunderbare Landschaften wiedergegeben werden.

247 Das Gedicht wird ansatzweise von Stephanie Sandler in ihren Aufsatz „Stesnennaja svoboda: o snach i ritmach v poézii Ol'gi Sedakovoj“ behandelt. Das Kerzenlicht ist von ihr als Aufflammen beschrieben, was dennoch mit dem Versteck und den Edelsteinen, in denen die Kerze scheint, in Verbindung mit dem Verb „iznemogaet“ kaum vertretbar ist: „Samoe dlinoe i složnoe [stichotvorenije, kb.] – „Snovidec“ – načinaetsja s temnoty, v kotoroj pojavljajutsja sny, slovno vspychivaet sveča, ozarjaja sumrak [Das längste und komplizierteste Gedicht – „Snovidec“ – beginnt mit der Dunkelheit, in der die Träume entstehen, eine Kerze flammt wörtlich auf, indem sie die Halbdunkelheit erleuchtet]“. Sandler (2017, S. 31).

248 Vgl. dazu Stephanie Sandler: „temnoty, v kotoroj mnogie nadejutsja byt' vybrannymi na rol' snovidca [...]. No po mere togo kak stichotvorenije nabiraet skorost', na étot vopros daetsja ovet – slovno by neuverennyj – ot pervogo lica. [die Dunkelheit, in der viele darauf hoffen, für die Rolle des Träumers gewählt zu werden [...]. Aber in dem Maß, in dem das Gedicht an Geschwindigkeit zunimmt, wird diese Frage – als wäre diese Antwort unsicher – von der ersten Person beantwortet.] Sandler (2017, S. 31-32).

In Strophe 3 ist das lyrische Ich vollkommen passiv und beschränkt seine Existenz nur auf die Wiedergabe des von ihm gesehenen Traums. Das erste Bild gibt eine unterirdische Landschaft wieder, die aus Gängen, Gewölben und Galerien besteht. Einzelne Elemente, die in der ersten Strophe eingesetzt wurden, werden wiederverwendet, wobei ihre geringe Transformation festzustellen ist: Die Edelsteine erscheinen in ihrer Ursprungsform als Klumpen und die Kerzen haben bereits ihre Fähigkeit verloren, Licht auszustrahlen, sodass eine in volle Dunkelheit versunkene Traumszenerie suggeriert wird.

Das nächste Traumbild, das das träumende lyrische Ich sieht, bildet einen mehrdimensionalen Kontrast zu dem ersten. Die unterirdische Bergbaulandschaft besteht aus gerade verlaufenden, künstlich erschaffenen Gängen, Treppen und Galerien, die allesamt einen geschlossenen, dunklen und stickigen Raum bilden, während nun in der vierten Strophe die räumlichen Einschränkungen völlig aufgehoben werden. Der nach Apfel duftende Wind breitet sich frei aus, die Weite der unendlichen Steppen wird den unterirdischen Wegen entgegengesetzt, sodass unter der Erdoberfläche statische, mineralische Natur zu finden ist im Gegenzug zu der dynamischen und lebendigen Landschaft im Freien.

In dieser dritten Strophe zeigt sich zum zweiten Mal im Gedicht neben der passiven Beobachtung und Wiedergabe der Traumbilder, die auf ein implizites, wahrnehmendes Subjekt hinweisen, auch ein konkret greifbares lyrisches Ich (V. 16). Genau wie bei der ersten Selbsterwähnung des Ich, wird auch hier seine Position als subjektstiftende Instanz im wahrsten Sinne des Wortes in Frage gestellt, indem die einzigen Fragesätze im Gedicht auf das Ich bezogen werden. Sowohl bei dem ersten Auftritt des lyrischen Ich als sprachliche Manifestation der Subjektivität (V. 7: „ne obo mne li“ [geht es nicht um mich] als auch in V. 16 wird das Ich in ein Fragesatzkonstrukt gefügt, das seine Präsenz fast paradox aussehen lässt: Das Ich existiert, weil es sich hinterfragt, sodass die beiden Fragen neben dem Sehen und der Wiedergabe der Trauminhalte vorübergehend als einzige Indizien für das Vorhandensein eines lyrischen Subjekts gewertet werden können.

Trotz dieser extremen Verunsicherung des Ich findet dennoch seine erste und einzige Verfestigung statt, die allerdings nur im Kontext des Vergleichs der vierten Strophe zu der zweiten sichtbar wird. Während in V. 7 das lyrische Ich das ist, worüber angeblich die Aufregung der anderen entsteht, sodass es schließlich als ein vermeintliches Objekt auftritt, ist seine Position in V. 16 syntaktisch subjektiv ausgerichtet. Zum ersten und letzten Mal im Text benennt sich das lyrische Ich als solches („ja“ [ich]) und führt abgesehen vom angedeuteten Sehen des Traums eine Handlung aus.

Das lyrische Ich bleibt aber paradoxerweise völlig entleibt. In der vierten Strophe vergleicht es sich mit dem Wind („kak veter“ [wie der Wind]), der in den Steppen verschwindet. In der dritten Strophe bewegt es sich durch un-

terirdische Gesteinsschichten, was auf sein immaterielles Wesen hinweist. In der fünften Strophe steigert sich die physische Abwesenheit des lyrischen Ich, indem auch seine völlige Passivität suggeriert wird. Dieser Textabschnitt zeichnet sich dadurch aus, dass in ihm keine Verben vorhanden sind, bzw. es finden keine Handlungen statt. Das lyrische Ich ist erneut in seiner Beobachterrolle, wobei durch die Fassung der Strophe in einem einzigen Satz die Aneinanderreihung der Bilder („Tajny magnit“, „serdcevina predan’ja“ usw. [Geheimer Magnet, Herzstück der Sage]), die sich durch die Konjunktion „i“ [und] sogar steigert, der Eindruck erzeugt wird, dass die einzelnen Elemente willkürlich und auf den ersten Blick zusammenhanglos auf es eindringen, ohne dass es die Möglichkeit hat, diese zu reflektieren. Auch wenn das lyrische Ich nur als Beobachter in dieser Szene agiert, ist es nicht aus dem Traumbild losgelöst. Es reagiert auf die visuellen Reize und betrachtet das Gesehene mit einer gewissen Emotion, die vor allem durch das Ausrufezeichen am Ende des Satzes sichtbar wird.

Der gesehene Traum in dieser fünften Strophe gewinnt dadurch den Charakter einer Kulmination, die nicht nur eine hohe emotionale Aufladung in sich trägt, sondern auch Elemente aus den vorherigen Traumbildern vereint. Der geheimnisvolle Magnet, der aus der Erde gewonnen wird, verweist auf den bereits erwähnten Schirm in der ersten Strophe („pod spudom“ [unter dem Schirm]), der mit Edelsteinen besetzt ist) und auf die mineralische Landschaft aus der dritten Strophe. Eine weitere Verbindung zu vorhandenen Elementen des Traums lässt sich in dem erneut verwendeten Motiv der Dunkelheit erkennen, das ebenfalls aus der ersten Strophe übernommen worden ist (V. 1: „V toj temnote“ [In jener Dunkelheit] und V. 20: „v temnom potire“ [im dunklen Liturgiekelch]). Auch die Edelsteine (V. 4: „v kamnjach dragocennyh“ [in den Edelsteinen]) und das Brennen (V. 3: „zagarajas“ [die aufflammt]) finden sich in der fünften Strophe wieder (V. 19: „gorjaščie v mire“ [die in der Welt brennen] und V. 19: „kamni“ [Steine]). Die Akkumulation der Eindrücke und der Emotionen des Ich kann also auf bereits vorhandene Details zurückprojiziert werden, sodass hier eine für den Traum typische, auf Assoziationen basierte Bildererschaffung und -aneinanderreihung festzustellen ist.

Auch wenn die Emotionalität der beschriebenen Szene und die völlige Zurückhaltung des lyrischen Ich suggerieren, dass das Traumbild in Strophe 5 Ergebnis willkürlicher Assoziationen und einer Kompilation aus anderen Traumbruchstücken ist, zeigt die nähere Betrachtung einzelner Elemente ein hochkomplexes Ordnungsschema, in dem die vier Elemente präsent sind (Erde: „magnit“, „kamni“ [Magnet, Steine]; Wasser: „volny“ [Wellen]; Feuer: „gorjaščie“ [brennen] und Luft: „nebo“ [Himmel]). Es wird außerdem mittels des Reims „predan’ja“ – „predskazan’ja“ eine chronologische Brücke geschlagen, die sich von den Sagen, die über die Vergangenheit berichten, bis in die Voraussagen, die in die Zukunft gerichtet sind, erstreckt. Dazu wird auch ein

Kontrast zwischen den heidnischen Überlieferungen („predan'ja“, „predskazan'ja“) und dem christlich-religiösen Gegenstand des Liturgiekelchs aufgebaut. Die Opposition Heidentum-Christentum lässt sich auch in der Reihenfolge der Traumbestandteile wiederfinden. Vom Inneren der Erde, wo der Magnetstein herkommt, bewegt sich das Augenmerk auf das Feuer, das bereits auf der Erdoberfläche und in den Steinen brennt, bis hin zu dem Himmel, sodass eine Bewegung von den heidnischen Symbolen wie Magnetit und den Verehrungssteinen aus in einen christlich konnotierten Himmel übergeht.²⁴⁹ Das lyrische Ich, das in diesem Traum zeitlich und materiell alles vereint, transzendiert sich, indem es nicht mehr der Erde angehört.

Die letzte Strophe des Gedichts führt die in dem vorherigen Textabschnitt angelegte Idee der Universalität, die durch Gegensätze erzeugt wird, weiter. Das lyrische Ich bekommt zum ersten Mal im Gedicht eine physische Erscheinungsform, die sich im selben negativen Modus befindet, wie sein Wille („Padaet volja, i telo ne chočet“ [Der Wille versagt, und der Körper will nicht mehr]). Ausgerechnet in diesem Moment, in dem das Ich seine Leiblichkeit zurückgewinnt, verliert es seine Fähigkeit zu sehen, sodass der bisher sehr bildreiche Text in der letzten und sechsten Strophe komplett auf Bild Darstellungen und bereits verwendete Motive verzichtet. Die bisher rein visuelle Wahrnehmung wird plötzlich ausgeschaltet, und stattdessen wird von nun an eine auditiv verbreitete Botschaft in den Vordergrund gerückt.

Das zunehmend physische Gefühl des Traums überträgt sich also auf den Körper und wird in diesem Moment in seiner Bedeutung als Prophezeiung verstanden. Durch die doppelte Verneinung in den letzten zwei Verszeilen knüpft die sechste Strophe an den Universalitätsanspruch des vorherigen Textabschnitts an. Das lyrische Ich projiziert alle Träume auf sich und schöpft daraus seine prophetischen Kräfte, sodass es die letzten Verszeilen an sich selbst richtet („tol'ko tebja v glubune označaja“ [was in der Tiefe nur Dich bezeichnet]).²⁵⁰ Der Traum wird dadurch als eine Methode der Zu-

249 Stephanie Sandler deutet alle Elemente dieser Strophe und insbesondere der 19. Verszeile ausschließlich in einem christlichen Kontext: „V drugich stichach ètogo sbornika („Dikij šipovnik“, kb.) naprjamuju govoritsja o vozmožnosti božestvennogo otkrovenija, nekotorye iz nich izloženy v vide skazok i legend, na čto poët namekaet slovami ‚Tajnyj magnit, serdcevina predan'ja‘ (stroka 19).“ [In anderen Gedichten aus dieser Sammlung („Die wilde Heckenrose“, kb.) geht es direkt um die Möglichkeit einer göttlichen Offenbarung, manche von ihnen sind als Märchen und Legenden dargestellt, worauf die Dichterin mit den Worten ‚Geheimer Magnet, Herzstück der Sage‘ (Verszeile 19) hindeutet]. Sandler (2017, S. 32).

250 Stephanie Sandler sieht in diesem letzten Textabschnitt die Traumtätigkeit als eine Form der künstlerischen Imagination und Schöpfungskraft. In Bezug auf die Verszeilen 15 und 16 schreibt sie: „V ètot mig ‚ja‘ skoree slyšit obraščennuju k sebe reč', neželi sam proizvodit rečevoe dejstvie, no zato teper' jasnee pojavljaetsja fizičeskoe dejstvie sna. [...] V poslednich strokach Sedakova otkrovennee, čem v drugich stichach, poka-

kunftsprophezeiung dargestellt, die immer eine Möglichkeit anbietet, eine verborgene Welt, in diesem Fall die Zukunft, zu sehen und zu verstehen. Die Verbindung zwischen Traum und Prophezeiung ist jedoch von dem Träumer selbst hergestellt.

Das lyrische Ich erreicht aber den Zustand des Wachseins nicht explizit und verfügt entsprechend nicht über die Fähigkeit, die Träume aus der Perspektive der Erinnerung zu reflektieren. Die Reflexion ist der erste Anhaltspunkt für eine Eigenschaft des lyrischen Ich, die an sich eine einzigartige Traumdarstellung im Werk Sedakovas darstellt: Das Ich träumt hier luzid.

Auch die Abfolge von Traumbildern, die das Ich träumt, erscheint zunächst völlig willkürlich, ohne dass es über die Möglichkeit verfügt, diese zu evozieren oder zu steuern. Wie aber aus der letzten Strophe des Gedichts sichtbar wird, ist der Prozess der Bildererschaffung irrelevant, da das lyrische Ich aus jedem Traumbild eine Bedeutung gewinnen kann, die sogar in den Status einer Prophezeiung gehoben wird. Das lyrische Ich wertet damit den Traum durch sein reflektierendes Bewusstsein auf.

Die Schau der Traumbilder ist im ganzen Text der einzige Hinweis darauf, dass ein träumendes Ich existiert. Seine körperlichen und visuellen Eindrücke und die Art und Weise, wie es diese reflektiert, bleiben die einzigen Angaben zu seiner Gefühlslage. Ansonsten ist das lyrische Ich vollkommen depersonalisiert. Es fehlen Hinweise über sein Geschlecht und Alter, über sein Aussehen, gesellschaftliche Position oder sonstige Eigenschaften. Alles, was mit absoluter Sicherheit behauptet werden kann, ist, dass es einen Traum sieht, worauf auch der Titel des Gedichts verweist.

Aus diesem Traum heraus, als dessen Teil das lyrische Ich sich bezeichnet, werden die Traum Inhalte wiedergeben. Bis auf Verszeile 12, wo ein vergangener Zustand festgestellt wird, stehen alle anderen Verben im Präsens, sodass der Eindruck vermittelt wird, dass das Geträumte direkt aus bzw. in

zyvaet, čto volja i dejstvie oslabevajut v tot samyj mig, kogda telo vo sne terjaet sposobnost' želat' i videt'. V takie mgnovenija sposobnost' sna k otkroveniju rastet, zapolnjaja soboj vse myslimoe prostranstvo voobraženija, i zdes' ne tol'ko ,net ničego, čego žizn' ne proročit', no i v samom proročestve net ničego, čto ne označalo by sno-vidca. Son [...] predstavlen [...] kak odna iz form tvorčeskogo voobraženija i otkrovenija [...] [In diesem Moment hört das Ich eher die auf es gerichtete Rede als dass es selbst das Reden gestaltet, dafür zeigt sich aber die physische Wirkung des Traums deutlicher. [...] In den letzten Verszeilen zeigt Sedakova klarer als in anderen Gedichten, dass Wille und Handeln schwinden, wenn der Körper seine Fähigkeit zu wollen und zu sehen verliert. In solchen Augenblicken wächst die Fähigkeit des Traums, eine Offenbarung zu empfangen, indem er den ganzen erdenklichen Raum der Phantasie erfüllt und ,es nichts gibt, was das Leben nicht prophezeit', aber in der Prophezeiung selbst ist nichts, was nicht den Träumer bezeichnen würde. [...] Der Traum [...] ist eine von vielen Formen schöpferischer Phantasie und Offenbarung].“ Sandler (2017, S. 32).

dem Traum erzählt wird. Die Reflexion des Traums findet ebenfalls in dessen Rahmen statt, was den Status der Traumhaftigkeit bestätigt.

Das lyrische Ich bleibt an den Traum gebunden. So lässt das Gedicht auch eine metaphysische Lesart zu, der zufolge der Geist des Traums sich einen Körper bzw. Träumer wählt, um ihn durch den Traum zu führen. Körperliche Empfindungen sind im Gedicht präsent (Beengung – V. 2, Geruch – V. 14), was zeigt, dass der Traum einen Bezug zum Leib hat. Auch die visuellen Wahrnehmungen des Traums brauchen ein Bewusstsein, um sich zu manifestieren. In diesem Sinne stellt sich die Frage nach dem Ursprung des Traums als eine vom Geist herbeigerufene Erfahrung, der das lyrische Ich nur beiwohnt. Der Geist sieht den Traum durch den Körper und das Bewusstsein des Ich: Er ist also das eigentliche Subjekt. Deswegen kehrt er auf dem Weg zurück, nachdem er seine Erscheinungen übermittelt hat, und führt dann das Bewusstsein des Ich durch die unterirdischen Gänge. Im Traum bleibt der Geist entleibt, aber am Anfang, wenn der Traum noch nicht empfangen wurde, und gegen Ende des Gedichts, besitzt das lyrische Ich eine leibliche Dimension, die durch die entsprechenden Empfindungen greifbar ist. Auch das Verb (V. 2) und das Pronomen (V. 24) in 2. Person Sg. deuten auf zwei Hypostasen ein und derselben Instanz, welche Körper und Geist umfasst.

Das Gedicht „Snovidec“ beinhaltet also eine breite Palette an Traumeigenschaften, die sich von irrealen Landschaften bis hin zu körperlichen Wahrnehmungen des lyrischen Ich erstrecken. Die Fähigkeit des Ich, den Traum zu sehen, darüber zu berichten und diesen schließlich als Prophezeiung zu reflektieren und zu werten, verleiht dieser Erfahrung den Charakter eines luziden Traums, in dem Bewusstsein über das Geträumte besteht und eine Zukunftsvoraussage gemacht wird.

3.12. *Traum und Folklore*

Ol'ga Sedakova verwendet neben den religiösen auch folkloristische Motive in ihrer Dichtung, die sehr oft aus russischen Volksliedern stammen. Neben der Gedichtsammlung „Starye pesni“ [„Alte Lieder“], die bereits durch ihren Titel einen folkloristischen Kontext aufrufen, spielen auch die Wiegenlieder auf diese russische Tradition an, allerdings meistens ohne die formale poetische Gestaltung der folkloristischen Quellen beizubehalten. Das Gedicht „Smelyj rybak“ [„Der tapfere Fischer“] ist der Versuch, einen Traum im Rahmen eines folkloristisch anmutenden Textes darzustellen, wobei auch Motive der westeuropäischen Kultur verwendet werden.²⁵¹

251 Die Betrachtung der russischen Folklore im Kontext der westeuropäischen Kultur ist bereits ein Thema im Werk Sedakovas, das die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen hat. Vgl. Kukulin (2017, S. 297).

5. *Smelyj rybak*
Krest'janskaja pesnja

- 1 Slyšiš', mama, kakaja-to ptica poet,
 budto b'et ona v kletku, ne est i ne p'et.

Mne govoril odin rybak,
 kogda ja šla domoj:

- 5 – Voz'mi sebe cep' dvojniju,
 voz'mi sebe persten' moj,
 ved' noč' korotka
 i vesna korotka
 i mnogie lodki unosit reka.

- 10 I, nizko poklonivšis',
 skazala ja emu:
 – Voz'mu ja cep', moj gospodin,
 a persten' ne voz'mu:
 ved' noč' korotka

- 15 i vesna korotka
 i mnogie lodki unosit reka.

Ach, mama, vse mne snitsja son:
 kakoj-to sneg i dym,
 i plačet grešnaja duša

- 20 pred angelom svjatym –
 ved' noč' korotka
 i vesna korotka
 i mnogie lodki unosit reka.²⁵²

5. *Der tapfere Fischer*
Bauernlied

- 1 Hör zu, Mutter, irgendein Vogel singt
 als schlüge er an die Käfiggitter, er isst und trinkt nicht.

Ein Fischer sagte mir,
 als ich auf dem Weg nach Hause war:

- 5 Nimm Dir eine Doppelkette,
 nimm Dir meinen Ring,
 denn kurz ist die Nacht,
 und kurz ist der Frühling
 und der Fluss wird viele Boote wegtreiben.

- 10 Und, nach tiefer Verbeugung,
 sagte ich ihm:
 Ich werde die Kette nehmen, mein Herr,

252 Sedakova (2010b, S. 160-161).

aber den Ring nehme ich nicht:
 denn kurz ist die Nacht,
 15 und kurz ist der Frühling
 und der Fluss wird viele Boote wegtreiben.

Ach, Mutter, mir träumt immer wieder dieser Traum:
 irgendein Schnee und Rauch,
 und es weint die sündhafte Seele
 20 vor dem heiligen Engel –
 denn kurz ist die Nacht,
 und kurz ist der Frühling
 und der Fluss wird viele Boote wegtreiben.

Das Gedicht „Smelyj rybak“ ist das fünfte aus dem Zyklus „Tristan i Isolda“ [„Tristan und Isolde“], wobei es inhaltlich keine Verweise auf die Legende von Tristan und Isolda enthält.²⁵³ Diese Gedichtsammlung zeichnet sich dadurch aus, dass sie Vladimir Chvostin,²⁵⁴ dem Musiklehrer Sedakovas, gewidmet ist. Neben der musikalischen Gestaltung der Gedichte²⁵⁵ ist eine Aufbaustruktur des gesamten Zyklus zu beobachten, die sich in einer Oktave vor- und rückwärts gespielt oder in zwei Oktaven nacheinander widerspiegelt (15 Töne – 15 Gedichte, z. B. in C dur: c' – d' – e' – f' – g' – a' – h' – c'' – h' – a' – g' – f' – e' – d' – c' oder c' – d' – e' – f' – g' – a' – h' – c'' – d'' – e'' – f'' – g'' – a'' – h'' – c'''). Sollte dieses Schema auf den Gedichtzyklus angewendet werden können, nimmt das Gedicht „Smelyj rybak“ die Position des c'' ein, d. h. eines Tons, an dem die jeweilige Oktave rückwärts gespielt oder eine neue angefangen werden kann. Das Gedicht hätte damit die wesentliche Funktion des Grundtons.

Die musikalischen Inhalte, die im Text verarbeitet werden, sind bereits im Untertitel erkennbar, wo das Gedicht als „Lied“ bezeichnet wird. Die erste und kürzeste Strophe enthält zusätzlich das Motiv des Vogelgesangs, der von der Mutter des lyrischen Ich gehört werden soll. Die weiteren drei Strophen, die alle aus jeweils sieben Verszeilen bestehen, enthalten weitere Charakteristika eines Liedes. Die letzten drei Verse der siebenzeiligen Strophen sind eine genaue Wiederholung, die sich am Ende der Strophen 2–4 befindet, was sehr den Funktionen und der Stellung eines musikalischen Refrains ähnelt. So zerfallen diese Strophen in zwei Teile: Hauptteil und Refrain, wobei der Hauptteil in den Strophen 2 und 3 inhaltlich sehr ähnlich ist.

Kleinere Wiederholungen lassen sich auch im Reim erkennen, wobei die Platzierung des Reims immer an einer bestimmten Stelle einen gewis-

253 Vgl. dazu Golubovič (2011).

254 Vladimir Chvostin ist noch ein anderes Gedicht gewidmet, das auch mit der Traum / Schlaf-Thematik besetzt ist: „Na smert' Vladimira Ivanoviča Chvostina“ aus der Gedichtsammlung „Vorota. Okna. Arki“. Sedakova (2010b, S. 257–259).

255 Aizenštejn bemerkt hierzu: „Melodika sticha stala vyrazitel'nej avtorskogo pafosa.“ [Die Versmelodik ist zur Ausdrucksform des Autorenpathos geworden] In: Elena Aizenštejn: (2015, S. 260).

sen Rhythmus erzeugt. So findet sich neben der ersten Strophe, die aus zwei Verszeilen besteht und im Paarreim verfasst ist, ein Reim, der immer die zweite und die vierte Verszeile vor dem Refrain umfasst (V. 4 und 6, 11 und 13, 18 und 20).

Der für die Musik so wichtige Rhythmus ist im Gedicht völlig freigehalten, worauf die sehr heterogene Gestaltung der Versmaße hinweist. Im Gedicht wechseln Trochäen, Jamben und Amphibrachys, wobei nur das letztgenannte Versmaß eine feste Stellung hat: Es erscheint in der letzten Verszeile der Strophen 2-4 bzw. des Refrains. Bei vielen Verszeilen ist das Rhythmusschema außerdem nicht streng gestaltet, wobei zu beobachten ist, dass die Verszeile, je länger sie ist, desto unrythmischer wird (z. B. V. 1, 2, 5, 6, 12, 19).

Das Fehlen eines konstanten Reimschemas verstärkt zusammen mit der Ergänzung aus dem Untertitel, in der das Lied als Bauernlied bezeichnet wird, den folkloristischen Charakter des Liedes. Ein weiteres, für das russische Volkslied typisches Merkmal ist der sog. *zapev*, eine Einleitung in das Sujet des Liedes, die oft Anreden an andere Figuren (in diesem Fall an die Mutter) sowie emotionale Interjektionen (V. 17 – ach) enthält. Viele Lieder benutzen auch ein Dialogschema, auf dem das Narrativ aufbaut. Volkslieder weisen außerdem selten Reime auf und selbst in den Fällen, in denen ein Reim festzustellen ist, ergibt sich dieser eher aus der Melodie und weniger aus der Stellung der Wörter in einer Versstruktur. Sedakovas Gedicht bedient sich teilweise auch der Symbolik, die in russischen Volksliedern verwendet wird, wo das Mädchen traditionell als ein Vogel dargestellt wird.

Dennoch ist es aber zu vermerken, dass das Gedicht keine typische Nachahmung russischer Volkslieder ist: Es fehlen volkstümliche Ausdrücke. Auch das Sujet, das ein narratives Gerüst enthält, ist in diesem Gedicht im Vergleich zu den Volksliedern äußerst minimalistisch gehalten. Die Erzählung, die dem Lied zugrunde liegen sollte, bleibt unvollendet.

Die Erzählung im Gedicht beginnt mit einer Einleitung, in der das lyrische Ich, ein junges Mädchen, seine Mutter anredet und sie auffordert, sich den Vogelgesang anzuhören, wobei das Erzählte gleich als sehr vage darstellt wird. Das Indefinitpronomen „*kakaja-to*“ [irgendeiner] (V. 1) und der Konjunktiv „*budto b'et*“ [als schliege er] (V. 2) bringen das Unvermögen des lyrischen Ich zum Ausdruck, das Wahrgenommene genau zu beschreiben. Eine solche Ausdrucksweise, die auf Ungenauigkeit und Vergleichen basiert, wird oft bei der Wiedergabe von Traumgehalten verwendet.

Auch in der zweiten Strophe des Gedichts setzt das Mädchen seine Erzählung fort und behält die Unsicherheit über das Erzählte weiter bei (allerdings ist auch eine alternative Lesart möglich: Die Strophen 2 und 3 können auch das Lied des Vogels darstellen, der aber seinerseits Bild des Mädchens selbst bzw. seiner Seele ist). Der Fischer, mit dem es sich nun unterhält, ist als „*odin*“ [einer] bezeichnet, er ist also ein Unbekannter, und es sind keine weiteren

Angaben zu seiner Person, nicht mal zu seinem Namen, gemacht. Das Indefinitpronomen „kakoj-to“ [irgendeiner] wird erneut in der letzten vierten Strophe eingesetzt und zwar in einem ständig wiederkehrenden Traum („vse mne snitsja son“ [mir erträumt sich immer wieder dieser Traum]).

Die Figuren, die im Gedicht integriert sind (Mutter, Vogel, Mädchen, Fischer, Engel), werden immer durch das lyrische Ich, das Mädchen, miteinander in Verbindung gebracht, da nur es in einer direkten Interaktion mit allen anderen ist: Es hört den Vogelgesang, spricht mit dem Fischer, sieht den Engel im Traum. Damit bleiben alle Ereignisse im Text subjektimmanent. Die Engelschau im Traum und die implizierte Reue, welche die „sündige Seele“ empfindet, legt die Idee nahe, dass es sich in diesem Fall um eine mystische Erfahrung handelt, die als solche nicht unmittelbar reflektiert wird. Durch das Mädchen rückt auch die Gestalt des Fischers in den Vordergrund, mit dem es am längsten kommuniziert. Ferner wird der Fischer von vorneherein als Hauptfigur oder wenigstens als eine sehr wichtige Figur begriffen, da der Titel ihn in den Mittelpunkt des Gedichts rückt.

Die zweite und die dritte Strophe erzählen das eigentliche Geschehen, wobei dieses aus zwei sich inhaltlich sehr ähnelnden Teilen besteht. Im ersten schildert das Mädchen seine Begegnung mit dem Fischer, der es auffordert, eine Kette und einen Ring mitzunehmen, im zweiten lehnt sie den Ring ab, behält aber dennoch die Kette. In den beiden Teilen wird der Refrain am Ende der jeweiligen Strophe in das Erzählte als Begründung für das Angebot bzw. für das Ablehnen integriert.

Das Gespräch mit dem Fischer wird als Ursache für den immer wiederkehrenden Traum des Mädchens angedeutet. Denn der durch den Engel als mystisch gekennzeichnete Traum bezieht sich auf den Fischer, der durch die Konnotationen mit dem biblischen Text als sakrale Figur fungiert. Der „Fischer“ ist ein christliches Bild für Christus.²⁵⁶ Das Mädchen interagiert mit dem Namenlosen und nimmt seine Kette mit, lässt aber den Ring zurück.²⁵⁷ Erst nach dieser Ablehnung wird das lyrische Ich von dem wiederkehrenden Traum heimgesucht, indem es sich sündhaft und reumütig zeigt, da der Auftrag der Fischerfigur nicht vollendet wurde. Steht die Kette mit den Booten in Beziehung, die damit festzubinden sind, ist der Ring Symbol für die Verbindung zwischen Mann und Frau bzw. Braut und Bräutigam im religiösen Sinne: zwischen der Seele und Christus. Diese Verbindung wurde,

256 Vgl. dazu Mk 1,16-18: Als Jesus am See von Galiläa entlangging, sah er Simon und seinen Bruder Andreas, wie sie gerade ihr Netz auswarfen; sie waren Fischer. Jesus sagte zu Ihnen: „Kommt, folgt mir! Ich mache euch zu Menschenfischern.“ Sofort ließen sie ihre Netze liegen und folgten ihm.

257 Der Fischerring als Symbol der päpstlichen Macht enthält oft Darstellungen von Petrus als Fischer, allerdings ist dieser Ring erst seit dem 14. Jahrhundert fester Bestandteil des päpstlichen Ornaments.

zugunsten der Rettung der Boote auf dem Strom des irdischen Lebens oder Schicksals, abgelehnt. So erklärt sich, weshalb die Seele ‚sündig‘ ist und vor ihrem Engel weint.

Der Refrain wird erneut in der vierten Strophe wiederholt, aber dieses Mal explizit als Teil eines Traums, den das Mädchen der Mutter erzählt. In diesem letzten Textabschnitt wird durch den Traum die Erzähllinie der vorherigen zwei Strophen nicht fortgesetzt, und es wird auf eine Dialogform verzichtet. Dennoch wird eine Verbindung zwischen dieser Traumerzählung und dem Rest des Textes hergestellt, die sich über verschiedene Gestaltungsmerkmale definieren lässt. Das auffälligste davon ist eben der Refrain, der in den Strophen 2-4 abschließt und immer als Argument und Erklärung des vorher Gesagten fungiert.

Ferner wiederholt sich die Ungenauigkeit des Gesehenen bzw. des Erzählten, was in den verwendeten Indefinitpronomen („kakaja-to“, V. 1, „kakoj-to“, V. 18) und dem Zahlwort „odin“ (V. 3) sichtbar ist. Die Figuren der Mutter und vor allem des Mädchens als lyrisches Ich und Erzählerin sind sowohl in dem markierten Traum als auch im Rest des Gedichts präsent, und die sprachliche Interaktion zwischen den beiden Frauenfiguren und insbesondere die Anrede des Mädchens stellen eine unmittelbare Verbindung zwischen der ersten und der letzten Strophe her.

Der Refrain und die gleiche Anzahl an Verszeilen dagegen verbindet die letzte Strophe mit den Strophen 2 und 3, sodass schließlich Merkmale der als Traum markierten Strophe sich rückwärts auf alle anderen Textteile übertragen lassen. All diese Ähnlichkeiten und Wiederholungen lassen die Vermutung zu, dass der markierte Traum nicht das einzige Traumereignis im Gedicht ist, sondern dass die vorherigen Fragmente (Strophen 1-3) ebenfalls als Traum betrachtet werden können, der aber vom lyrischen Ich nicht als solcher explizit gekennzeichnet wird.

Mit dieser Hypothese im Hintergrund lassen sich einige Phänomene im Text erklären, die, werden sie als Traum betrachtet, ein Spektrum traumaffiner Charakteristika darstellen. So lassen sich z. B. die drei Bausteine der Erzählung im Gedicht (Strophe 1, 2-3 und 4) als einzelne Bilder eines Traums erklären, die ineinander übergehen und dabei einige traumtypische Merkmale behalten. Die Haupterzählung, die die Begegnung und das Gespräch mit dem Fischer beschreibt, beginnt *in medias res* und bleibt unvollendet, was sehr oft der Fall bei einzelnen Traumszenen ist. Die verwendeten Tempora enthalten ebenfalls Hinweise auf eine Traumerzählung. Während der klar markierte Traum in Strophe 4 im Präsens wiedergegeben wird, was aber durch die Tatsache motiviert ist, dass dieser Traum vom lyrischen Ich oft geträumt wird, werden die Strophen 2 und 3 dagegen im Präteritum eingeleitet (govoril, šla, skazala), der Rest aber steht erneut im Präsens.

Ein Großteil des Gedichts findet also an der Grenze zwischen Traum und Realität statt, wobei der eigentliche Traum das Ergebnis der vorherigen Szenen ist, die also als Vorboten des Traums betrachtet werden können und entsprechend mit traumtypischen und mystischen Charakteristika behaftet sind. Die Kombination mit dem folkloristischen Kontext macht das Gedicht zu einer Sonderform des mystischen Träumens im Werk von Sedakova.

3.13. *Der Traum als Mediator*

Die Unmöglichkeit zwischen Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden zeichnet sich in vielen Gedichten Sedakovas als charakteristische Darstellungsmethode ab, durch die zwischen gefühlten Realitäten des Traums und dem Wachsein ein Gleichheitszeichen gesetzt wird.²⁵⁸ In diesem Kontext lässt sich auch das Gedicht „Nadpis“ [„Überschrift“] betrachten, wobei hier ein Sonderfall vorliegt, denn das lyrische Ich interagiert mit einer anderen Person, der das Gedicht und der gesamte Zyklus, aus dem es stammt, gewidmet ist: vor allem handelt es sich hier um eine fast identische Übereinstimmung zwischen lyrischem und (auto)biographischem Ich.

Nadpis'

- 1 Nina, vo sne li, v ume li, kakoj-to starinnoj dorogoj
šli my odnaždy, kak mne pokazalos', vdol' mnogich
belych, sglazennyh plit.
– Ne Apieva, tak drugaja, –
- 5 ty mne skazala, – èto nevažno. U ich gorodov
malo li bylo dorog,
kotorye k grobu ot groba
perechodili.
– Zdravstvuj! – slyšali my, –
- 10 zdravstvuj! (my znaem, èto ljubimoe slovo proščan'ja).
Zdravstvuj! kak jasno ty smotriš' na miluju zemlju.
Ostanovis': ja gljažu glazami ogromnej zemli.
Tol'ko otsutstvie smotrit. Tol'ko nevidimyj vidit.
Tak skoree idi: ja obgonjaju tebjä.²⁵⁹

Inskrift

- 1 Nina, im Traum oder in der Vernunft, irgendeine alte Straße
gingen wir einmal, wie es mir schien, entlang vieler
weißer, geglätteter Platten.
– Nicht Via Appia, eine andere, –
- 5 sagtest Du mir, – es ist nicht wichtig. Waren in ihren Städten
etwa wenig Straßen,
die von einem Sarg zum anderen

²⁵⁸ Vgl. dazu die Analysen zu „Detstvo“ und „Tri bogini“ (Kap. 3.7.).
²⁵⁹ Sedakova (2010b, S. 302).

übergangen.

– Hallo! – hörten wir, –

10 hallo! (wir wissen, das ist das Lieblingswort des Abschieds).

Hallo! wie klar Du die liebliche Erde anblickst.

Halte an: ich sehe mit den Augen der Riesenerde.

Nur die Abwesenheit schaut. Nur der Unsichtbare sieht.

So geh schneller: ich überhole Dich.

„Nadpis“ ist das siebte und letzte Gedicht aus dem relativ kleinen Gedichtzyklus „Stely i nadpisi“ [„Stelen und Inschriften“] aus dem Jahr 1982, der Nina Braginskaja, einer russischen Altphilologin, gewidmet ist.²⁶⁰ Der persönliche Bezug Sedakovas zu Braginskaja hinterlässt in jedem Gedicht des Zyklus einige sehr charakteristische poetische Merkmale, wie z. B. die Verwendung von Dialog bzw. direkter Rede und die Präsenz zweier Figuren, die miteinander kommunizieren, oder wenigstens die Anrede, die an eine andere Person gerichtet ist. Oft bezieht sich das lyrische Subjekt auf ein lyrisches Wir, das gemeinsame Erfahrungen und Gedanken teilt. Inhaltlich wird das Thema der (Un-)Sterblichkeit und der Vergänglichkeit aufgegriffen, das teilweise durch das Motiv des Denkmals und des Gedächtnisses verarbeitet wird.²⁶¹

260 Die Widmung lautet: „Nine Braginskoj, proniknivenno izučavščej étot predmet“ [An Nina Braginskaja, die vertieft dieses Fach erforscht]. Gemeint sind hier die Stelen und die Inschriften.

261 Stephanie Sandler sieht allerdings den Umgang mit dem Gedächtnis als viel wichtiger an: „Možet pokazat' sja, čto načinat' so stichotvorenij, posvjaščennyh aktu videnija, – sliškom očevidnyj chod, no éta prjamolinejnost' obmančiva. Opredelajuščim principom dlja étič stichov stanovitsja ékfrasis. Primerom možet služit' cikel iz semi stichotvorenij Ol'gi Sedakovoj ‚Stely i nadpisi‘ (1982). Sedakova razmysljaet o processe opisanija togo, čto my vidim na poverchnosti kamennyh pamjatnikov. V centre vnimanija poeta okazyvajutsja izobraženija na stelach – slova i risunki – i posvjaščennye im mini-povestvovanija, otryžajuščie dramu, vysečennuju v kamne.“ [Es kann scheinen, dass mit Gedichten zu beginnen, die dem Akt des Sehens gewidmet sind, ein zu offensichtlicher Zug ist, aber diese Geradlinigkeit ist trügerisch. Das Definitionsprinzip dieser Gedichte ist die Ekphrasis. Als Beispiel dazu könnte der aus sieben Gedichten bestehenden Zyklus von Ol'ga Sedakova ‚Stelen und Aufschriften‘ dienen (1982). Sedakova denkt über den Prozess der Beschreibung dessen nach, was auf der Oberfläche steinerner Denkmäler zu sehen ist. In den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Dichterin geraten die Stelenabbildungen – Inschriften und Bilder – und die ihnen gewidmeten Minierzählungen, die das in den Stein gemeißelte Drama widerspiegeln]. Sandler (2013, S. 157-158). In der Tat ist das Steinmotiv in dem Zyklus bei weitem nicht so präsent, wie hier dargestellt. Auch die ekphrastischen Elemente sind nur bedingt vorhanden, insbesondere im Gedicht „Nadpis“, wie das später ausgeführt wird. Die Bezeichnung des Gedichtzyklus als Ekphrasis erfolgt ohne konkrete Verweise und Begründungen und wird auch von anderen AutorInnen unterstützt, vgl. dazu Zardiko (2016). Es bleibt nur der indirekte Verweis auf das Forschungsgebiet Braginskajas, das sich u. a. in einer Veröffentlichung wie „Ékfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoj klassifikacii)“ zeigt. In diesem Aufsatz stellt Braginskaja eine Definition der

Dieses letzte Gedicht setzt sich von den anderen dadurch ab, dass der Bezug zu Nina Braginskaja, einer historischen Person, besonders stark ausgeprägt ist. Nicht nur die Widmung, sondern auch der Titel des Gedichts verweisen auf den Titel des Zyklus, was in keinem anderen Gedicht der Fall ist. Auch wenn alle Gedichte eine(n) konkrete(n) oder abstrakte(n) Gesprächspartner(in) beinhalten, wird in keinem anderen Text aus dem Zyklus die Person beim Namen erwähnt, der die Gedichtsammlung gewidmet ist.

Die besondere Verbindung zwischen dem lyrischen Ich und Nina wird bereits in den ersten zwei Verszeilen des Gedichts deutlich, wo das Motiv des Weges verwendet wird, den die beiden Frauen gemeinsam gehen, sodass eine Assoziation mit einem gemeinsamen Schicksal entsteht. Dieser Weg wird aber von vorneherein als ein Ort dargestellt, der außerhalb der materiellen Welt existiert („vo sne li, v ume li“ [Im Traum oder in der Vernunft]). Dadurch sind die beiden Personen in einer übernatürlichen, geistigen und intellektuellen Weise miteinander verbunden. Es entsteht der Eindruck, dass das Geschehene sowohl im Traum als auch in der Vernunft stattfinden könnte, sodass die beiden Zustände des Träumens und des Denkens gleichgesetzt werden. In dieser unbestimmten Umgebung erscheinen die beiden Figuren zunächst als ein gemeinsames Subjekt (V. 2 „šli my“ [gingen wir]).

Die poetische Darstellung des Gedichts lässt aber dennoch die Vermutung zu, dass das Geschehen eher als ein Traum gewertet werden kann. Das Unvermögen, eine detaillierte Beschreibung des Weges zu geben (V. 1 „kakoj-to“, V. 4 „tak drugaja“) ähnelt sehr der ungenauen Wiedergabe eines Traums. Auch wenn fast alle Verszeilen über ein Versmaß verfügen, ist dieses extrem heterogen und unregelmäßig eingesetzt. Die fließende, vom

Ekphrasis auf, die aber keineswegs im Zyklus „Stely i nadpisi“ realisiert wird: „Itak, my nazyvaem êkfrasisom, ili êkfrskoj, ljuboe opisanie, a ne tol'ko ritoričeskie upražnenija èpochi ‚jazyčeskogo vozroždenija‘. My nazyvaem tak tol'ko opisanija proizvedenij iskusstva; opisanija, vključennye v kakoj-libo žanr, t.e. vystupajuščie kak tip teksta, i opisanija, imejuščie samostojatel'nyj charakter i predstavljajuščie soboju nekij chudožestvennyj žanr. Pri ètom ‚samostojatel'nost‘ – nedostatočnyj priznak ‚žanrovosti‘. Êkfrazja, naprimer, možet sovpadat' po granicam s êpigrammoj, no ona ostaetsja pri ètom tipom teksta, vključennym v žanr êpigrammy I, [sic!] nakonec, my nazyvaem êkfrskoj opisanija ne ljubych tvorenij čelovečeskich ruk, no tol'ko opisanija sjužetnych izobraženij. [Und so bezeichnen wir als Ekphrasis oder Ekphrase eine beliebige Beschreibung und nicht nur die rhetorischen Übungen der Epoche der ‚heidnischen Renaissance‘. Wir bezeichnen so nur die Beschreibungen von Kunstwerken; Beschreibungen, die Teil eines beliebigen Genres sind und also als Texttyp agieren, und Beschreibungen, die einen eigenständigen Charakter haben und an sich ein künstlerisches Genre darstellen. Dabei ist diese ‚Selbstständigkeit‘ ein ungenügendes Merkmal der ‚Genrebestimmung‘. Die Grenzen der Ekphrase könnten sich mit den Grenzen des Epigramms überlappen. Und zum Schluss bezeichnen wir als ekphrasische Beschreibungen nicht beliebige von Menschhand geschaffene Werke, sondern nur die Beschreibungen von Sujetdarstellungen]. Braginskaja (1977, S. 264).

strengen Rhythmus befreite Rede ist an keine Strophengliederung gebunden, auch der syntaktische Aufbau der Sätze wird nicht durch die Gliederung der Verszeilen bestimmt, wobei die Verszeilen eine jeweils verschiedene Länge aufweisen. Schließlich deutet der ständige Wechsel zwischen den Blickpunkten (Ich-Du-Wir) auf eine Erfahrung hin, die dem Traum deutlich nähersteht als der Vernunft.

Die gemeinsame Erfahrung, die schließlich als gemeinsame Lebensgeschichte begriffen werden kann, spiegelt sich in subtiler Weise auch in der Verwendung der Personalpronomina im Text wider. Das lyrische Ich und die angesprochene Nina teilen sich die gleiche Anzahl an Personalpronomina in 1. Person Singular und Plural und 2. Person Singular, jeweils zwei (1. Person Singular: V. 12 und 14; 1. Person Plural: 9 und 10; 2. Person Singular: V. 5 und 11). Auf diese Weise werden das eigene Ich und das lyrische Du zu einer neuen Individualität zusammengefügt, in der das Ich und das Du als zwei verschiedene Hypostasen einer Einheit auftreten. Bereits die erste Handlung, die im Text ausgeführt wird, wird als gemeinsame Tätigkeit dargestellt und in 1. Person Plural wiedergeben (V. 2: „šli“ [gingen wir]).

Das lyrische Ich bleibt aber dennoch die Instanz, die die Traum Inhalte generiert und diese anfangs aus seiner Perspektive wiedergibt. Der Anfang des gemeinsamen Weges ist zunächst aus der Perspektive des lyrischen Ich geschildert (V. 2 „kak mne pokazalos“ [wie es mir schien]), bevor die Sicht auf dem Weg von der direkten Rede Ninas abgelöst wird. Die Aussage des lyrischen Du (Nina) enthält mit der Via Appia erneut einen Verweis auf die historische Person Nina Braginskaja und stellt den Akt des gemeinsamen Gehens von „Sarg zu Sarg“ dar (V. 7 „k grobu ot groba“), also einen Weg, der an der Schwelle zum Tod oder Jenseits verläuft. Denn bereits in der slavischen Folklore bedeutet der Weg den Tod, was in manchen Beerdigungsritualen dargestellt wird, und auch in der Traumdeutung steht der Weg als Vorzeichen des Todes.²⁶²

In dieser Weise wird der Eindruck einer ewigen Vergänglichkeit erzeugt, die eine Art in sich geschlossenen Kreislauf aus Menschenleben bildet. Der Weg ersetzt dadurch nicht nur metaphorisch, sondern auch wörtlich das Le-

²⁶² Dazu hat Sedakova selbst geforscht. In ihrer Untersuchung zu der Beerdigungstradition bei den Ost- und Südslaven schreibt sie: „Narjadu s dolej važnejšaja dlja pogrebal'nogo obrjada semantičeskaja tema – èto tema *puti*. Mnogokratno zafiksirovany snotolkovanija, po kotorym *sbory v dorogu* predveščajut smert' [...] Kul'minacija obrjada kak *puti* – pogrebal'naja processija iz doma na kladbišče, samoe prjamoe vyraženie ètogo obraza“ [Zusammen mit dem *Schicksal* ist ein weiteres semantisches Thema von besonderer Wichtigkeit für den Beerdigungsritus – das Thema des *Weges*. Oftmals wurden Traumdeutungen fixiert, in denen die *Vorbereitung auf den Weg* den Tod prophezeit [...] Der Höhepunkt des Ritus als Weg ist die Beerdigungsprozession vom Heim zum Friedhof, was der direkteste Ausdruck dieses Bildes ist.] (Hervorhebung Sedakovas). Sedakova (2004, S. 51-52).

ben, wobei durch die gesonderte V. 8, die nur aus dem Verb „perechodili“ („übergangen“, metaphorisch auch „vergehen“) besteht, der ständige Wechsel zwischen Leben und Tod zusätzlich in den Vordergrund gerückt wird.²⁶³ Die Sonderstellung des Verbs sowie seine grammatische Form in Präteritum Plural lässt sich assoziativ neben den Wegen, zu denen es im dritten Satz syntaktisch gehört, auch auf die beiden Frauen übertragen („[my] perechodili“), sodass das gemeinsame Schicksal in diesen Kontext der Vergänglichkeit gesetzt wird.

Das lyrische Ich und Nina befinden sich also im Traum auf einem Weg, der von Tod zu Tod führt und der damit den universellen Charakter der Sterblichkeit hat. Dies impliziert auch das Vorhandensein anderer Personen, die sich auf dem Weg befinden und von den beiden Frauen nur am Rande wahrgenommen werden. Die erste Begrüßung, die sie hören, lässt vermuten, dass diese anderen das Wort „Zdravstvuj!“ (V. 9) aussprechen, das das lyrische Ich und Nina als gemeinsames Subjekt hören („slyšali my“).²⁶⁴

Paradoxerweise führt ausgerechnet das „Hallo!“ zu der Spaltung zwischen dem lyrischen Ich und Nina. Die dreifache Wiederholung der Begrüßung am Anfang von drei Verszeilen (9-11) wird in allen drei Fällen in unterschiedliche Kontexte gesetzt, sodass am Ende die Ablösung des lyrischen Ich vom Wir als Ergebnis steht. Im ersten Fall steht das Wort „Hallo!“ als eine externe Aussage, die sich an die beiden Frauen als Gemeinschaft richtet. Die zweite Erwähnung ist eine Fortsetzung dieser direkten Rede, aber dennoch wird das Wort nicht mit den positiven Konnotationen einer Begegnung, sondern mit dem bereits vorhandenen Wissen über eine bevorstehende Trennung belegt. Dies ist auch das letzte Mal, dass das lyrische Ich und Nina als ein gemeinsames Wir-Subjekt auftreten (V. 10 „my znaem“ [wir wissen]). In diesem Kontext der Verabschiedung wird auch das dritte „Hallo!“ gesetzt, sodass das Wir in ein Du (V. 11) und ein Ich (V. 12) zerfällt. Die Trennung wird außerdem als ein unmittelbar bevorstehendes Ereignis dargestellt: Ab dem Punkt, wenn die Begrüßung als Zeichen eines Abschieds verwendet wird (V. 9 und 10),

263 In anderen Fassungen des Gedichts ist das Verb „perechodili“ nicht in einer Sonderzeile gedruckt, sondern wird am Ende der 7. Verszeile hinzugefügt. Diese Analyse orientiert sich an der Textversion aus der Gesamtausgabe Sedakovas.

264 Siehe dazu die kurze Analyse des Gedichts von E. S. Zardiko: „[...] v ‚Nadpis‘ razmyvanie granic proischodit za sčet postepennoho slijanija golosov liričeskogo sub’ekta i mertvych, govorjaščich s prochožimi slovami, kotorye načertany na stelach. Pervye dva ‚zdravstvuj‘ očevidno ne prinadležat ‚my‘, kotorye v dannom slučae éksključivno (éto liričeskij sub’ekt i ego adresat), a tret’e kak by razdeljaet ich na ‚ty‘ i ‚ja‘. [...] In „In-schrift“ erfolgt die Verwischung der Grenzen auf Kosten der schrittweise stattfindenden Verschmelzung der Stimmen des lyrischen Ich und der Toten, die Worte benutzen, die den auf Stelen aufgezeichneten ähnlich sind. Die ersten zwei ‚Hallo!‘ gehören offensichtlich nicht zu dem Wir, das in diesem Fall exklusiv ist (das ist das lyrische Subjekt und sein Adressat), und das dritte teilt sie scheinbar in Du und Ich.“]. Zardiko (2016, S. 59).

findet auch der Wechsel von Präteritum ins Präsens statt. Die gemeinsame Vergangenheit wird nun von einer Zukunft, in der die beiden Frauen getrennte Wege gehen (eine bleibt zurück, die andere überholt sie), ersetzt.

Der größte Teil des Gedichts zeichnet sich auch dadurch aus, dass das lyrische Ich wenig aus der Position eines selbstständigen Subjekts handelt, sondern viel mehr passiv bleibt oder außerhalb der Partnerschaft mit Nina keine weiteren Aktivitäten vorweist, was entweder durch seine Position als Objekt des Geschehens (V. 2 „mne pokazalos“, V. 5 „ty mne skazala“) oder durch die gemeinsamen Handlungen, die das lyrische Ich und Nina ausführen (šli, slyšali my, my znaem), dargestellt wird. Das Ich kristallisiert zu einem eigenständigen Subjekt erst in V. 12, wo es zum ersten Mal als Handlungsträger durch das verwendete Personalpronomen „ja“ [ich] und das Verb in 1. Person Singular „gljažu“ [sehe] sogar eine doppelte Präsenz vorweist.²⁶⁵ Die andere Seite wird nicht mehr als eine Hypostase des eigenen Ich gesehen, sondern als unabhängiger Teil einer neuen Kommunikationsstruktur, in der das Ich an das Du mit insgesamt zwei Imperativverben appelliert (V. 12 „ostanovis“ und V. 14 „idi“). Diese Trennung des lyrischen Ich von Nina leitet auch eine neue Art der Rezeption der Außenwelt ein, die bis jetzt von akustischen und intuitiven Eindrücken dominiert wird (V. 5 „skazala“ [sagtest], V. 9 „slyšali“ [hörten (wir)], V. 10 „znaem“ [(wir) wissen]). Ab Verszeile 11 dagegen, wenn die beiden Figuren differenziert voneinander auftreten, ist ausschließlich die visuelle Wahrnehmung von Bedeutung, was aus der Anhäufung von Verben, die das Sehen markieren, ersichtlich wird (V. 11 „smotriš“ [anblickst], V. 12 „gljažu“ [sehe], V. 13 „smotrit“ [schaut] und „vidit“ [sieht]). In den ersten zwei Fällen werden die Verben des Sehens jeweils auf das lyrische Ich und Nina bezogen, wobei durch die erblickten Objekte erneut eine Verbindung zwischen den beiden Frauen entsteht (Nina blickt auf die Erde, das lyrische Ich blickt aus der Erde heraus).

Die kontemplative Ausrichtung der Handlungen des lyrischen Ich und Nina wird aber wie bei den Begrüßungswörtern gleich in einen anderen Kontext gesetzt, als ursprünglich die Assoziationen dazu veranlagten. Genau wie das „Hallo!“ einen Abschied bedeutet, wird das Sehen, das an sich greifbare Objekt- und Subjektinstanzen voraussetzt, auf eine metaphysische Ebene gehoben, auf der das Sehen *ex negativo* erfolgt und damit auf eine transzendente Macht verweist, die alles und nichts ist: Der Unsichtbare sieht, Gott sieht hier also.²⁶⁶

²⁶⁵ Vgl. die Analyse zu „Detstvo“ (Kap. 3.7.2.): Das Personalpronomen ist aus grammatischer Sicht hier überflüssig, da das Subjekt des Satzes aus dem Prädikat erschließbar ist.

²⁶⁶ Auch Sandler deutet die Unsichtbarkeit im transzendenten Sinne: „Stročka ‚tol’ko nevidimyj vidit‘ predstavljajaet soboj obraščenie k božestvennomu načalu. [Die Verszeile ‚Nur der Unsichtbare erblickt‘ stellt an sich die Anrede an den göttlichen Ursprung dar.] In: Sandler (2013, S. 159). Aussagen über das Wesen Gottes, die ihn als nicht greifbar und unerfahrbar darzustellen versuchen, sind ein wesentlicher Bestandteil der negativen Theologie.

Die Erkenntnis, die in V. 13 formuliert wird, bleibt eine Errungenschaft des Zustandes zwischen Traum und Vernunft, in dem die beiden Frauen agieren. Das lyrische Ich trennt sich vom Du, wobei in der letzten Verszeile die Differenzierung zwischen Ich und Du auch physisch realisiert wird: Nina wird aufgefordert, schneller zu gehen, um das Ich einzuholen; sie gehen diesen Weg also nicht mehr gemeinsam, das Ich ist Nina voraus. Diese Trennung bleibt aber die Grundlage für ein Wiedersehen, das mit dem gewünschten Erreichen Ninas stattfinden wird (das erste und das letzte Wort im Gedicht bezieht sich auf Nina). Auf diese Weise wird eine unendliche Kette von Begegnungen dargestellt, die sich auf einer metaphysischen Ebene vollziehen und eine besondere intellektuelle und freundschaftliche Beziehung umschreiben. Das Gedicht selbst ist Teil dieser Beziehung – es reflektiert den Abstand und bildet seinerseits die Aufforderung und das Medium, durch welches Nina zum „Einholen“ des Subjekts gebracht werden soll. Es ist eine Botschaft aus dem Traum durch das Ich an Nina – im Medium des Gedichts.

3.14. *Die thematischen Dimensionen des Traums im Werk von Ol'ga Sedakova*

Die besprochenen Beispiele zeichnen ein Spektrum an Traumerfahrungen ab, die hauptsächlich zu Grenzzuständen gehören: der Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenalter, mystisch-religiöse Begegnungen, Tod oder Krankheit. Der Traum lässt sich hiermit im lyrischen Werk Sedakovas als ein Schwellenphänomen bezeichnen, im Rahmen dessen eine Verbindung zwischen zwei sonst getrennten Welten ermöglicht wird. Es wird angedeutet, dass eine dieser Welten eine andere Dimension des Seins darstellt, die durch den Traum bzw. auch den traumlosen Schlaf erreicht werden kann.

Diese Mediatorfunktion des Traums könnte die Tatsache erklären, weshalb der Albtraum in der poetischen Welt Sedakovas nicht vorkommt: Die andere Welt ist für die Autorin nicht abschreckend. Diese positive Bewertung der anderen Welt hängt mit der christlichen Haltung der Autorin zusammen.²⁶⁷ Der Traum dient in ihrem Werk als Medium zur Entdeckung dieser anderen Welt des Jenseits und zugleich der Reflexion über das eigene Ich und dessen Verhältnis zu dieser Welt.

²⁶⁷ Vgl. dazu Paloff (2007, S. 716-736); Renner-Fahey (2002); Khotimsky (2007); Stahl (2017a); Štal' (2017c) und Yastremski (2010).

3.15. *Resümee / Fazit: Die qualitative Evolution des Traum- / Schlafmotivs in Sedakovas lyrischem Werk*

Der Traum bleibt in allen Werkphasen Sedakovas ein Element der poetischen Gestaltung. Allerdings macht das Motiv dabei eine Evolution sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht durch, die aus den Funktionen und der Anzahl der Traum- bzw. Schlafgedichte ersichtlich wird.

In den ersten drei Gedichtsammlungen („Iz rannich stichov“, „Dikij šipovnik“ und „Starye pesni“) ist der Traum bzw. der Schlaf ein fester Bestandteil mystischer Erfahrungen. Die große Anzahl an Traum- und Schlafgedichten beinhaltet auch eine Vielfalt an Themen und Motiven, die in späteren Werkphasen kaum vertreten sind (z. B. folkloristische oder apokryphe Motive).

Mit dem Gedichtband „Vorota. Okna. Arki“ sind einige inhaltliche und funktionale Änderungen in der Traumdarstellung zu bemerken: Die Traumgestaltungen verlieren die fantastische, märchenhafte Stimmung, die sie zuvor ausgezeichnet hat, wobei der Traum / Schlaf auch seine mystischen Züge einbüßt. Hinzu kommt, dass Traumgedichte auch in quantitativer Hinsicht seltener auftreten. Der Traum verliert hier den konstitutiven Charakter. War er zuvor, wenn er vorkam, Träger der dichterischen Hauptaussage, wird er von nun an nur noch als ein Ausdrucksmittel unter anderen verwendet.

Das Motiv des Traums oder des Schlafs tritt bei Sedakova in einer eigenen Gedichtgattung auf, dem Wiegenlied. Diese wird auch im späteren Werk sporadisch weiterverwendet, wenngleich mit anderen Funktionen. Das analysierte späte Wiegenlied behält zwar einige Merkmale der Frühgedichte wie z. B. die Anrede bei, aber es kommt keine gemeinsame Erfahrung von Eltern und Kind mehr zustande. Die Schwellenfunktion des Traums als Übergang des Bewusstseins ist auch hier aufgehoben.

Die Gründe für eine solche Abwendung vom Traummotiv insgesamt können mit einem Wandel der Funktionen der Dichtung bei Sedakova im Laufe der 80er Jahre zusammenhängen. Während das Dichten in der restriktiven sowjetischen Ära eine Form war, den eigenen Glauben in individueller und eskapistischer Weise auszuleben, kann die religiöse Praxis in den Jahren der beginnenden Perestrojka und dann vollends nach der Wende öffentlich ausgetragen werden, was einen Zugang zum Göttlichen durch den dichterischen Traum obsolet macht.

4. Der Traum als dichterisches Konzept bei Gennadij Ajgi

4.1. *Biographisches*

Neben Elena Švarc und Ol'ga Sedakova ist auch Gennadij Ajgi ein Autor, der das Traummotiv sehr intensiv in seinem Werk verwendet, wobei bei ihm ein völlig anderer Umgang mit dem Thema zu beobachten ist. Ajgi betrachtet den Traum nicht als eine an reale psychologische Phänomene gebundene Erscheinung, aus der Inspiration in der Form von Darstellungsmustern geschöpft werden kann, sondern vielmehr als einen Zustand des Geistes, aus dem der Akt des Dichtens selbst erfolgt. Die Traumdarstellungen bei ihm basieren daher nicht auf konkreten Eigenschaften des Traums wie z. B. einer bizarren Visualität, logischen Brüchen oder bestimmten Zuständen wie der Hypnagogie, stattdessen weisen sie einen hohen Grad an Abstraktion auf. Die Träume sind insofern nicht an Inhalte gebunden, sondern vielmehr an die Funktion, die sie innerhalb der Gedichte ausüben.

Gennadij Nikolaevič Ajgi (geb. Lisin) wurde 1934 im kleinen Dorf Šajmurzino in der Tschuwaschischen Republik geboren. Zum Zeitpunkt seiner Geburt befindet sich sein Vater, ein Lehrer, in einem stalinistischen Arbeitslager. Aus Angst vor weiterer Verfolgung zieht der Vater nach seiner Entlassung sehr oft um, bis er sich 1940 in Karelien niederlässt und seine Familie aus Tschuwaschien zu sich kommen lässt. Nach dem Tod des Vaters im Zweiten Weltkrieg (1943) kehrt die Mutter mit ihren drei Kindern in die Heimat zurück. Gennadij Ajgi beginnt relativ früh, sich mit Literatur zu beschäftigen. 1949 erscheinen in einer lokalen Zeitung seine ersten Gedichte auf Tschuwaschisch.²⁶⁸

1953 studiert er am Moskauer Literaturinstitut. Weitere intellektuelle Errungenschaften dieser Zeit sind seine Bekanntschaft mit der französischen Kultur und Literatur (besonders intensiv beschäftigt er sich mit Paul Éluard und Charles Baudelaire) sowie die Nähe zu DichterInnen und KünstlerInnen des russischen Untergrunds, insbesondere zu Boris Pasternak, der für den jungen Dichter zum Mentor wird.

Ab 1955 beginnt Ajgi nicht nur auf Tschuwaschisch, sondern auch auf Russisch zu dichten. Die Muttersprache als Ausdruck der eigenen dichterischen Kunst gerät immer mehr in den Hintergrund, wobei dies keineswegs als Leugnung seiner Nationalität verstanden werden sollte. Ajgi zählt zu den großen Vertretern der tschuwaschischen Kultur und versuchte beständig, dem tschuwaschischen Volk Werke der Weltliteratur durch seine Übersetzungen nahezubringen. 1969 ändert er seinen Familiennamen von Lisin in Ajgi als Verweis auf den Namen seiner Vorfahren.

²⁶⁸ Siehe dazu die Biographie von Robel' (2003, S. 14).

Es ist auch zu vermerken, dass eine weitere Verbindung zu seiner Heimat lange Zeit der schamanische Glaube gewesen ist. In der Familie Ajgis gibt es einige Schamanen, und er stand dem Schamanismus am Anfang seines künstlerischen Weges sehr nah. Erst ab 1969 wendet er sich endgültig dem Christentum, insbesondere der Orthodoxie zu.²⁶⁹

Die Nähe zu Pasternak bringt auch negative Konsequenzen für Ajgi. 1958, kurz vor dem Abschluss, wird er aus dem Literaturinstitut mit der Beschuldigung antisowjetischer Tätigkeiten exmatrikuliert und kann aufgrund dessen keine Arbeit finden. Nach erfolglosen Versuchen, sich in Sibirien und Tschuwaschien niederzulassen, kehrt er 1959 nach Moskau zurück, wo er in den Kreis um den avantgardistischen Dichter Evgenij Kropivnickij kommt. Diese auch als „Lianozovo Schule“ (nach dem Moskauer Vorort Lianozovo) bekannte Vereinigung von jungen DichterInnen und KünstlerInnen ermöglicht ihm einen Wiederanschluss an die inoffizielle Literatur und Kultur.

1961 lernt Ajgi die theoretischen Arbeiten des Malers Kazimir Malevič (1878–1935) kennen, die seine Schreibweise enorm beeinflussen. In den darauffolgenden Jahren entwickelt er seinen poetischen Stil weiter und stellt einige Anthologien französischer und ungarischer Dichter zusammen, die er selbst ins Tschuwaschische übersetzt. Seine Werke werden dann ebenfalls sowohl im damaligen kommunistischen Block als auch in Westeuropa rezipiert. Infolge der allgegenwärtigen Zensur in der Sowjetunion zu dieser Zeit bleibt für Ajgi als einzige Möglichkeit, seine Werke im Ausland zu veröffentlichen. Die erste Buchveröffentlichung erfolgt 1967 in der Tschechoslowakei (in Übersetzung), das erste Buch auf Russisch erscheint 1975 in München unter der Redaktion von Wolfgang Kasack. Erst 1989 wird eine ganz kleine Anthologie mit drei Gedichten, die Malevič gewidmet sind, in Moskau publiziert, die erste größere Ausgabe ist aus dem Jahr 1990. So bleibt Ajgi während des Kommunismus in seinem eigenen Land nur einem sehr begrenzten Leserkreis bekannt, während er in Westeuropa und besonders in Frankreich, zu dessen Dichtern, Philosophen, Künstlern und Literaturwissenschaftlern er in langandauerndem Briefkontakt stand, und auch in Deutschland relativ früh große Anerkennung genießt. Beweis dafür ist die von Leon Robel' zusammengestellte Bibliographie, die die Ausgaben im Ausland auflistet und die verschiedenen Preise und Ehrungen verzeichnet, die Ajgi in den früheren 1990ern Jahren in Westeuropa verliehen bekommt.

Nach der Wende wird Ajgi nicht nur international, sondern auch in Russland sehr bekannt. Er reist viel, um seine Werke zu präsentieren oder an Konferenzen teilzunehmen. Er wird mehrere Male für sein Werk ausgezeichnet, u. a. mit dem französischen L'Ordre des Arts et des Lettres (1998), dem Belyj-

269 Vgl. dazu Robel' (2003, S. 60). Auf die Bedeutung des Schamanismus und seine Auswirkung auf die Dichtung Ajgis geht Chenrike Štal' in ihrem Aufsatz „Mistika poëzii Gennadija Ajgi“ ein. In: Štal' (2016).

Preis (1987), dem Petrarca-Preis (1993) u. v. m. 1994 wird er offiziell als Volksdichter Tschuwaschiens anerkannt. Gennadij Ajgi stirbt 2006 in Moskau.

4.2. *Literarische Merkmale*

Die Poesie Ajgis, die maßgeblich von der russischen Avantgarde beeinflusst wurde, gibt bis heute immer wieder neoavantgardistischen DichterInnen künstlerische Inspiration – so ist zum Beispiel die poetische Schreibweise von Gegenwartslyrikerinnen und -lyrikern wie Natalija Azarova, Aleksandr Ulanov oder auch des jüngeren Autors Kirill Korčagin sichtbar durch Ajgis Lyrik geprägt. Ajgi zog bereits sehr früh die Aufmerksamkeit ausländischer Wissenschaftler auf sich vor allem deswegen, weil sein Umgang mit der poetischen Sprache auf Experiment und Innovation ausgerichtet war.

Formal gesehen zeichnen sich seine Gedichte auf den ersten Blick durch eine sehr individuelle graphische Gestaltung der Texte sowie die Absenz konventioneller Merkmale traditioneller Lyrik aus: Weder ein strenger Strophenaufbau noch ein durchgehender Reim sind vorhanden. Ajgi arbeitet viel mehr mit einer starken Fragmentierung seiner Gedichte, die oft Mehrdeutigkeiten erzeugen.²⁷⁰ Die vielen Deutungsmöglichkeiten speisen sich auch aus der Inkongruenz der einzelnen Satzelemente, die polyvalent sind und unterschiedlich kombiniert werden können. Auch die Interpunktion wird weitgehend von ihrer grammatischen Funktion befreit und dient primär der poetischen Gestaltung der Texte. Die Strophengestaltung – besser könnte man sogar von Versblöcken oder -einheiten sprechen, da sie unterschiedlich geformt sind – mit vielen leeren Räumen, die Interpunktion, die fehlende Großschreibung und die Inkongruenzen erzeugen nicht selten auf prosodischer Ebene eine Spannung, die die Leserschaft zu aktiver Re-

270 Ajgi nutzt eine Vielfalt von graphischen Mitteln, wie Léon Robel bemerkt: „[...] stichi Ajgi očen' raznjatsja po strukture. Oni mogut vključat' grafičeskie, inogda cvetnyje, izobraženija, noty, inostrannye slova ili frazy, pridumannye slova, prozaičeskie passaži, stichi, svodjaščiesja k dvoetočiju ili k stroke punktira ili tire, igru šriftami (zaglavnyje bukvy, kursiv, žirnyj šrift, mežbukvennye intervaly), rastjanutyje ili deformirovannye glasnyje, stichi, dlinoj menee čem v slog, i sverchdolgie strofy, stichi v proze, kotoryje stanut vstrečat'sja otnyne vse čašče, i stichi, predstavljajuščie soboj dramatičeskie miniatjury.“ [Die Gedichte Ajgis unterscheiden sich sehr in ihrer Struktur. Sie können graphische, manchmal farbliche Abbildungen, Noten, fremdsprachliche Wörter oder Phrasen, ausgedachte Wörter, Textabschnitte in Prosa, Gedichte, die auf einen Doppelpunkt oder einen Vers aus Punkten oder einen Gedankenstrich reduziert sind, ein Spiel mit den Schriftarten (Großschreibung, Kursiv, Fettdruck, Abstand zwischen den Buchstaben), ausgedehnte oder deformierte Vokale, Verse, die kürzer als eine Silbe sind, und sehr lange Strophen, Gedichte in Prosa, die später öfter vorkommen werden, und Gedichte, die dramatische Miniaturen darstellen, beinhalten]. In: Robel' (2003, S. 65).

zeption des einzelnen Gedichts herausfordert.²⁷¹ Insgesamt orientiert sich seine Schreibweise an dem Rezipienten, die Kommunikation zwischen DichterIn und Leserschaft erfolgt nicht aufgrund von gemeinsamem Vor-

271 Zu den poetischen Eigenschaften von Gennadij Ajgis Lyrik vgl. Leon Robel: „Očen' rano osoznav, čto on vynužden obchodit'sja bez sobesednikov, Ajgi v tečenie kakogo-to vremeni staraetsja peredat' zatrudnennost' obščšenija (čto bylo charakterno i dlja obščestvo v celom), vyrabatyvaja soveršenno osobyj sintaksis svoich stichov. Vopreki pravilam grammatiki i normam slovoupotreblenija on ispol'zuet neobyčnye formy soglasovanija, k primeru, otnosja prilagatel'noe mužskogo roda k suščestvitel'nomu srednego, k podležaščemu v forme edinstvennogo čisla – skazuemoe v množestvennom, sočetaja datel'nyj prinadležnosti s tvoritel'nym instrumental'nym ili stavja v naročito dvumyslennuju poziciju nekoje slovosočetaenie, kotoroe formal'no moglo by otnosit'sja kak k predšestvujuščemu, tak i k posledujuščemu fragmentu, raz"edinjaja vstrečajuščiesja obyčno liš' v sočetaanii drug s drugim slova i raznosja ich po raznym syntagmam. Inogda vznikajuščee vsledstvie etogo pri pervom čtenii pečatlenie zatemnennosti smysla usilivaetsja iz-za otsutstvija zaglavnyh bukv i usugubljaetsja avtorskim upotreblenijem znakov prepinanija, kotorye ne služad raspredeleniju, utočneniju smysla, členeniju frazy, no ukazyvajut na pauzy, pod"emy golosa, razryvy i, krome togo, na slijanie grupp slov v edinoo „slovo“. Probely, otdeljavajuščie stichi drug ot druga, vypolnjajut ne tol'ko ritmičeskiju funkciju (oboznačaja ne tol'ko bol'suju ili men'suju dlitel'nost' frazy). Eto zijanija, kotorye prihoditsja s usilijem preodolevat'. [...] Probely ne tormozjat čtenie. Oni probuždajut čitatel'skiju aktivnost', zastavljaja vtorgat'sja v stichotvorenije, umnožad' svjazi.“ [Nachdem er sehr früh begriffen hat, dass er ohne Gesprächspartner auskommen muss, hat Ajgi im Laufe einiger Zeit versucht, die Kommunikationsschwierigkeit (die für die ganze Gesellschaft typisch war) wiederzugeben, indem er eine völlig neue Syntax seiner Gedichte ausgearbeitet hat. Gegen die Regeln der Grammatik und der Wortnutzung und des Sprachgebrauchs benutzt er ungewöhnliche Kongruenzformen, indem er z. B. ein Adjektiv in Maskulinum auf ein Substantiv im Neutrum oder auf ein Subjekt im Singular ein Prädikat in Plural bezieht, indem er den Dativus possessivus mit dem Instrumental kombiniert oder indem er absichtlich eine Phrase in eine doppeldeutige Position stellt, die sich sowohl auf das vorherige als auch auf das folgende Fragment beziehen kann, indem er Wörter, die normalerweise in einer festen Verbindung zueinanderstehen, trennt und diese in verschiedenen Syntagmen unterbringt. Manchmal verstärkt sich der Eindruck der Verdunklung, der infolgedessen entsteht, durch das Fehlen von Großschreibung und verschärft sich auch durch die Benutzung der Interpunktionszeichen seitens des Autors, die nicht der Verteilung, der Konkretisierung des Sinns, der Gliederung der Phrasen dient, sondern auf Pausen, Erhebungen der Stimme, Brüche und davon abgesehen, Zusammenfügungen von Wortgruppen in ein „Wort“ verweisen. Die Lücken, die die Verse voneinander trennen, üben nicht nur eine rhythmische Funktion aus (indem sie nicht nur die große oder die kleine Länge der Phrase bezeichnen). Das sind Hiatus, die mit Mühe überwunden werden müssen. [...] Diese Lücken stören das Lesen nicht. Sie regen die Aktivität des Lesers an, indem sie ihn dazu bringen, in das Gedicht einzusteigen, die Verbindungen zu vermehren]. Robel' (2003, S. 47).

wissen, sondern aufgrund von poetischer Intuition und Rhythmusgefühl, die im Akt des Lesens entstehen.²⁷²

Inhaltlich zeichnen sich Ajgis Gedichte durch bestimmte Schlüsselbegriffe aus, die er immer wieder im Laufe seines Lebens verwendet. Solche Wörter sind z. B. „pole“ [Feld], „roza“ [Rose], „doroga“ [Weg], „les“ [Wald], „poljana“ [Lichtung] uvm. Ein Großteil dieser Wörter stammt aus der tschuwaschischen Folklore und hat in der schamanistischen Tradition eine Bedeutung.²⁷³

Ferner betrachtet Ajgi die Entstehung jedes Gedichts als Gestaltung einer individuellen Einheit, die unbedingt über Titel und Entstehungsdatum verfügen sollte. Schlüsselwörter, die in den Titeln verwendet werden, finden eine Art Fortsetzung in anderen Gedichten, indem darauf hingewiesen wird, dass ein bestimmtes Thema erneut aufgegriffen wird. Konjunktionen wie „i“ [und] oder Adverbien wie „snova“ [erneut] im Titel erstellen einen Kontakt zu anderen Texten des Autors, die dasselbe Schlüsselwort im Titel enthalten.²⁷⁴

Zu den großen Themengebieten, die das Werk von Gennadij Ajgi auszeichnen, zählen die Religion und konkret der Versuch, die Transzendenz zu charakterisieren und zu begreifen, aber auch der Tod, die Erinnerung, die Heimat oder die Kindheit. Oft werden die Gedichte mit einer direkten bzw. kodierten Widmung versehen, sodass das Dichten als Verbindung zu anderen (teils verstorbenen) Menschen auch als Thema in Ajgis Werk betrachtet werden kann. Eines der wichtigsten Motive in seinem Schaffen ist, wie einige Forscher bereits erkannt haben, der Traum.²⁷⁵

272 Vgl. Ibd., S. 47. Ein Beispiel für eine solche Interaktion zwischen lyrischem Subjekt und LeserIn ist das Gedicht „stranicy družby (stichotvorenije-vzaimodejstvie)“ [„seiten der freundschaft (ein interaktionsgedicht)“], in dem nach dem Titel auf der sonst leeren Seite sich lediglich die Aufforderung befindet, zwischen die folgenden zwei Seiten ein Blatt zu legen, das bei einem Spaziergang gesammelt wurde. In: Ajgi (2009, Bd. 2, S. 48-50).

273 Siehe dazu Leon Robel': „Pokazatel'no, čto bol'saja čast' ključevych slov sootnositsja s osnovnymi mifami očen' drevnej čuvašskoj jazyčeskoj tradicii. Ajgi rasskazyvaet, čto rebenkom emu slučilos' prosnut'sja noč'ju i uslyšat', kak mat' ego userdno šepčet zaklinanie, v kotorom bez konca povtrjalos' slovo, po-čuvaški označajuščee ‚pole‘. Èto bylo do togo, kak ona obratilas' (vsego neskol'ko let do smerti) v pravoslavie. Slovo *pole* bylo simbolom svobody, nezavisimosti, sčast'ja.“ [Es ist bezeichnend, dass ein Großteil dieser Schlüsselwörter sich auf Grundmythen der sehr alten tschuwaschischen heidnischen Tradition bezieht. Ajgi erzählt, wie er als Kind einmal nachts wach geworden ist und gehört hat, wie seine Mutter eifrig eine Beschwörung flüsterte, in der das Wort, das auf Tschuwaschisch ‚Feld‘ bedeutet, ohne Ende wiederholt wurde. Das war bevor sie sich (nur einige Jahre vor ihrem Tod) zur Orthodoxie bekehrt hatte. Das Wort *Feld* war ein Symbol der Freiheit, Unabhängigkeit und der Glückseligkeit]. In: Robel' (2003, S. 49-50; Hervorhebung des Autors, K.B.).

274 Vgl. dazu Leon Robel' (2003, S. 52).

275 u. a. Robel' (2003, S. 48-49), Štal' (2016) und Paše (2006).

4.3. *Forschungsstand und Ausgaben*

Gennadij Ajgi zählt mittlerweile zu den gut untersuchten russischen AutorInnen der inoffiziellen Literatur in der Sowjetzeit. Zusätzlich ist zu seinem Leben mittlerweile viel bekannt: aus Interviews, autobiographischen Vermerken und vor allem aus dem Buch von Léon Robel' „Ajgi“, das Einblicke in die Frühphase seines Schaffens gewährt. Anders als bei Ol'ga Sedakova und insbesondere bei Elena Švarc, deren Arbeit meistens in kürzeren Aufsätzen behandelt wird, weist die Forschungslage zu Ajgi mehrere Monographien und Sammelbände auf, die seinem poetischen Schaffen gewidmet sind, sowie eine Fülle an Aufsätzen. Angesichts dessen wird hier nur eine kleine Auswahl als Grundlage des Forschungsstands angeführt, die sich an drei Kriterien orientiert: der Bezug zum Traum oder ein Beitrag zum allgemeinen Verständnis grundlegender poetologischer Fragen, die Aktualität der Publikation und ihre Bedeutung in der Ajgi-Forschung.²⁷⁶

Einen detaillierten Überblick über das Leben und das Werk Gennadij Ajgis bietet der französische Slavist und Lyriker Léon Robel, der lange Jahre mit dem Dichter eng befreundet war und mit ihm in Korrespondenz stand. Sein Buch „Ajgi“, erschienen zuerst 1993 auf Französisch und 2003 in russischer Übersetzung, ist eine auf Erinnerungen, Interviews und persönlichen Gesprächen basierende Biographie, in der auch teilweise der Versuch gewagt wird, die wichtigsten Inspirationsquellen und poetische Eigenschaften der Dichtung Ajgis darzustellen.

Eine weitere Monographie stammt von Sarah Valentine,²⁷⁷ die die biographischen Ereignisse in Ajgis Leben unter dem Aspekt der Transformation untersucht. Der Fokus wird dabei auf einige poetologische Merkmale in seinem Werk gelegt, die von Inhalten und Themen (z. B. die Stille und die Gottessuche) bis hin zu genrespezifischen Eigenschaften reichen. Ein weiterer Aufsatz der Autorin bezieht sich auf die Verbindung zwischen Musik, Stille und Spiritualität in der Dichtung Ajgis und behandelt nebenbei den Traum als einen Ausdruck künstlerischer Kreativität.²⁷⁸

Auf die Poetik Ajgis konzentriert sich die Monographie von Galina Ermakova, die auf über 370 Seiten eine sehr detaillierte Untersuchung des Gesamtwerks Ajgis leistet, wobei die verschiedenen Phasen seines künstlerischen Lebens aus philosophischer und strukturalistischer Sicht beleuchtet werden.²⁷⁹ Auch das Thema des Traums wird dort, wenngleich nur marginal, behandelt. Eine große Errungenschaft dieser Untersuchung ist die ausführliche Bibliographie, die einen Überblick über alle Werke Ajgis, inklusive seiner

276 Das Buch von Léon Robel ist beispielsweise nicht besonders neu, dennoch ist es ein Ausgangspunkt für fast alle Untersuchungen zum Autor.

277 Valentine (2015).

278 Valentine (2007).

279 Ermakova (2007a).

Veröffentlichungen in tschuwaschischer Sprache, und der russischsprachigen Sekundärliteratur gibt. Von derselben Autorin stammt auch eine kurze Monographie, in der verschiedene Schlüsselwörter, die in der Dichtung Ajgis vorkommen, und ihre sakrale Bedeutung aus Sicht der tschuwaschischen Mythologie untersucht werden.²⁸⁰

Ein rezenter Sammelband ist das 2016 erschienene Heft der renommierten internationalen Fachzeitschrift „Russian Literature“, welche das Gesamtwerk Ajgis in Bezug auf ausgewählte Aspekte untersucht.²⁸¹ Ein Akzent wird dabei auf die Mystik in der Dichtung Gennadij Ajgis gesetzt, die aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wird. Henrieke Stahl betrachtet die Entwicklung der mystischen Inhalte in der Lyrik Ajgis von einem biographischen Standpunkt und stellt vier verschiedene Phasen des Umgangs mit Mystik heraus, die bei dem Schamanismus beginnen, sich über zwei verschiedene Sichtweisen auf das Christentum erstrecken und schließlich bei einer Reflexion über den Tod enden.²⁸² Postovalova greift das Thema der Stille erneut auf, um dieses in den Kontext des mystischen Verständnisses des Autors zu stellen.²⁸³ Stephanie Sandler widmet sich der mystisch-theologischen Problematik, indem sie die Rolle der Musik im Werk Ajgis untersucht.²⁸⁴ Rainer Grübel stellt die Spannung zwischen Physik und Metaphysik als eine Dualität zwischen Körper und Körperlosigkeit vor, wobei er vermerkt, dass der Körper im Schlaf, anders als der Körper im wachen Zustand, der praktische und leibhafte Züge hat, bei Ajgi als poetisch bezeichnet werden kann.²⁸⁵ Kirill Korčagin setzt diese Thematik fort, indem er sie mit der Kategorie des lyrischen Subjekts verbindet. Er untersucht die für Ajgi grundlegende Frage nach der lyrischen Subjektivität anhand von zwei Schlüsselwörtern mit mystischer Konnotation, die sich durch sein Gesamtwerk durchziehen: das Feld (pole) und die Lichtung (poljana), und bringt damit räumliche Komponenten bei der Klärung der Subjektkonstruktion zur Geltung.²⁸⁶ Mit dem lyrischen Subjekt aus linguistischer Sicht beschäftigt sich auch Natal'ja Fateeva, indem sie drei Frühgedichte Ajgis analysiert.²⁸⁷

Die sprachlichen Experimente, die Gennadij Ajgi als Nachfolger der avantgardistischen Tradition im Rahmen seiner Werke durchführt, sind Untersuchungsgegenstand auch für Sprachwissenschaftler, bzw. bieten sich für Analysen an, die die Sprache und die Gestaltung der Gedichte in den Mittel-

280 Ermakova (2007b).

281 Russian Literature (2016, S. 79-80).

282 Štal' (2016).

283 Postovalova (2016).

284 Sandler (2016).

285 Grjubel' (2016).

286 Korčagin (2016); Schmitt (im Erscheinen).

287 Fateeva (2016).

punkt rücken. Natalija Azarova z. B. untersucht die Zwei- und Mehrsprachigkeit Ajgis und stellt die Hypothese auf, dass dem Französischen eine Mediatorfunktion zwischen dem Tschuwaschischen und dem Russischen zukommt.²⁸⁸ Tomas Glanc führt das Thema der Mehrsprachigkeit weiter aus, indem er sie im Licht des Transnationalismus und der Transkulturalität betrachtet.²⁸⁹ Weitere Besonderheiten der sprachlichen Gestaltung in Form von Wiederholungen (Martynov),²⁹⁰ der rhythmischen Gestaltung der Prosatexte von Ajgi (Orlickij)²⁹¹ oder der nonverbalen Elemente wie Ellipsen und Leerstellen (Maurizio)²⁹² werden ebenfalls untersucht.

Im Heft sind auch ein paar Beiträge zu finden, die sich mit der historischen Person Gennadij Ajgi beschäftigen. Darunter ist der Aufsatz von Vladimir Novikov, der an die unterschiedlichen Sprechweisen des Dichters erinnert und der ein Interview mit ihm geführt hat.²⁹³ Ol'ga Severskaja, die Übersetzerin der Biographie Ajgis von Léon Robel, untersucht die künstlerische Interaktion zwischen den beiden Dichtern.²⁹⁴ Verglichen wird die Dichtung Ajgis auch mit der Arbeit von Viktor Sosnora (Sokolova)²⁹⁵ und mit Ajgis avantgardistischem Vorbild Velimir Chlebnikov (Weststeijn)²⁹⁶. Einen Einblick in den Entstehungsprozess eines Gedichts bietet Aleksandr Žitinev.²⁹⁷

Zu erwähnen ist noch ein Artikel von Vitalij Amurskij, der aus Erinnerungen an Ajgi besteht und einen privaten Blick in das Leben des Dichters ermöglicht.²⁹⁸ Von Amurskij stammt auch eines der größten Interviews, das Ajgi zu seinen Lebzeiten gegeben hat.²⁹⁹ Andere erwähnenswerte Interviews haben Slava Sergeev³⁰⁰ und Viktor Kullé publiziert.³⁰¹ Ein besonders wichtiges und bereits zu Lebzeiten des Dichters von ihm veröffentlichtes Buch ist die Sammlung von Gedichten, Essays und Interviews „Razgovor na rasstojanii“ [„Gespräch auf Distanz“].³⁰² Der Band enthält auch zahlreiche Fotografien und Portraits, die ihm gewidmet sind, und einige Selbstportraits.

288 Azarova (2016).

289 Glanc (2016).

290 Martynov (2016).

291 Orlickij (2016).

292 Maurizio (2016).

293 Novikov (2016).

294 Severskaja (2016).

295 Sokolova (2016).

296 Weststeijn (2016).

297 Žitinev (2016).

298 Amurskij (2006).

299 Amurskij (2011).

300 Sergeev (2003).

301 Kullé (1995).

302 Ajgi (2001).

Ein relativ neuer Sammelband ist aus der internationalen Konferenz anlässlich des 75-jährigen Jubiläums der Geburt Gennadij Ajgis entstanden.³⁰³ Aus den zahlreichen, sehr kurzen Aufsätzen sind insbesondere zwei hervorzuheben. Im ersten untersucht O. S. Driga die semantischen und grammatischen Transformationen des Reflexivpronomens „sebja“ [sich] in Ajgis Essay „son-i-poëzija“ [„Traum-und-Dichtung“], in dem der Dichter seine Überlegungen über die Bedeutung des Traums / Schlags darlegt.³⁰⁴ In einem weiteren Beitrag beschäftigt sich Il'ma Rakuza mit den Topoi „Schnee“, „Rose“, „Feld“ und „Traum“, wobei der Traum relativ marginal behandelt wird.³⁰⁵

Ein thematisch sehr heterogener Sammelband ist zum 70-jährigen Jubiläum Ajgis entstanden und wurde kurz nach seinem Tod im Jahr 2006 veröffentlicht.³⁰⁶ In zwei Bänden werden verschiedene Beiträge, die teilweise auch schon früher veröffentlicht worden sind (z. B. der Aufsatz von Rainer Grübel „Molčanie o listopadom – novyj psalom“, s. u.), sowie Erinnerungen und Interviews gesammelt. Der erste Band besteht aus zwei Teilen. Der erste dieser zwei Teile setzt sich aus Vorträgen der Konferenz zusammen, die zum 70-jährigen Jubiläum des Dichters im Mai 2004 abgehalten wurde. Im zweiten Teil werden biographische Materialien gesammelt, die Erinnerungen und Ehrungen darstellen, wobei einige Texte in der späteren Gesamtausgabe von Ajgis Werken ihren Platz finden.³⁰⁷ Der zweite Band besteht größtenteils aus Beiträgen, die bereits veröffentlicht wurden, und bietet eine Retrospektive über die wichtigsten Artikel zu Ajgis Leben und Werk.³⁰⁸

Im Rahmen dieser Untersuchung ist der Aufsatz von P'er Paše hervorzuheben, in dem der Autor sich mit dem Traum als Ausdrucksmittel im Werk von Ajgi auseinandersetzt. Paše kategorisiert zunächst den Traum bzw. den Schlaf in Ajgis Dichtung nach Örtlichkeit und Zeit, in der gerade geträumt und geschlafen wird. Es gibt diesem Unterschied zufolge einen Tagtraum / Schlaf, einen Nachttraum und den Traum unter offenem Himmel.³⁰⁹ Der Schlaf ist der Ort, wo der Traum stattfindet und in dem das lyrische Ich Zugang zu anderen Welten bekommt.³¹⁰

303 Chuzangaj (2009).

304 Driga (2009).

305 Rakuza (2009).

306 Orlickij / Azarova/ Derepa (2006).

307 Z. B. die Erinnerungen von Eva Lisina, Ajgis Schwester über die schwere Zeit, als ihre Mutter verstarb und der Dichter vom Geheimdienst verfolgt wurde: Lisina (2006). Auch die Festrede Felix Philipp Ingolds bei der Verleihung des „Petrarca-Preises“ an Ajgi (1993) wird sowohl in diesen Sammelband als auch in die Gesamtausgabe aufgenommen. Ingol'd (2006).

308 Z. B. der Beiträge von Karl Dedecius, Rainer Grübel (s. u.) und Janecek (1996).

309 Paše (2006, S. 22).

310 Ibd., S. 23.

Zu dem Befund, dass der Traum ein Zustand des Dichtens und des Denkens ist, kommt Karl Dedecius in seinen „Notizen am Rande der Gedichte Gennadij Ajgis“.³¹¹ Rainer Grübel betrachtet den Traum aus axiologischer Sicht und sieht im Wort Gennadij Ajgis (auch im Traum) die Verbindung zwischen Geist und Materie.³¹²

Noch komplizierter als Ajgis Traumbegriff erweist sich die Feststellung der verschiedenen Gedicht-Ausgaben, die im Laufe der Jahrzehnte veröffentlicht wurden. Gennadij Ajgi hat oft zweisprachig publiziert, viele seiner Gedichte sind erst im Ausland erschienen, teilweise zuerst in Übersetzung. Die offizielle Bibliographie Ajgis, die seit 1995 von der Tschuwaschischen Nationalbibliothek angefertigt wird, zählt über 3500 Titel vom Autor, wobei hier seine Werke auf Russisch und Tschuwaschisch sowie die Übersetzungen seiner Dichtung in andere Sprachen und die von ihm angefertigten Übersetzungen berücksichtigt werden.³¹³

Als Grundlage dieser Untersuchung dient die letzte Ausgabe, die den Anspruch erhebt, vollständig zu sein.³¹⁴ Dennoch sind die dort gesammelten Gedichte und Essays nicht nach einem chronologischen Prinzip geordnet. Es fehlen außerdem Informationen zu der Edition wie Datum und Ort der Erst-erscheinung, nur sporadisch lassen sich Verbindungen zu dem Leben des Dichters schlagen. Nichtsdestotrotz bleibt diese Ausgabe die bisher beste und vollständigste, die einen Großteil der Texte Ajgis umfasst.

4.4. Traum als Dichtung im Werk von Gennadij Ajgi

Das Motiv des Traums ist eines der häufigsten, die Ajgi verwendet. Zwei Besonderheiten des Traums können bereits zu Beginn festgehalten werden. Erstens, das Motiv wird dann eingesetzt, wenn eine metaphysische Erfahrung beschrieben oder evoziert werden soll. Zweitens, anders als bei Elena Švarc und Ol'ga Sedakova, die eine sprachlich und kontextuell klare Grenze zwischen Traum und Schlaf ziehen (zur Erinnerung: Diese zwei Zustände lassen sich im Russischen mit demselben Wort „son“ übersetzen), ist bei Ajgi keine solche Differenzierung möglich. Traum und Schlaf sind zwei fast gleiche Modi, die sich nicht auf die visuelle Erfahrung einschränken, sondern auf ein individuelles geistiges Erlebnis hinweisen.³¹⁵

311 Dedecius (1988).

312 Grübel (1998).

313 Robel' (2003, S. 182).

314 Ajgi (2009).

315 In einem Vortrag an der Universität des Saarlandes bezeichnete Rainer Grübel die Ambivalenz des Wortes „son“ als „Schlaf / Traum“, also zwei Begriffe, die gegenseitig austauschbar sind und gleichzeitig gleichwertig einsetzbar sind.

Dem Traum / Schlaf wird eine besondere, eskapistische Funktion zugeschrieben. Der Autor flüchtet sich gleichsam in den Traum / Schlaf vor der sowjetischen Realität und deren Literaturbetrieb, der erfordert, dass bestimmte ideologische Denkweisen bedient werden. In einem 1985 gegebenen Interview fasst Ajgi seine Hauptgedanken bezüglich des Traums / Schlafs als eine Art stille Opposition zusammen:

Naskol'ko ja sebja pomnju, počti vsja poëzija vokrug menja – bolee četverti veka – byla prjamolinejnoj i „angažirovannoj“, ves'ma často – dovol'no primitivnym obrazom. Vsegda byla – poëzija dejstvija, „dejsťvij“. Za napravlennost'ju ètič „dejsťvij“ ja ne čuvstvoval ni poëtičeskoj, ni „real'noj“, to est' žiznennoj pravdy.

V silu ètogo, poëtičeskuju pravdu, pravdu čelovečeskogo suščestvovanija (točnee – žiznevyyderživanija) prichodilos' iskat' v sebe: v svoej pamjati, v svoem mirovosprijatii i miroponimanii. „Dejsťvija“, ni „poëtičeskie“, ni „žiznennye“, mne ne byli nužny (takže, s moej storony, oni ne byli by nužny nikomu, – drugie „dejsťvovali“ v poëzii bolee umelo, čem ja).

Poëzii „dejsťvij“ ja postepenno stal protivopostavljat' nečto inoe. Daže ne sozercatel'nost'. Net, nečto drugoe, – vse bolee vozrastavšuju pogružennost' v nekoje *samobereguščee* einstvo togo, čto lučše vsego nazvat' – čem-to „bezuščerbnoprebyvajuščim“, ot kotorogo, ljudskim vtorženiem, ešče ne vyvedeno v mir javlenie, nazyvaemoje „dejsťviem“.

Mne kažetsja, čto tema *sna*, postepenno i nezametno, voznikla iz takoj moej „literaturnoj situacii“. Son-javlenie, da i sama son-atmosfera stanovilis' dlja menja *snom-obrazom* nekoego mira, snom-mirom, gde ja mog dobirat'sja do „ostrovov“, do obryvkov „rusla“, sostavljajuščego žiznevyyderživanie odnoj ličnosti, – bylo čuvstvo, čto ja v boli i s bol'ju – v kakom-to ogne-sredotočii – pritragivalsja k samim vidoizmenenijam prebyvanija v mire odnogo suščestvovanija-sud'by.

V ètoj situacii, samim snom kak obrazom ja pol'zoval'sja mnogo. Otricanie „dejsťvija“, estestvenno, oboračivalos' i *molčaniem*; simbolom vynosimogo žiznevyyderživanija stanovilas' *tišina*. Koroče, byl odin son-mir, vključavšij v sebja i son, i jav'. V takom slučae, po-vidimomu, trudno provesti granicy meždu jav'ju i snom. Znaju tol'ko, čto „jav“ v moich stichach pojavljaetsja v tech slučajach, kogda ja, inogda, „vychožu iz sebja“, a v iskusstve èto, na moj vzgljad, plochoj, razrušitel'nyj priznak (kak i v žizni ne stoit „vychodit' iz sebja“).³¹⁶

Soweit ich mich erinnern kann, war fast die ganze Dichtung um mich herum – für mehr als ein Vierteljahrhundert – geradlinig und „engagiert“, ziemlich oft – sehr primitiv. Da war immer – die Dichtung der Tat, der „Taten“. Für die Richtung dieser Taten spürte ich weder dichterische noch „reale“, d. h. lebensnahe Gerechtigkeit.

Kraft dessen musste ich die dichterische Gerechtigkeit, die Gerechtigkeit der menschlichen Existenz (genauer – des *Lebensertragens*), in mir selbst suchen: in meinem Gedächtnis, in meiner Weltrezeption und meinem Weltverständnis. Die „Taten“, weder die „dichterischen“ noch die „existenziellen“, habe ich nicht gebraucht (meinerseits hat sie auch keiner gebraucht, – andere waren in der Dichtung in einer geschickteren Weise „tätig“ als ich).

316 Razgovor na rasstožanii (Otvety na voprosy druga). In: Ajgi (2001, S. 154). Interview aus dem Jahr 1985.

Langsam begann ich, der Dichtung der „Taten“ etwas anderes entgegenzusetzen. Das war nicht einmal das Betrachten. Nein, etwas Anderes, – das ist eine immer weiterwachsende Vertiefung in eine sich *selbstschützende* Einheit dessen, was sich am besten benennen lässt als – irgendwas „Vollkommen-Verweilendes“, aus dem durch den Einbruch der Menschen die Erscheinung, die als „Tat“ bezeichnet wird, noch nicht in die Welt abstrahiert wird.

Mir scheint es, dass das Thema des *Traums / Schlags* langsam und unauffällig aus dieser meiner „literarischen Situation“ entstand. Die Traum / Schlaf-Erscheinung, ja, und die Traum / Schlaf-Atmosphäre wurden für mich zum *Traum / Schlaf-Bild* einer Welt, eine Traum / Schlaf-Welt, wo ich die „Inseln“, die Bruchstücke des Flusslaufs erreichen konnte, die das Lebensertragen der einzelnen Person bilden, – da war das Gefühl, dass ich Schmerzen erleide und unter Schmerzen – in einer Art Feuer-Mittelpunkt – die eigentliche Veränderung des Verweilens des einen Existenz-Schicksals in der Welt berührt habe.

In dieser Situation habe ich den *Traum / Schlaf* als Bild viel benutzt. Die Ablehnung der „Tat“ schlug natürlich in *Schweigen* um; die *Stille* wurde Symbol des erträglichen Lebensertragens. Kurz gesagt, es war eine Traum / Schlaf-Welt, die in sich sowohl den Traum-Schlaf als auch die Realität umfasste. In diesem Fall ist es offensichtlich schwierig, eine Grenze zwischen dem Traum / Schlaf und der Realität zu ziehen. Ich weiß nur, dass die „Realität“ in meinen Gedichten dann auftaucht, wenn ich manchmal „außer mir bin“, und in der Kunst ist das, meiner Ansicht nach, ein schlechtes, zerstörerisches Merkmal (wie es sich auch im Leben nicht lohnt, „außer sich zu sein“).

Wie bereits im vorherigen Kapitel angedeutet, ist der Traum / Schlaf bereits von einigen Forschern als ein wichtiges und gleichzeitig vielschichtiges Motiv in der Dichtung Ajgis erkannt worden. Léon Robel markiert die Zeit, in der das Traummotiv deutlich hervortrat, als die Zeit, in der die Lyrik Ajgis an Komplexität gewann.³¹⁷ Seinem französischen Freund erklärt Ajgi auch die besondere Bedeutung, die der Traum / Schlaf für die Dichtung hat, und die Art und Weise wie der Traum / Schlaf als künstlerische Inspiration betrachtet werden kann:

Son?.. – možet byt', potomu nam pritjagatelen ego smysl, čto éto blažennoe – tragičnoe (blažennoe – v tom, čto naša žizn' kak by soglašaetsja prochodit' „bez nas“, ne trebujat ot nas sliškom mnogogo, tragičnoe – v tom, čto ona vse že – i imenno – prochodit, vse bol'she „sotvorjaja“ naše nebytie, – i – opjat'-taki kak by „bez nas“). Očevidno, po étoj pričine dlja menja son – poetičeskaja tema.
Skažu takže neskol'ko slov o moich *stichach-snach*. Ich ni v koem slučae ne'l'zja ponimat' kak opisanie ili otraženie snovidenija. (Obrabotka gotovogo „mater'jala

317 Siehe dazu Leon Robel: „V te že gody, kogda Ajgi v samoj strukture stichotvorenija otražajet zatrudnennost' obščenijsa s čitateljami, v ego tvorčestve vnov' i vnov' vznikajet odna i ta že tema: a imenno – tema sna.“ [Genau in diesen Jahren, wenn Ajgi in der Struktur des Gedichts die Schwierigkeit widerspiegelt, mit den Lesern zu kommunizieren, kommt immer wieder dasselbe Thema auf: nämlich – das Thema des Traums / Schlags]. In: Robel' (2003, S. 48).

sna“ nedostojna poétičeskogo sozidajuščego truda; éto bolee legkomyslenno, čem naturalističeskoe opisanie tak nazывaemoj „real’nosti“[...] *Sny-stichi* dlja menja, – v moem „rabočem“ i „ličnom“ opredelenii, – kak by – *žanr* [...] V nich nikogda ne ispol’zuetsja material podlinnyh, „konkretnyh“ snovidenij. V nich – *žizn’* togo sostojanija, kotoroe ja vkratce opredelil slovami „blažennoe – tragično“ [...].³¹⁸

Der *Traum / Schlaf?*.. Es kann sein, er zieht uns deswegen an, weil das etwas Glückselig-Tragisches ist, (die Glückseligkeit besteht darin, dass unser Leben irgendwie damit einverstanden ist „ohne uns“ vorbeizuziehen, ohne viel von uns zu verlangen, das Tragische besteht darin, dass es [das Leben; K.B.] nämlich *vorbeizieht*, indem es [das Leben; K.B.] weiter unser Nichtsein erschafft – und – wieder irgendwie „ohne uns“). Offensichtlich ist deswegen der *Traum / Schlaf* für mich ein poetisches *Thema*.

Ich sage auch ein paar Worte zu meinen *Gedichten-Träumen*. Sie sollten auf keinen Fall als Beschreibung oder Widerspiegelung von Träumen verstanden werden. (Die Verarbeitung des fertigen „Schlafmaterials“ ist der dichterischen Kreativitätsarbeit unwürdig; das ist leichtsinniger als die naturalistische Beschreibung der sog. „Realität“ [...])

Die Träume-Gedichte sind für mich, – in meiner „persönlichen“ „Arbeitsdefinition“, – so etwas wie ein *Genre* [...]. In ihnen wird nie das Material der echten, „konkreten“ Träume verwendet. In ihnen ist das Leben in dem Zustand, den ich kurz als glücklich-schlaftragisch bezeichnet habe.

Aus diesem Abschnitt ist noch eine Besonderheit der Traumdichtung Gennadij Ajgis ersichtlich. Erstens betrachtet er den Traum / Schlaf als einen autonomen Existenzmodus, der ohne intentionales Einwirken zustande kommt und von der Realität vollkommen losgelöst ist. Darin lassen sich auch zwei der wenigen tatsächlichen Eigenschaften des Träumens im Konzept Ajgis erkennen: seine Vergänglichkeit und sein rational unkontrolliertes Auftreten. Zweitens, anders als Elena Švarc und Ol’ga Sedakova, die sich sehr oft an tatsächlichen Traumeigenschaften orientieren und die Träume in ihren Gedichten entsprechend gestalten, ist die Traumdichtung Gennadij Ajgis frei von Traumdarstellungen, die im Entferntesten etwas mit tatsächlichen Träumen zu tun haben könnten. Die Traumerlebnisse in seiner Lyrik werden entsprechend nicht mit einem Akzent auf das Visuelle dargestellt, sondern verlangen die völlige Versetzung des Lesers in das Sprachmaterial hinein. In einem Teil der essayistischen Sammlung „son-i-poézija“ [„Traum / Schlaf-und-Dichtung“], auf die später eingegangen wird, ist der Verzicht auf Psychologie und visuelle Erlebnisse zugunsten der Gefühle, die das Träumen hervorruft, ganz klar zum Ausdruck gebracht:

Obščee sostojanija sna, ego „ne-zritel’naja“ atmosfera inogda važnee i vpečatljaet bol’še, čem samo snovidenie. (Vrode togo, kak esli by atmosfera kinozala bol’še

podejstvovala na nas, čem fil'm). [...] Ničego zdes' ne nado mne „opredeljat' po Frejdu“. Prosto – ne choču („ostav'te v pokoe“).³¹⁹

Der allgemeine Zustand des Traums, seine „nicht-visuelle“ Atmosphäre sind manchmal wichtiger und beeindrucken uns mehr als der Traum selbst. (Das ist so ähnlich, als übe die Atmosphäre im Kinosaal größeren Eindruck auf uns aus als der Film selbst. [...] Wozu brauche ich es hier, „etwas nach Freud zu bestimmen“. Ich will es einfach nicht („lassen Sie mich in Ruhe“).

Das behauptete Fehlen von Bildhaftigkeit stimmt so allerdings nicht generell. Denn Ajgi verwendet durchaus einige Bilder, die sich durch sein Gesamtwerk ziehen und auch in den Traumgedichten vorkommen.³²⁰ Die Wörter, die Ajgi in seiner Dichtung benutzt, evozieren zwar Bilder, diese sind aber immer in einem bestimmten und individuellen Kontext zu verstehen und werden von ihrer ursprünglichen Bedeutung losgelöst und mit anderen, autorenspezifischen Konnotationen aufgeladen, d. h. die visuelle Komponente tritt hinter okkasionellen Bedeutungen zurück.

Diese Untersuchung geht zunächst von der Hypothese aus, dass der Hauptunterschied der Darstellungsweisen von Träumen bei Ajgi im Vergleich zu Švarc und Sedakova nicht nur im neuinterpretierten Umgang mit der Bildhaftigkeit im Traum besteht, sondern vor allem in der fehlenden Handlungsprogression des Traumgeschehens zu finden ist. Die Traumgedichte sind frei von narrativen Elementen, die neben der Visualität eine andere Eigenschaft des Traums ausmachen: Es passiert nichts. Ajgi lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf eine bestimmte Abfolge von Handlungen, sondern auf das Sprachmaterial selbst.³²¹

319 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 126).

320 Vgl. dazu Leon Robel': „*Son i roza* odnosjatsja k ključevym slovam, kotorye zakladyvaju smyslovye osnovy poëtičeskogo tvorčestva Ajgi. Čašče vsego vstrečajutsja takie slova, kak: *belizna, sneg, svet* (i ich mnogočislennye sinonimy, a takže odnokorennyye glagoly i prilagatel'nye), *solnce, veter, nebo, oblako, pole, les, derevo, poljana, ovrag, sad, cvetok; a takže: krov', detstvo, predki, plat'e, rukav, mama, rany (carapinki) i Bog*. [...] Pokazatel'no, čto bol'saja čast' ključevykh slov sootnositsja s osnovnymi mifami očen' drevnej čuvaškoj jazyčeskoj tradicii.“ [Der Traum und die Rose legen das Gedankenfundament von Ajgis Dichtkunst. Vor allem sind solche Wörter zu finden wie *Weiß, Schnee, Licht* (und ihre zahlreichen Synonyme sowie Verben und Adjektive, deren Wortwurzel aus einer Silbe besteht), *Sonne, Wind, Himmel, Wolke, Feld, Wald, Baum, Lichtung, Schlucht, Garten, Blume*; aber auch: *Blut, Kindheit, Vorfahren, Kleid, Ärmel, Mama, Wunden (Kratzer) und Gott*. Es ist bezeichnend, dass ein Großteil dieser Schlüsselwörter sich auf grundlegende Mythen der sehr alten tschuwaschischen Heidentradition bezieht] (Hervorhebungen des Autors). In: Robel' (2003, S 49).

321 Siehe dazu Kapitel 4.2.: Literarische Merkmale.

4.5. *Fragestellung und Vorgehensweise*

Im Hinblick auf die obengenannten Besonderheiten der Traumgedichte Gennadij Ajgis stellt sich die Frage, wie die methodische Vorgehensweise auf seine Texte angepasst werden kann. Es ist entscheidend, im Voraus zu klären, welchen Stellenwert der Traum in seiner Dichtung einnimmt. Um diese Frage zu beantworten, wird zunächst der essayistische, durchaus poetische Merkmale aufweisende Prosatext „son-i-soèzja. razroznennye zametki“ [„traum / schlaf-und-dichtung. unvollständige notizen“]³²² mit dem Ziel untersucht, grundlegende Auffassungen Ajgis bezüglich des Traums als Phänomen und dessen Implikationen für die Dichtung herauszuarbeiten.

Auf diesen ersten Schritt der theoretischen Verarbeitung des Traumthemas folgt die Analyse ausgewählter Gedichte zu einzelnen Schwerpunkten, die Besonderheiten im Umgang Ajgis mit dem Traum in seiner Lyrik verdeutlichen sollten. Es ist jedoch zu vermerken, dass Ajgi aufgrund seiner hermetischen Schreibweise und stark reduzierten, teils beinahe minimalistischen Ausdrucksform wenig Ansatzpunkte für die traditionelle Vorgehensweise der Lyrikanalyse in seinen Texten gibt. Die Analyse gestaltet sich daher in einer gegenüber den Untersuchungen zur Dichtung von Sedakova und Švarc reduzierten Form der Textarbeit. Leitend für die Textuntersuchung bei Ajgi ist die Frage nach der Übereinstimmung zwischen den theoretischen Überlegungen zur Rolle des Traums in der Dichtung und ihrer tatsächlichen Realisierung in den Gedichten Ajgis. Dabei wird in erster Linie herausgearbeitet, wie die metaphysische Funktion der Träume bei Ajgi zustande kommt.

4.6. *„son-i-poèzija“ und die poetische Theorie des Traums / Schlags bei Ajgi*

Der Zyklus „son-i-poèzija. razroznennye zametki“ [„traum / schlaf-und-dichtung. unvollständige notizen“], im Weiteren nur „son-i-poèzija“, geschrieben in der Zeit vom 20.-24. Januar 1975, ist streng genommen kein rein theoretischer Text, sondern gehört zu der dichterischen Prosa Ajgis. Dennoch ermöglicht er, wie eine andere Textsammlung, genannt „poèzija-kak-molčanie“ [„dichtung-als-schweigen“]³²³, eine wenigstens partielle Rekonstruktion der Autorkonzepte, die hinter den zwei zu einem Kompositum verbundenen Begriffen stehen. Auch wenn viele Forscher sich bei der Untersuchung der Traumgedichte Ajgis auf diesen Text beziehen,³²⁴ fehlt bis jetzt eine analytische Auseinandersetzung mit dessen Inhalten und Struktur.

„son-i-poèzija“ unterscheidet sich von einem Essay oder einem Interview dadurch, dass der Text keine konkreten, reflexiv und begrifflich scharfkontu-

³²² Ajgi (2009, Bd. 6, S. 117-146).

³²³ Ajgi (2009, Bd. 6, S. 147-167).

³²⁴ Z. B. Paše (2006) oder Robel' (2003).

rierten Aussagen enthält. Die 40 Abschnitte zeichnen sich vielmehr durch ihre komplexe poetisch-literarische Gestaltung aus, auch wenn der Untertitel den Eindruck entstehen lässt, dass in diesem Fall zufällig aufgeschriebene und unvollständige Notizen vorliegen.³²⁵ Dennoch handelt es sich aber auch nicht um literarische Texte im eigentlichen Sinn, da sehr oft ein Bezug zu real existierenden Personen und Ereignissen besteht und Reflexionen vorgebracht werden. Der Text lässt sich als literarisch gestaltete Gedanken zum Thema Traum und Dichtung charakterisieren.

Die Notizen als äußerliches Darstellungsformat werden vor allem durch die Struktur der Textteile bestimmt. Die von 1 bis 40 durchnummerierten Einträge haben verschiedene Länge (manche bestehen nur aus ein paar Wörtern, die Länge überschreitet aber selten eine Seite) und sind scheinbar zusammenhanglos und ohne sichtbare inhaltliche Struktur aneinandergereiht.

Auf den ersten Blick fällt jedoch die Zahl 40 auf, die zahlreiche Assoziationen hervorruft und daher nicht wahllos verwendet zu sein scheint. Besonders stark eingesetzt ist diese Zahl in der Bibel, wodurch sie mit sakraler Konnotation aufgeladen wird. Im Alten Testament wird sie beispielsweise mit der Dauer der Sintflut (40 Tage)³²⁶ oder der Wanderung des jüdischen Volkes durch die Wüste³²⁷ verbunden. Vierzig Tage lang bleibt auch Moses auf dem Berg Sinai, um die Worte Gottes zu empfangen.³²⁸

Auch im Neuen Testament ist die Zahl 40 mehrmals im Kontext etwa der rituellen Reinigung oder der Ehrung der Toten erwähnt. 40 Tage z. B. bleibt Jesus in der Wüste, bevor er sein Wirken beginnt.³²⁹ Dieses Ereignis wird später in die Tradition des Fastens vor den großen christlichen Festen Weihnachten und Ostern übertragen. Die Zeit von Ostern bis Christi Himmelfahrt beträgt ebenfalls 40 Tage.³³⁰ Die Zahl 40 verbindet auch Tod und Leben: 40 Tage wird um einen Toten getrauert, gleichzeitig dauert aber auch eine Schwangerschaft im Normalfall 40 Gestationswochen. Die Zahl 40 erscheint damit als Grundeinheit transitorischer Zustände.

Auch das scheinbar spontane Aufschreiben von Gedanken birgt in sich sublimale Beziehungen zwischen den einzelnen Aussagen, sodass die Vermutung naheliegt, dass die Textsammlung nach demselben Verfahren entstanden ist, wie auch die Gedichte Ajgis, deren Syntagmen und feste Wortfügungen durch andere Satzelemente getrennt und stattdessen durch poe-

325 Der Zyklus „poèzija-kak-molčanie“ [„dichtung-als-schweigen“] ist ebenfalls mit einem ähnlichen Titel versehen („razroznennye zapisi k teme“ [„unvollständige Aufzeichnungen zum Thema“]), der Autor nimmt also in derselben Art und Weise der Darstellung Bezug auf das Thema.

326 Gen 7,4.

327 Num 14,33.

328 Ex 24,18.

329 Mt 4; Lk 4.

330 Mk 16,19; Lk 24,51.

tische Bezüge in ihrer Relation rekonstruiert werden müssen.³³¹ So lassen sich einige Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen des Zyklus feststellen, die entweder aufgrund formaler oder inhaltlicher Kriterien entstehen wie z. B. die Bestimmung einer Dichterin / eines Dichters, sein Kontakt mit dem Publikum und der Leserschaft usw.

4.6.1. Die Definitionen des Traums / Schlags

Die gesamte Textsammlung zeichnet sich durch den wiederholten Versuch aus, den Traum immer wieder in einer bestimmten Art und Weise zu definieren. Ähnlich wie im Titel, wo die Begriffe des Traums und der Dichtung zweifach miteinander durch die Konjunktion „i“ [und] und die Bindestriche verbunden sind, werden weitere Wörter auf den Traum bezogen, wobei auf die Konjunktion „i“ verzichtet wird (z. B. Nr. 16: „Son-Leta“ [Traum-Lethe]). Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Begriffe ist ihre Großschreibung, die sie optisch fast identisch macht. Bei komplexeren Aneinanderreihungen von Wörtern, die normalerweise eine Phrase bilden, wird nur das Wort großgeschrieben, mit dem unmittelbar ein Bezug hergestellt werden soll. Z. B. in der Phrase „Son-Ljubov'-k-Sebe“ [Traum-Liebe-zu-Sich-Selbst]³³² ist das Reflexivpronomen großgeschrieben, weil der Traum / Schlaf die direkte Wortäquivalenz mit dem Selbst sucht, während in der Bezeichnung „Son-Ljubov'-k-sebe“ (dt. „Traum-Liebe-zu-sich-selbst“)³³³ nicht das Selbst, sondern die Liebe der Begriff ist, der für das Verständnis des Traums / Schlags wichtig ist. So entstehen durch die graphische Gestaltung feste Konstruktionen, die nur durch das Beiwort variiert werden und in ihrer Gesamtheit den Versuch darstellen, diverse Aspekte derselben Definition aufzudecken. Dazu könnte die verschiedene Großschreibung des Wortes auch auf zwei unterschiedliche Arten von Selbst hindeuten, die mit Hinblick auf die Opposition zwischen realer und metaphysischer Welt als empirisches Selbst oder ein höheres, metaphysisch behaftetes Selbst begriffen werden können.

Im Folgenden sind alle Begriffskonstellationen aufgelistet, die in „son-i-poèzija“ zu finden sind. In Klammern wird der jeweilige Teil angegeben, in dem sie auftreten:

Son-Pribežišče. Son-Begstvo-ot-Javi [Traum / Schlaf-Versteck. Traum / Schlaf-Flucht-vor-der-Realität] (T. 4)

Son-Ljubov'-k-Sebe [Traum / Schlaf-Liebe-zu-Sich-Selbst] (T. 8)

Son-Mir. Son-vozmožno-Vselennaja [Traum / Schlaf-Welt. Traum / Schlaf-vielleicht-Universum] (T. 12)

³³¹ Vgl. dazu Fußnote 271.

³³² Ajgi (2009, Bd. 6, S. 123).

³³³ *Ibid.*, Teil 24, S. 136.

Son-Poëzija. Son-Razgovor-s-samym-soboj. Son-Doverie-k-bližnemu [Traum / Schlaf-Dichtung, Traum-Gespräch-mit-sich-selbst, Traum / Schlaf-Vertrauen-in-den-Nächsten] (T. 14)

Son-Leta [Traum / Schlaf-Lethe] (T. 16)

Mater'-Son [Mutter-Traum / Schlaf] [...] Bog-Son [Gott-Traum / Schlaf] (T. 20)

Son-Šepot. Son-Gul [Traum / Schlaf-Flüstern, Traum / Schlaf-Getöse] [...] Son-Poëma-sama-po-sebe [Traum / Schlaf-Poem-an-sich] (T. 22)

Son-Ljubov'-k-sebe [Traum / Schlaf-Liebe-zu-sich-selbst] (T.24)

Son-Svet... Son-Ozarenie [Traum / Schlaf-Licht... Traum / Schlaf-Erleuchtung] (T. 28)

Son-tvorec, Son-chudožnik [Traum / Schlaf-Schöpfer, Traum / Schlaf-Maler] (T. 29)

Son-Omovenie [Traum / Schlaf-Waschung] (T. 37)

Die insgesamt 17 Bezeichnungen für den Traum / Schlaf verteilen sich auf 11 aus insgesamt 40 Teilen des Zyklus „son-i-poëzija“. Werden die in einem Teil zusammengefassten Definitionen als eine Einheit betrachtet, so entstehen insgesamt 11 Einheiten, wobei die mittlere sechste eine inhaltliche und gestalterische Besonderheit vorweist: Der Traum / Schlaf steht nicht an erster Stelle und gibt hiermit nicht die primäre lexikalische Bedeutung vor, sondern dient als Ergänzung zu anderen Begriffen. Es handelt sich dabei um die „Mutter“ als Verweis auf die tschuwaschische Mythologie³³⁴ und Gott als Inhalt des Christentums. Ein Grundelement des Definitionssystems, das den Traum / Schlaf umschreibt, sind also zwei Wörter, die nicht nur allgemein kulturell und religiös anerkannt sind, sondern auch vom Autor selbst mit einem persönlichen sakralen Inhalt aufgeladen werden. Der Traum / Schlaf vereint hiermit für Ajgi auf zentrale Weise heidnische Mythologie und Christentum, universelle und individuelle Auffassungen.

Hinweise darauf, dass „son-i-poëzija“ nicht eine Sammlung zufälliger bzw. unvollständiger Notizen und Einfälle darstellt, finden sich auch in inhaltlichen Zusammenhängen, die im Text vorkommen. Es sind thematische Schwerpunkte festzustellen, die allerdings nicht kompakt ausgeführt werden, sondern in verschiedenen Teilen des Gesamttextes verstreut werden. Das wichtigste Thema ist die Rolle des Traums / Schlafs in der Dichtung, wobei diese weiter in einen literaturgeschichtlichen Teil aus Sicht der Kommunikation mit der Leserschaft als Aufgabe der Dichterin / des Dichters und in die Suche nach Inspiration, die der Traum / Schlaf in einer einzigartigen Weise hervorbringt, untergegliedert werden kann. Der Traum / Schlaf wird nicht nur in Bezug auf sein Verhältnis zur Inspiration, sondern auch in der Gegenüberstellung zu der Wachheit (russ. „jav“) erläutert. Weitere Themen, zu deren Verständnis der Traum / Schlaf beiträgt, sind der Tod, das menschliche

334 Zu der Bedeutung des Wortes siehe auch Fußnoten 320.

Wesen bzw. der menschliche Charakter, aber auch die Seele und die Schlaflosigkeit als Gegenpol des Traums / Schlags.³³⁵

4.6.2. *Der Traum / Schlaf als poetisches Schicksal*

Der erste thematische Schwerpunkt, dem der größte Teil des Textes „son-i-poëzija“ gewidmet wird, ist auf den Traum als Inspirations- und Darstellungsgegenstand gelegt. Das Thema ist nicht kompakt in jedem darauffolgenden, sondern in jedem zweiten Teil beginnend mit dem fünften und endend mit dem neunzehnten. So kann der Gedankengang rekonstruiert werden, indem jeweils ein Teil übersprungen wird.

Die Überlegungen dazu beginnen in dem fünften Teil von „son-i-poëzija“ mit einer Einleitung, die klare zeitliche Grenzen zeichnet, in deren Rahmen das Traummotiv betrachtet wird:

Govorja o svjazach Poëta s Publikoj, s Čitatelem, my budem imet' zdes' v vidu liš' pozdnejšie vremena v opredelennych prostranstvach.

I, pol'zujas' zadannost'ju temy, sprosím sebja: gde, v kakoj literature bol'se vsego *sna*?

Ego mnogo – v „ne-angažirovannoj“ poëzii.³³⁶

Wenn wir über die Verbindungen zwischen DichterIn und Publikum, dem Leser,³³⁷ sprechen, werden wir hier die späteren Zeiten und bestimmte Räume in Betracht ziehen.

Und, das vorgegebene Thema nutzend, fragen wir uns: Wo, in welcher Literatur kommt am meisten *der Traum / Schlaf* vor?

Er ist sehr oft in der „un-engagierten“ Dichtung³³⁸ zu finden.

In diesem ersten Abschnitt der Reflexionen über Traum und Dichtung wird ein wissenschaftlicher Text nachgeahmt. Es wird ein Thema eingeführt, für dessen Ausarbeitung zwei Hauptakteure ins Feld geführt werden, die, auf die Poesie bezogen, die Rollen des Senders und des Adressaten spielen: die Dichterin / der Dichter und das Publikum, bzw. der Leser. Damit bezieht der Autor erneut den Rezipienten als Mitgestalter der Kunst ein.³³⁹ Diese zwei Seiten der Gestaltung eines Kunstwerks werden zusätzlich durch die Großschreibung als Instanzen dargestellt, die Verallgemeinerung voraussetzen. Dennoch unterscheidet sich die Bezeichnung der Dichterin / des Dichters und des Rezipienten seiner Werke: Während die Dichterin / der Dichter eine

335 Es ist bekannt, dass Ajgi, der einen unregelmäßigen Schlafrhythmus hatte, sehr oft unter Schlaflosigkeit gelitten hat. In: Robel' (2003, S. 19).

336 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 121).

337 Diese drei Wörter sind untypisch für die russische Orthographie großgeschrieben.

338 Mit engagierter Dichtung ist normalerweise die offizielle Dichtung gemeint.

339 Vgl. dazu Fußnote 271.

monolithische, in sich geschlossene und Inhalte generierende Instanz ist, ein Eindruck, der durch die Genitivform des Wortes „Poët“ [Dichter] verstärkt wird, ist die Rezipientenseite zweigeteilt. Zum einen handelt es sich um das Publikum, also um eine Einheit, die aus mehreren Teilen besteht, zum anderen aber wird die Leserin / der Leser explizit ausgenommen und als eigenständige Wahrnehmungsinstanz thematisiert.

Der Text wird weiter nach einem wissenschaftlichen Schema gestaltet, indem sowohl eine wissenschaftliche Sprache nachgeahmt (wissenschaftliche Texte werden auf Russisch oft in der 1. Person Plural verfasst) und eine entsprechende Struktur aus Frage und Antwort installiert wird. Weitere (pseudo)wissenschaftliche Elemente, die diesem Abschnitt zugrunde liegen, sind die avancierte zeitliche Periode (die späteren Zeiten) und eine bestimmte Art der Literatur als Untersuchungsgegenstand (die „un-engagierte“, in diesem Fall inoffizielle Dichtung).

Im übernächsten, siebten Abschnitt wird das Thema der Kommunikation zwischen DichterIn und Leserschaft beinahe nahtlos fortgesetzt:

Byvajut periody – ves'ma nedlitel'nye – kogda *pravda poëta* i *pravda publik*i sovpadajut. Èto – vremja publičnogo dejstvija poëzii. Auditorija pereživaet to že, o čem zjavljaetsja poëtom s èstrady, tribuny. I togda my slyšim – Majakovskogo.

Publičnaja pravda – pravda dejstvija. Auditorija chočet dejstvij, poët prizyvaet k dejstvuju. Mesto li tut – *snu*? U futuristov net *sna* (byvajut liš' snovidenija, čašče – zloveščie).³⁴⁰

Es gibt Perioden – nicht sehr lange – wenn die *Wahrheit*³⁴¹ *der Dichterin / des Dichters* und die Wahrheit des Publikums zusammenfallen. Das ist die Zeit der öffentlichen Wirkung der Poesie. Das Auditorium erlebt das, was die Dichterin / der Dichter von der Estrade, von der Tribüne verkündigt. Und dann hören wir – Majakovskij.

Die öffentliche Wahrheit ist die Wahrheit der Handlung. Das Auditorium will Handlungen, die Dichterin / der Dichter ruft zu Handlung auf. Gibt es hier einen Platz für den *Traum / Schlaf*? Bei den Futuristen gibt es keinen *Traum / Schlaf* (nur visuelle Träume, oft makabre).

Die vorgegebene Zeitabgrenzung ist mit der Erwähnung von Vladimir Majakovskij und den Futuristen ganz klar in der Epoche der russischen Avantgarde angesiedelt (1910–1920er Jahre). Die Avantgarde wird hiermit zu einem Ausgangspunkt für die weitere Betrachtung des Traums / Schlafs stilisiert. In dieser Phase teilen die DichterInnen dieselben Anschauungen wie ihr Publikum, die mit dem Wort „pravda“ [Wahrheit / Recht] in einen historischen Kontext gerückt werden. Wie im vorherigen Abschnitt, in dem die Dichterin / der Dichter als Generator der Inhalte der Beziehung mit der Le-

340 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 122).

341 Zu vermerken hier ist die Mehrdeutigkeit des Wortes „pravda“, das sowohl als Wahrheit, aber auch als Recht übersetzt werden kann. Vgl. dazu Kuße / Plotnikov (2011).

serschaft dargestellt wird, wird seine besondere Stellung auch in diesem Textteil durch die Kursivschreibung hervorgehoben. Die Wahrheiten fallen zwar zusammen, dennoch bleiben sie verschiedenen Ursprungs, wobei die Wahrheit der Dichterin / des Dichters sich graphisch von der öffentlichen Wahrheit abgesetzt. Es werden so zwei verschiedene Wahrheiten identifiziert, die der Dichterin / des Dichters und die des Publikums, die im Akt der gegenseitigen Kommunikation gleichgestellt werden.

Dies setzt aber einen viel intensiveren Austausch zwischen DichterIn und Publikum voraus, der nur durch den direkten Kontakt, d. h. im direkten Vorlesen entstehen kann. Das Publikum transformiert sich dadurch in ein Auditorium, die Rezipienten werden dadurch ausschließlich als Zuhörer bezeichnet. Die Symbiose der zwei Wahrheitsbegriffe führt aber auch dazu, dass die Sonderstellung der Dichterin / des Dichters abgeschwächt wird. Nicht er ist nun der Ursprung der Ideen, sondern das Publikum, das die Inhalte seiner Dichtung vorgibt („Auditorija chočet dejstvij, poët prizyvaet k dejstvuju“). Zum Ende dieses Abschnitts wird der Traum / Schlaf mit der rhetorischen Frage „Mesto li tut – *snu*?“ als obsolet in dieser Beziehung zwischen Dichtern und Publikum dargestellt. Gleichzeitig wird ein Unterschied zwischen Schlaf und Traum gemacht, indem die zwei Begriffe bei den Futuristen als vorhanden (Traum) bzw. nicht vorhanden (Schlaf) dargestellt werden.

Der übernächste Abschnitt neun verfolgt die weitere Entwicklung der Dichtung, wobei indirekt auf die Epoche nach der Avantgarde angespielt wird: Mit der Installierung des kommunistischen Regimes wird die Dichtung ihrer Freiheit beraubt:

U Poézii net *otstuplenij* i *nastuplenij*. Ona – *est'*, *prebyvaet*. Lišiv „obščestvennoj“ dejstvennosti, nevozmožno lišit' ee žiznennoj *čelovečeskoj* polnoty, uglublennosti, avtonomnosti. Čto ž, – ona možet zametno uglubit'sja i v te sfery, gde stol' dejstvuet – *son*. „Smet“ *prebyvat'* vo *sne*, obogaščat'sja u *nego*, soobščat'sja s *nim*, – v étom, esli chotite, – netoroplivaja uverennost' poézii v samoj sebe – ona ne nuždaetsja v tom, čtoby ej „ukazyvali“, čtoby ee „razrešali“ i kontrolirovali (takov, sootvetstvenno, i ee čitatel').

Terjaet li poézija v takih uslovijach čto-nibud' ili priobretaet? Chotelos' by ostavit' éto liš' vyskazannym voprosom. Glavnoe: ona *vyživaet*. Vygoni ee v dver', ona lezet v okno.³⁴²

In der Dichtung gibt es keine *Rückzüge* und *Angriffe*. Sie *ist*, *verweilt*. Indem ihr die „öffentliche“ Tätigkeit genommen wird, ist es nicht möglich, dass ihr die lebendige menschliche Fülle, der Tiefgang und die Autonomie genommen werden. Was denn – sie kann sich sichtbar in die Bereiche vertiefen, wo der *Traum / Schlaf* agiert. „Sich zu erkühen“ im *Traum / Schlaf* zu verweilen und sich an *ihm* zu bereichern, mit *ihm* zu kommunizieren – darin ist, wenn Sie wollen – die ruhi-

342 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 124).

ge Zuversicht der Dichtung in sich selbst – sie braucht es nicht, dass jemand sie „belehrt“, dass jemand sie „erlaubt“ und kontrolliert (und so ist auch ihr Leser).

Verliert oder gewinnt die Dichtung unter solchen Bedingungen etwas? Man möchte diese erst formulierte Frage unterlassen. Hauptsache ist: sie *überlebt*. Wenn sie durch die Tür verjagt wird, kriecht sie durch das Fenster wieder hinein.

In dieser zweiten Phase, in der die Dichtung in der kommunistischen Zeit geschildert wird, ändert sich politisch und gesellschaftlich bedingt die unmittelbare Interaktion zwischen DichterInnen und Leserschaft. Die wahre Dichtung ist dabei keine Massenkunst mehr, sondern eine kleine, unabhängige Sphäre, die inoffizielle Lyrik, und in diesem neuen Status ist der Traum / Schlaf das, was ihr eine neue Richtung gibt und zu ihrer Zukunftsfähigkeit, ihrem „Überleben“, beiträgt.

Es wird an erster Stelle klar, warum die Dichtung und die DichterInnen einen besonderen Status genießen: Sie sind für sich selbst autonom und überlebensfähig, auch wenn keine Kommunikation mit dem großen Publikum möglich ist. Während im vorherigen Absatz das Auditorium die Anweisungen der DichterInnen braucht, ist die Dichtung in diesem Fall als vollkommen unabhängig dargestellt. Diese latente und nun in Erscheinung tretende Freiheit der Dichtung verlangt auch nach einer anderen Art von Rezipienten. Das Auditorium wird von der Leserschaft ersetzt, die Leserschaft selbst wird nicht mehr großgeschrieben und pars pro toto für eine größere Leserschaft wahrgenommen, sondern zu einem Individuum reduziert, das aus eigenem Willen die freie Dichtung wahrnimmt. Der Leser, der Affinität zu solcher Dichtung zeigt, ist auch entsprechend frei von ideologischen Dogmen. Ajgi fokussiert also den Traum als wichtiges Merkmal der inoffiziellen Lyrik der Sowjetunion, in welcher sich – im Unterschied zur staatlich-offiziellen – die eigentliche Natur der Lyrik bewahrt. Wie die vorliegende Arbeit zeigt, ist der Traum in der Tat für zentrale LyrikerInnen des Untergrunds ein wichtiges Thema gewesen.

Nachdem in Abschnitt 9 die veränderte Lage der Dichtung aus der ursprünglichen Einheit zwischen Poesie und Publikum bzw. Öffentlichkeit betrachtet wurde, verlagert sich die Aufmerksamkeit in Abschnitt 11 nun auf die Leserschaft:

I vot, pravda poézii postepenno isčezaet iz auditorij, – ona uchodit v obosoblennye žizni obosoblennych ličnostej.

Čitateľ menjaetsja, – on, teper', zanjat ne bezlikim „obščim delom“, – teper' on pereživajet svoju žizn' pered problematičnym fenomenom Suščestvovanija. Nel'zja sčitat' éto ego „delo“ égoističnym, – pereživanie im suščestvovanija možet byt' pokazatel'nym, proveročnym – kak obrazec žizni čeloveka. Étot čitateľ nuždaetsja v poéte, kotoryj govorit *tol'ko dlja nego, tol'ko s nim*. Poét, v dannom slučae, edinstvennyj sobesednik, kotoromu možno doverjat'.

Menjaetsja „schema“ svjazi poèta s čitatelem. Teper' èto – ne ot *tribuny* – v *zal*, v *sluch*, a ot *bumagi* (často – i ne-tipografskoj) – k *človeku*, v *zrenie*. Čitatelja ne vedut, ne *prizyvajut*, s nim – *besedujut*, kak s ravnym.³⁴³

Und so verschwindet die Wahrheit der Dichtung langsam aus dem Auditorium – sie geht in das einzelne Leben der einzelnen Personen.

Die Leserschaft verändert sich – er ist nun nicht mehr mit dem gesichtslosen „gemeinsamen Werk“ beschäftigt – er erlebt sein Leben jetzt vor dem problematischen Phänomen der Existenz. Sein „Werk“ muss nicht als egoistisch begriffen werden – das Erleben seiner Existenzen kann bezeichnend und prüfend sein – wie ein Muster für das menschliche Leben. Eine solche Leserschaft braucht eine Dichterin / einen Dichter, der *nur für ihn*, *nur mit ihm spricht*. Die Dichterin / der Dichter ist in diesem Fall der einzige Gesprächspartner, dem einer vertrauen kann.

Das „Schema“ der Verbindung der Dichterin / des Dichters mit der Leserschaft ändert sich. Sie erfolgt nun nicht von der *Tribüne* – im *Saal*, *laut*, sondern auf dem *Papier* (oft auch – nicht-typographisch) – und richtet sich an den *Menschen*, an das *Sehvermögen*. Die Leserschaft wird nicht *geführt* oder *aufgefordert*, mit ihm wird ein *Gespräch geführt*, wie mit seinesgleichen.

Aus dieser Stelle ist eine Eigenschaft von Ajgis Dichtung besonders sichtbar: die Individualität der Dichtkunst, die in der Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft kulminiert. Laut Autor intensiviert sich der gegenseitige Bezug mit der zunehmenden Trennung zwischen den Wahrheiten der Dichterin / des Dichters und des im Auditorium verankerten Rezipienten. Die Wahrheit der Dichterin / des Dichters ist nicht mehr mit der Wahrheit einer großen Menschenmasse gleichzusetzen, sie wird viel mehr von einzelnen Individuen wahrgenommen.

Nicht nur bedingt die Dichtung den Leser, wie das im 9. Abschnitt klar gestellt wird (ona [poèzija] ne nuždaetsja v tom, čtoby ej „ukazyvali“, čtoby ee „razrešali“ i kontrolirovali (takov, sootvetstvenno, i ee čitel' [sie [die Dichtung] braucht es nicht, dass jemand sie „belehrt“, dass jemand sie „erlaubt“ und kontrolliert (und so ist auch ihr Leser)], sondern auch umgekehrt agiert die Leserschaft durch ihre neugewonnenen Kompetenzen als Mitgestalter der Dichtung.

DichterIn und Leserschaft werden dadurch eine Einheit, die aber auf völlig verschiedenen Prinzipien aufgebaut ist. Ihre Beziehung findet nun nicht nur über ein anderes Kommunikationsmedium statt, sondern hat andere, existenzielle Funktionen, die schließlich in der erneuten Gleichstellung zwischen den beiden Instanzen resultiert. Die Leserin / der Leser gestaltet hiermit ein Gedicht mit und wird zum Teil seiner Schöpfung, was die Individualität der Werke mitbedingt.

Auch hier wird die Stellung der Dichterin / des Dichters als einzigartig betont. Das Wort „Poèt“ bleibt auf der Seite des Absenders unverändert,

343 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 125).

während der Rezipient sich nicht nur optisch vom breiten Publikum auf das einzelne Individuum reduziert, sondern auch im Vergleich zu dem Auditorium eine völlig andere Rolle beansprucht. War das Auditorium trotz identischer Wahrheit der Dichterin / dem Dichter unterstellt (Teil 7: Die Dichterin / der Dichter fordert das Auditorium zu Handlungen auf, also leitet er es in gewisser Weise), ist bei dem Individuum als LeserIn ein Gleichheitszeichen zwischen ihm und der Dichterin / dem Dichter gesetzt. Paradoxerweise ist diese Beziehung aber für die Leserschaft viel wichtiger als für die Dichterin / den Dichter, denn die Leserschaft „braucht“ die Dichterin / den Dichter. Die Beziehung zwischen den beiden Instanzen intensiviert sich dadurch enorm. Sie findet nicht in der Öffentlichkeit statt, sondern wird auf dem direktesten Weg durch das Sehen zustande gebracht. Das Papier als Medium enthält einen weiteren Verweis auf die inoffizielle Dichtung. Sie wird hauptsächlich in verschriftlichter Form verbreitet, oft in Form einer Handschrift, was den Bezug der Leserschaft zur Dichterin / zum Dichter und umgekehrt zusätzlich personalisiert.

Im 13. Abschnitt der Sammlung zeichnet sich als äußerlicher Ausdruck dieser Einzigartigkeit der Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft nun die Dichtung ab, in der ein Traum- bzw. Schlafzustand verarbeitet wurde:

Nadejus', čto ne pokažetsja, budto povyšennuju „častotnost“ sna ja sčitaju glavnoj osobennost'ju toj poézii, o kotoroj idet reč'. U nee mnogo i drugich celej, i drugich „mater'jalov“ – na to ona i ne „za-angažirovana“ (i ne „za-angažirovat'sja“ že ej – *snu!*).

No, esli uže my govorem – o sne, to tak i skažem: svjaz' poézii éтого roda s Čitatelem stol' intimna, čto oni meždu soboj mogut *delit'sja i snami*.³⁴⁴

Ich hoffe, daraus wird nicht verstanden, dass ich die erhöhte „Privatheit“ des Traums / Schlafs für die Haupteigenschaft dieser Dichtung, über die gesprochen wird, halte. Sie hat viele andere Ziele und andere „Materialien“ – und sie ist darüberhinaus nicht „en-gagiert“ (und dem *Traum / Schlaf* kommt es nicht darauf an, sich mit ihr zu „en-gagieren“).

Aber wenn wir schon reden – über den Traum, so sagen wir: Die Verbindung der Dichtung dieser Art mit der Leserschaft ist so intim, dass sie unter sich *auch Träume teilen können*.

Deutlich erkennbar ist die Aufwertung der Leserschaft, die solche Dichtung liest, die in der verwendeten Großschreibung „Čitateľ“ [Leser] ihren Ausdruck findet. Die Dichtung, die sich als individuell geprägte Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft etabliert hat, ist unter anderem durch den Traum / Schlaf geprägt. Erneut wird das Thema des 7. Teils von „son-i-poézija“ aufgegriffen, indem der Traum / Schlaf als ein Merkmal der nicht engagierten Dichtung, also der Dichtung, die keine Verbindung mit dem

344 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 128).

breiten Publikum sucht, dargestellt wird. Hier ändert der Autor wenn auch sehr kurz den bisher (pseudo)wissenschaftlichen Stil, der u. a. mit den Verbformen in der 1. Person Plural simuliert wurde, und gestaltet seine Aussage in einer personenbetonten Weise in der 1. Person Singular („nadejus“ [ich hoffe]). Zum zweiten Mal nach dem 5. Teil wird auch die Situierung des Traums / Schlags in der nicht engagierten Dichtung betont, wobei hier dieser Gedanke weiter ausgeführt wird: Der Traum / Schlaf mag ein Merkmal der freien Dichtung sein, er ist aber auf keinen Fall das Hauptmerkmal, da diese Dichtung von vielen verschiedenen Aspekten geprägt ist. Durch die Traumichtung kommen DichterIn und Leserschaft noch näher zueinander, sodass ein ausschließlich subjektzentriertes Phänomen wie der Traum / Schlaf im Kontext der beschriebenen Verbindung zwischen DichterIn und Leserschaft zu einem intersubjektiven wird.

Im nächsten (der Nummerierung zufolge übernächsten) Abschnitt 15 weist Ajgi darauf hin, dass diese Beziehung durch Repressalien gewaltsam zerstört werden kann:

A geroičnost' poèzii, ee aktivnost', graždanskaja otvetstvennost'?

Značit, ne zabudem i o tom, što gde-to v èto že vremja, v tech že prostranstvach, aktivno pogibaet – nužnyj liš' desjatku čitatelej – Mandel'stam. Emu – ne do sna. On znaet, – govorja slovami drugogo poëta, – liš' „ogromnuju bessonnicu“^{345, 346}

Und die Heldenhaftigkeit der Dichtung, ihre Aktivität, Zivilverantwortung?

Das bedeutet, sollten wir auch nicht vergessen, dass irgendwo in genau dieser Zeit in diesen Räumen Mandel'stam – den nur eine Handvoll von Lesern braucht – aktiv stirbt. Ihm geht es nicht um den *Traum / Schlaf*. Er kennt, – mit den Worten eines anderen Dichters – nur eine „große *Schlaflosigkeit*“.

Im Hinblick auf die bisher angeführte Argumentation lässt sich diese Aussage als Bestätigung der Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft auffassen, die nun unter anderen Umständen gestaltet wird, als zu der Zeit der Avantgarde. Die rhetorische Frage über die alten, avantgardistischen Tugenden der Dichtung, die auf die breite Masse ausgerichtet ist, wirkt fast spöttisch, da wegen der gesellschaftlich-politischen Situation die avantgardistischen Ideale unmöglich zu realisieren erscheinen. In einem ersten Schritt hebt der Autor durch die Wiederholung in Frage und Antwort fast sarkastisch hervor, dass die Aktivität der freien DichterInnen darin besteht, dass sie sterben.

345 Gemeint wird hier wahrscheinlich ein Brief Marina Cvetaevas an Boris Pasternak aus dem März 1923: „Predstoit ogromnaja bessonnica, Vesny i Leta, ja sebja znaju, každoe derevo, kotoroe ja obljubuju glazami, budet – Vy.“ [Eine große Schlaflosigkeit steht bevor, die des Frühlings und des Sommers, ich kenne mich, jeder Baum, den ich mit den Augen zu lieben wähle, werden Sie sein]. In: http://www.tsvetayeva.com/letters/let_b_pasternaku_90323 (06/07/2020).

346 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 128).

Als Beispiel wird Osip Mandel'stam, einer der bedeutendsten AutorInnen der russischen Avantgarde, angeführt, der während der stalinistischen Repressionen in einem Arbeitslager ums Leben gekommen ist.

Erneut wird auf den Ausgangspunkt der Betrachtung des Traums / Schlafs in Teil 5 rekurriert. Die dort erwähnten Zeit und Raum („*pozdnejšie vremena v opredelennyh prostranstvach*“ [spätere Zeiten und bestimmte Räume]), die in die Zukunft gesetzt und als Grundlage für die Betrachtung der Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft geschildert werden, sind nun Realität. Im 15. Abschnitt ist aber diese Realität von Tod und Repressionen geprägt. Die Verbindung zwischen Leserschaft und DichterIn ist von externen Faktoren gestört, und der Dichter (in diesem Fall Mandel'stam), den die Leserschaft „braucht“, wird physisch vernichtet.

In einem zweiten Schritt im nächsten Gedankenabschnitt wird dann erklärt, dass eine öffentlich verantwortliche Dichtung unter den gegebenen Bedingungen unmöglich ist:

Kogda publičnaja pravda nevozmožna, *poët-tribun* smenjaetsja *éstradnym poëtom*. Svjaz' takogo poëta s publikoj počoža na dvuchstoronnjuju dogovorennost' igrat' „v pravdu“ („pravdu-to my znaem, – my ee ostavili doma, – zdes' my sobralis' ne dlja ètogo, – začem govorit' o neprijatnostjach, lučše poveselimsja“).

Záčem tut *son* s ego trevogami, s ego složnoj, tragičeskoj *Ličnost'ju* (ibo *son* čeloveka, byt' možet, – ego rasširennaja – i doverčivaja k sebe samoj, i ispytujuščaja, ispovedujuščaja, trebovatel'naja – *Ličnost'?*).³⁴⁷

Wenn die öffentliche Gerechtigkeit nicht möglich ist, wird die Dichterin / der *Dichter-Tribun* durch den *Estradendichter* ersetzt. Die Verbindung einer solchen Dichterin / eines solchen Dichters mit dem Publikum ähnelt dem beiderseitigen Einverständnis, die „Wahrheit zu spielen“ („wir kennen diese Gerechtigkeit, – wir haben sie zu Hause gelassen, – wir haben uns nicht deswegen hier versammelt, – warum sollen wir über unangenehme Dinge reden, es ist besser, uns zu amüsieren“).

Wozu braucht man hier – *den Traum* mit seinen Sorgen, mit seiner komplexen tragischen *Persönlichkeit* (denn der *Traum / Schlaf* des Menschen ist, vielleicht, – seine erweiterte – und auf sich selbst vertrauende, und prüfende, bekennende, fordernde – *Persönlichkeit?*).

Aufgrund dessen, dass die Gerechtigkeit in der Gesellschaft nicht möglich ist, ist auch das Vorhandensein der Ursprungsform der avantgardistischen Dichtung nicht möglich. Der Autor vermerkt polemisch und sogar sarkastisch, dass die Gerechtigkeit unter diesen Umständen nicht nur unmöglich, sondern auch unerwünscht ist, da die Dichtung, die nicht frei ist, eigentlich nur der Massenunterhaltung dienen kann. So ist der Traum / Schlaf aufgrund seiner Individualität und seiner Forderung zur Selbstverantwortung als Thema für diese Schreibweise völlig ungeeignet.

347 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 130).

Der letzte Satz des Abschnitts ist als eine rhetorische Frage konzipiert, die zwei Grundgedanken Ajgis bezüglich des Traums / Schlags wiedergibt. Zum einen ist dessen Individualität hervorgehoben, indem das Wort „son“ ebenso wie das Wort „Ličnost“ [Persönlichkeit] kursiv gesetzt und damit graphisch fast gleichgestellt werden. Zum Zweiten gewinnt das Wort „Ličnost“ einen sonderbaren Status: Es ist großgeschrieben und zusätzlich mit einer langen, in Klammern gesetzten Ergänzung ferner als eine durch den Traum / Schlaf vollwertige Persönlichkeit gekennzeichnet. In dieser Situation erweist sich der Traum / Schlaf als ein für die unfreie Gesellschaft vollkommen unpassendes Phänomen, da ausgerechnet die Persönlichkeit in solchen Systemen unterdrückt wird.

Der letzte 19. Abschnitt zu den Überlegungen über die Rolle des Traums / Schlags in der Dichtung schlägt einen Bogen zurück zu der Ausgangsfrage: „Wo, in welcher Literatur tritt der Traum / Schlaf am meisten auf?“:

K kakim poëtam so slovom „Nadoelo“ obratilsja Majakovskij v samom načale ego stol' dejatel'nogo puti? Èto Annenskij, Tjutčev, Fet. Imenno te poëty, v poëzija kotorych – vo vsej russkoj literature – bol'se vsego – *sna*.

Net *sna* u Majakovskogo (est' – tol'ko snovidenija, vydumannye, „konstruktivnye“), mnogo ego – u Pasternaka.³⁴⁸

An welche DichterInnen wendete sich mit den Worten „Es reicht“ Majakovskij am Anfang seines Schaffenswegs?³⁴⁹ Das sind Annenskij, Tjutčev, Fet. Nämlich die Dichter, in deren Dichtung – in der ganzen russischen Literatur es – vor allem – *Traum / Schlaf* gibt.

Es gibt keinen *Traum / Schlaf* bei Majakovskij (nur – visuelle Träume, ausgedacht, „konstruktiv“), viel davon gibt es – bei Pasternak.

Auch gedanklich finden sich in diesem Zitat Bezüge zu dem ersten Abschnitt, wo festgehalten wird, dass der Traum / Schlaf nicht dort existieren kann, wo DichterIn und Leserschaft eine in der Öffentlichkeit ausgetragene Beziehung zueinander pflegen. Die antioneirische Ausrichtung dieser Epoche wird durch ein Gedicht Vladimir Majakovskijs verdeutlicht, der in „Es reicht“ drei der wichtigsten russischen Dichter erwähnt, die mit dem Traum als dichterischen Topos arbeiten: Fedor Tjutčev (1803–1873), Afanasij Fet (1820–1892) und Innokentij Annenskij (1855–1909). Majakovskij lehnt dadurch die drei wichtigsten literarischen Epochen vor der Avantgarde ab: Tjutčev ist ein Dichter der Romantik, Fet des Realismus (bzw. als Lyriker der Spätromantik) und Annenskij des sog. „Silbernen Zeitalters“, also des Symbolismus. Diese Schilderung der Dichtung vor der Repressionswelle

³⁴⁸ Ajgi (2009, Bd. 6, S. 131).

³⁴⁹ Gemeint ist hier das Gedicht von Vladimir Majakovskij „Nadoelo“ [„Es reicht“]. In seiner zweiten Verszeile werden die Namen der drei Dichter Annenskij, Tjutčev und Fet genau in dieser Reihenfolge erwähnt.

findet so ihren Repräsentanten in Majakovskij, während die oneirische und dadurch besondere Verbindung zwischen DichterIn und Leserschaft im Werk von Boris Pasternak zu finden ist.

Der Anschluss dieses Abschnitts an die ersten zwei, in denen das Thema des Traums / Schlafs und seiner Verbindung mit dem Publikum aufgestellt wird, erfolgt vor allem formal-inhaltlich. In dem ersten Absatz wird die ursprüngliche Frage „gde, v kakoj literature bol'she vsego *sna*?“ [Wo, in welcher Literatur kommt am meisten *der Traum / Schlaf* vor?] mit derselben Wortwahl der Fragestellung und derselben Kursivsetzung des Traums / Schlafs beinah wörtlich beantwortet. Auch der Name Majakovskijs im Kontext einer regen sozialen Tätigkeit (Abschnitt 7 – „dejstvija“, Abschnitt 19 „dejatel'nogo puti“) wird erneut eingesetzt: Im 7. Abschnitt wird er als Repräsentant einer Zeit angeführt, in der DichterIn und Publikum gleichgestellt werden und der Traum / Schlaf somit als überflüssig erscheint. In Teil 19 verlässt die Präsenz Majakovskijs den Bereich des Beispiels oder der Verallgemeinerung, wie dies im 7. Abschnitt der Fall ist, und er wird ganz gezielt als ein Autor dargestellt, der in Ajgis Konzept vom Traum / Schlaf nicht passt. Diese Inkompatibilität resultiert vor allem aus den visuellen Träumen („snovidnja“ von Abschnitt 7 und 19), hinter denen tatsächliche Traumereignisse stehen oder die wenigstens als Inspiration dienen. Als ein Gegenbeispiel wird Boris Pasternak erwähnt, der zu den Lehrern und Förderern des jungen Ajgi gehört.

So zeichnet sich innerhalb von „son-i-poëzija“ ein großer kohärenter Themenschwerpunkt ab, der aber dennoch aufgegliedert wird. So wird die Leserschaft vor die Herausforderung gestellt, die Einzelteile, die zu diesem Thema gehören, zu finden, zusammensetzen und zu interpretieren. Die inhaltlichen und formalen Verbindungen zwischen den einzelnen Abschnitten können wie folgt zusammengefasst werden, wobei die Verbindung zwischen dem ersten und dem letzten Teil (Frage-Antwort) besonders deutlich ist:

Tabelle 1: Die Komposition von „son-i-poëzija“

Abschnitt-Nr.	Inhaltliche Zusammenhänge	Formale Zusammenhänge
5	<ul style="list-style-type: none"> • Verbindung zwischen DichterIn und Publikum als Hauptthema; • Fragestellung: „Gde, v kakoj literature bol'she vsego <i>sna</i>?“ [Wo, in welcher Literatur kommt am meisten <i>der Traum / Schlaf</i> vor?]; • Verortung des Traums/Schlafs in der „un-engagierten“ Dichtung: 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Interaktion zwischen DichterIn und Publikum; • Großschreibung der beiden Instanzen (DichterIn und Leserschaft). • Frage-Antwort Schema: „Gde, v kakoj literature bol'she vego <i>sna</i>?“ [Wo, in welcher Literatur kommt am meisten <i>der Traum / Schlaf</i>

	<ul style="list-style-type: none"> • Raum und Zeit der Untersuchung werden definiert. 	<p>vor?] – „Ego mnogo – v „ne-angažirovannoj poèzii“ [Er ist sehr oft in der „un-engagierten“ Dichtung zu finden.]</p>
7	<ul style="list-style-type: none"> • Gleichheit zwischen den Ansichten der DichterIn und des Publikums → öffentliche Wirkung der Dichtung; • Transformation des Publikums in Auditorium; • Akzent auf die Handlung (russ. „dejstvje“) der Dichtung; • Majakovskij als Beispiel dieser Periode. 	<ul style="list-style-type: none"> • DichterIn und Publikum verlieren ihren Sonderstatus und werden wieder kleingeschrieben; • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Wiederholung des Wortes „dejstvje“; • Frage-Antwort Schema: „Mesto li tut – <i>snu</i>?“ [Gibt es hier einen Platz für den Traum / Schlaf?] – „U futuristov net <i>sna</i>. Byvajut liš' snovidenija, čašče – zloveščie“. [Bei den Futuristen gibt es keinen Traum / Schlaf (nur visuelle Träume, oft makabre.)]
9	<ul style="list-style-type: none"> • Sonderstellung der Dichtung: Sie braucht die Öffentlichkeit nicht, um zu existieren; • Die unabhängige Dichtung hat auch unabhängige Leserschaft; • Rückkehr vom Publikum / Auditorium zur Leserschaft als Instanz der Rezeption. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung des Wortes „son“.
11	<ul style="list-style-type: none"> • Personalisierung der Beziehung zwischen DichterInnen und Leserschaft: Die Leserschaft sucht die Dichterin / den Dichter, der ihn individuell anspricht; • Veränderte Wahrnehmung der Dichtung: von auditiv zu visuell. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung der Wörter, die diese individuelle Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft betonen (tol'ko dlja nego, tol'ko s nim; čelovek, zrenie, besedovat') und der Wörter, die die bisherigen Verhältnisse wiedergeben (tribuny, zal, sluch, vodit', prizyvav'). • Die unabhängige Dichtung hat auch unabhängige Leserschaft; • Rückkehr vom Publikum / Auditorium zur Leserschaft als Instanz der Rezeption.
13	<ul style="list-style-type: none"> • Der Fokus aufs Individuum ist das wichtigste Merkmal der freien Dichtung; • Sie ist hiermit als „un-engagiert“ zu bezeichnen. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Wiederholung des Motivs der „un-engagierten Dichtung“.

15	<ul style="list-style-type: none"> • Die gesellschaftliche Funktion der Dichtung besteht darin, für ihren begrenzten Kreis von Lesern zu existieren; • Das Thema der Schlaflosigkeit; • Beispiel Mandel'stam. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Rhetorische Frage über die Heldenhaftigkeit und die soziale Verantwortung der Dichtung.
17	<ul style="list-style-type: none"> • Verbindung zu Abschnitt 7 → veränderte Funktion der DichterIn, der sich an die Öffentlichkeit wendet, der nicht mehr als Vermittler der Wahrheit, sondern als Unterhalter auftritt; • Im Kontrast dazu wird der Traum / Schlaf gestellt, der die Individualität hervorhebt. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Wiederholung des Motivs der DichterInnen im öffentlichen Raum, dieses Mal mit einer negativen Darstellung als Unterhalter; • Hervorhebung der Verbindung zwischen dem Traum / Schlaf und der Persönlichkeit durch Kursivschreibung.
19	<ul style="list-style-type: none"> • Thematischer Bogen zum ersten Teil, wo die Frage gestellt wird, wann und wo der Traum / Schlaf in der Literatur am meisten ist; • Beispiel Majakovskij, der einen Bruch mit dieser Tradition markiert. 	<ul style="list-style-type: none"> • Wiederholung von Abschnitt 5: bol'se vsego sna?; • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Wiederholung von Abschnitt 7: „snovidenija“ [visuelle Träume] als negative Erscheinungen.

Diesen Überlegungen über den Traum / Schlaf und seine Positionierung in der Literaturgeschichte, die eine thematische Einheit bilden, folgt ein weiterer Betrachtungsschwerpunkt der oneirischen Dichtung als Quelle der Inspiration, durch die die Freiheit der Poesie und die Individualität des Künstlers gewährleistet sind. Der Traum ist hiermit ein essentieller Bestandteil der menschlichen Kreativität:

No – „praktičeski“ – skol'ko obraščaemsja my ko Snu (pomimo svoej voli – a značit, s polnoj otdačej) za „chudožestvennoj pomošč'ju“? Soznatel'noj mysl'ju my ne doberemsja i za vsju žizn' do tech vospominanij, tech glubin pamjati, kotorye son možet vyjavit' mgnovennym ozarenijem. „Fonoteka“ i „fototeka“ Deržavy Sna, milost'ju Sna, vseгда – k našim uslugam, a ved' oni – so „snimkami“ i „zapisjami“ složnejšich čuvstv, samych dalekich po vremeni – samych svežich – tončajšich nabljudenij.

Povtorju zdes' priznanie, sdelannoe mnoju kogda-to odnomu iz družej: „Možet byt', èto smešno, no ja dolžen skazat', čto samoe udačnoe ja pišu počti na grani zasypanija“. Razumeetsja, èto osobennyj son...

Poët s radost'ju soglasitsja, esli „ustrojat tak“, čtoby on mog žit' bez edy. Emu že lučše. No, Gospodi, ne liši ego – *sna*...³⁵⁰

Aber – „praktisch“ – wieviel wenden wir uns an den Traum / Schlaf (an unserem Willen vorbei – d. h. mit voller Hingabe) für „künstlerische Hilfe“? Durch den bewussten Gedanken können wir unser Leben lang nicht diejenigen Erinnerungen, diejenige Tiefen des Gedächtnisses erreichen, die der *Traum / Schlaf* in einer blitzschnellen Erleuchtung zeigen kann. Die „Phonothek“ und die „Fotothek“ des Traumstaates stehen durch die Gnade des Traums / Schlafs immer – uns zur Verfügung, und sie sind ja – mit den „Fotographien“ und den „Tonaufnahmen“ der kompliziertesten Gefühle, die am weitesten in der Zeit zurückliegen – und den frischesten – genauen Beobachtungen.

Ich wiederhole das Geständnis, dass ich einem meiner Freunde gemacht habe: „Es kann sein, es ist lächerlich, aber ich muss sagen, dass ich das Beste fast am Rande des Einschlafens schreibe.“ Das ist ein besonderer Traum / Schlaf, versteht sich.

Die Dichterin / der Dichter würde gerne, falls man es so „einrichtet“, auf Essen verzichten können. Für sie / ihn wäre das sogar besser. Aber, Gott, nimm ihm nicht – *den Traum / Schlaf*.

In diesem Abschnitt sind zwei Haupteigenschaften des dichterischen Traums / Schlafs verankert: das Fehlen der bewussten Kontrolle über das Traumphänomen und seine Fähigkeit, in sonst unerreichbare Bereiche der Erinnerung vorzudringen und diese der Dichterin / dem Dichter zu vergegenwärtigen. Der Traum / Schlaf wird dadurch unverzichtbar in dem Entstehungsprozess der Gedichte, was in dem letzten Absatz des zitierten Textes besonders deutlich formuliert wird.³⁵¹

Der Traum / Schlaf zeichnet sich damit als ein Medium ab, durch das das lyrische Subjekt, das sich im Traum- bzw. Schlafzustand befindet, sich von der rationalen, greifbaren Welt ablösen und mühelos zu anderen Transzendenzschichten gelangen kann. Der Traum / Schlaf bleibt aber kein rein abstrakter Begriff, aus dem in unerklärlicher Weise die Inspiration geschöpft wird. Ganz im Gegenteil, der Traum / Schlaf gewinnt u. a. durch die Großschreibung im ersten Satz ganz reale Züge als Gesprächspartner, an den sich die Dichterin / der Dichter wendet, um sich helfen zu lassen. Die

350 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 132-133).

351 In einem früheren, aus dem Juni 1974 stammenden Interview bezieht Ajgi eine andere Position. Auf die Frage, wie er schreibt, antwortet er: „Na ètot vopros, zadannyj odnim iz moich družej, ja kogda-to otvetil: ‚Možet byt', èto smešno, no dolžen skazat' tebe, čto vse udačnoe ja pišu počti na grani zasypanija'. Dejstvitel'no, tak prodolžalos' mnogo let. Ne mogu skazat', kak pišu ja teper'. Teper' – net i togo osobennogo sna, i jav' – kak durnoj son.“ [Diese Frage, die einer meiner Freunde stellte, beantwortete ich irgendwann mal so: ‚Es kann sein, es ist lächerlich, aber ich muss Dir sagen, dass ich alles Gute fast am Rande des Einschlafens schreibe.‘ Das zog sich in der Tat viele Jahre hindurch. Ich kann nicht sagen, wie ich jetzt schreibe. Jetzt – gibt es auch diesen besonderen Traum / Schlaf nicht mehr und die Wachheit ist – wie ein schlechter Traum / Schlaf]. In: Ajgi (2001, S. 18).

einzelnen Traumbilder und andere Eindrücke werden in einer „Phonothek“ bzw. „Fotothek“ gespeichert, und der einzige mögliche Zugang zu diesem Archiv wird durch den Traum / Schlaf ermöglicht. Der Traum / Schlaf materialisiert sich sogar, indem er eine geographische und politische Dimension bekommt („Deržava Sna“ [der Traumstaat]), und wird als eine parallele, metaphysische Realität dargestellt.

Der unmittelbare Zugang zu der Inspirationskraft des Traums / Schlafs macht diesen Zustand unabdingbar für die Gestaltung des künstlerischen Prozesses. Die daraus resultierende Kreativität wird sowohl partiell auf den Autor bezogen, indem er behauptet, dass seine besten Werke am Rande des Einschlafens geschrieben seien, als auch in dem letzten Absatz auf die DichterInnen im Allgemeinen. Nicht die menschliche, materielle Welt, sondern die Welt des Traums / Schlafs haben in der Welt der Poesie eine existentielle Bedeutung.

4.6.3. Traum / Schlaf und Realität

Der Traum / Schlaf wird dadurch als Gegenteil der Realität bestätigt, die bei Ajgi mit einem bestimmten Begriff bezeichnet wird: „jav“. Dabei handelt es sich um zwei Zustände, die sich gegenseitig nicht zwangsläufig ausschließen, sondern dem Menschen gleichermaßen zu Eigen sind und verschiedene Existenzmodi darstellen.

Der erste Versuch, die Realität zu beschreiben, wird im 2. Teil von „son-i-poézija“ unternommen:

V „Literaturnoj gazete“ – ogromnymi bukvami – zaglavie: „Razgadka tajny Morfeja?“

Možet byt', skoro pročtem: „Razgadka javi?“

Počemu čelovek – ves' – iz javi i jav', a son – ne tol'ko on, čelovek, no i čto-to ešče „drugoe“?³⁵²

In der „Literarischen Zeitung“ steht – mit riesigen Buchstaben – der Titel: „Die Auflösung des Rätsels des Morpheus?“

Vielleicht lesen wir bald: „Die Auflösung des Wachzustandes?“

Warum ist der Mensch – ganz – aus Wachzustand und ist Wachzustand, während der Traum – nicht nur er, der Mensch, sondern auch noch etwas „anderes“ ist?

Ausgehend von einem Titel in der „Literarischen Zeitung“, der es sich anmaßt, die Geheimnisse des Traums entschlüsselt zu haben, wird der Blick auf den Wachzustand gerichtet. Der Traum umfasst hier die Realität in sich (und entsprechend auch den Menschen), dennoch bleibt das „Andere“ übrig, das sich nicht beschreiben lässt. Der Versuch dieses Andere zu benennen, scheitert nicht nur an dem fehlenden Begriff, der mit dem Indefinitpronomen „čto-to“ ausgedrückt wird, sondern vor allem durch das Unver-

352 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 120).

mögen, dieses zu verstehen. So wird der Anspruch der „Literarischen Zeitung“ als unsinnig dargestellt, denn wenn nicht mal die Rätsel der greifbaren Realität gelöst sind, kann die Frage nach der höhergestellten Traumrealität erst recht nicht gestellt werden.

Dadurch wird der Traum / Schlaf als eine Überwindung der Realität gesehen. Der 4. Abschnitt von „son-i-poèzija“ besteht nur aus zwei Traum / Schlaf-Definitionen, die einen funktionalen Unterschied zwischen den beiden Zuständen unterstreichen: „Son-Pribežišče. Son-Begstvo-ot-javi“ [Traum / Schlaf-Versteck. Traum / Schlaf-Flucht-vor-der-Realität].³⁵³

Im übernächsten Abschnitt 6, der der Realität gewidmet ist, wird dieser Unterschied jedoch hinterfragt und damit relativiert.

Jav' – nastol'ko „vse“, čto ej ne vydelili otdel'nogo Boga, kak *snu*.

Meždu tem, ne idet li reč' liš' o raznom osveščeenii odnogo i togo že bezbrežnogo Morja – myslimo-i-nemyslmo-Suščestvujuščego?³⁵⁴

Die Realität – ist so „alles“, da ihr kein separater Gott zugeteilt wurde wie dem *Traum*.

Übrigens, geht es nicht um verschiedene Beleuchtungen des einen und desselben uferlosen Meeres – erdenklich-und-unerdenklich-Existierend?

Bezugnehmend auf den zweiten Abschnitt, der mit der Auflösung des Rätsels Morpheus beginnt, wird hier das Fehlen einer Gottheit, die den Traum / Schlaf symbolisiert und vor den Menschen repräsentiert, als einziger Unterschied zwischen den beiden Zuständen bezeichnet. Der Traum / Schlaf wird durch den Bezug zu einem Gott in dem Bereich des Unerreichbaren, Unmenschlichen angesiedelt, während die Realität aufgrund dieses fehlenden göttlichen Bezugs als vollkommen zugängliche Wirklichkeit den Status von „allem“ (russ. „vse“) einnimmt. Dieser rein formelle Unterschied wird von Seiten des Autors zusätzlich durch die Frage nach dem Wesen der Realität und des Traums / Schlags komplett aufgehoben. Der Traum / Schlaf wurzelt im Transzendenten, da er mit einer Gottheit verbunden wird (in diesem Fall mit Morpheus), während die Realität der Welt der Gedanken, der Logik und des Willens entstammt. Die Synthese dieser Überlegungen ist der letzte Satz, in dem Traum / Schlaf und Realität auf das Bild eines uferlosen Meeres projiziert werden. Die Großschreibung des Wortes „Existierend“ macht die beiden Begriffe in gewisser Weise gleichwertig, auch wenn sie dennoch entgegengesetzt sind (erdenklich vs. unerdenklich).

353 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 121).

354 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 122).

4.6.4. Traum / Schlaf und Tod

Ein weiteres zentrales und metaphysisches Motiv, das in „son-i-poézija“ behandelt wird, ist der Tod, wobei die Überlegungen zu diesem Thema durch seinen Vergleich mit dem Traum / Schlaf zustande kommen. Der Tod wird von dem Autor in gewisser Weise als eine Art des Traums/Schlafs charakterisiert, denn diese zwei Topoi weisen einige Gemeinsamkeiten auf.³⁵⁵

Als erstes Charakteristikum, das den Tod mit dem Traum / Schlaf verbindet, ist der Verlust des Ich bzw. der rationalen Kontrolle zu nennen:

Počemu my – kak by čužie samim sebe, kogda imeem „delo“ so snom?

Vidno, my ne možem proščat' *snu* zabvenie, „poterju“ v nem našego „ja“, – to samoe, čego my, v to že vremja, tak žaždem.

Kak budto my igraem s nim „v Smert“, ne znaja samogo suščestvennogo o Smerti, – kak deti igrajut v vojnu, ne znaja ob *ubijstve*.³⁵⁶

Warum sind wir uns so, als wären wir uns fremd, wenn wir mit dem Traum / Schlaf „zu tun“ haben?

Offensichtlich können wir dem *Traum / Schlaf* nicht das Vergessen verzeihen, den „Verlust“ unseres „ich“ in ihm, – genau das, was wir gleichzeitig so begehren.

Als würden wir mit ihm „Tod“ spielen, ohne das Wesentliche über den Tod zu wissen, – wie Kinder, die Krieg spielen, ohne den *Mord* zu kennen.

Der Traum / Schlaf entzieht dem Individuum das, was es zum Individuum macht, nämlich die Persönlichkeit, das Vorstellungskonstrukt, das als „Ich“ selbst- und fremdrezipiert wird. Der Traum / Schlaf ist genauso ungewiss und entfernt von dem willentlichen Handeln wie auch der Tod. Die Erfahrungen des Traums / Schlafs können lediglich umschrieben werden, ohne aber sein Wesen zu erreichen. Dieser Prozess wird nun mit dem Spiel als

355 Bereits Sokrates setzt den Schlaf dem Tod gleich, indem er den Tod als traumlosen Schlaf bezeichnet: „Auch von folgender Seite her wollen wir uns klarmachen, wieviel Ursache wir haben zu hoffen, dass der Tod Glück sei. Eins von zweien nämlich ist das Totsein. Entweder ist er eine Art Nichtsein, sodass der Tote keinerlei Empfindungen hat von irgend etwas, oder es ist [...] eine Art Verpflanzung der Seele von hier nach einem anderen Ort. Im ersten Falle nun, wo von Empfindungen nicht mehr die Rede ist, sondern von einer Art Schlaf, der so tief ist, dass dem Schlafenden nicht einmal irgendein Bild erscheint, wäre der Tod ein wunderbarer Gewinn. Denn ich glaube, wenn einer eine solche Nacht, die ihm einen völlig traumlosen Schlaf gebracht hat, auswählte und ihr die übrigen Nächte und Tage seines Lebens gegenüberstellen müsste, um zu entscheiden, wie viele Tage und Nächte er glücklich verbracht habe als diese Nacht – ich glaube, dann wird nicht etwa bloß ein Mann gewöhnlichen Schlages, sondern der Großkönig in einer Person finden, dass diese sich sehr leicht zählen lassen im Vergleich zu den anderen Tagen und Nächten. Ist also der Tod von dieser Art, so nenne ich ihn einen Gewinn; denn die ganze Ewigkeit scheint dann eben nichts weiter zu sein als eine solche Nacht.“ In: Platon (2004, S. 61-62).

356 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 120).

Vergleich veranschaulicht, bei dem eine Imitation der Erfahrung gemacht wird, ohne das Phänomen tatsächlich erleben zu können.

Nicht nur die fehlende Kontrolle über das bewusste Handeln verbindet den Traum / Schlaf mit dem Tod, sondern auch die Absenz von Inhalten:

Son-Leta.

Leonid Andreev opisivaet voskresennogo Lazarja: čto-to uznal v Smerti, o čem-to pomnit, – o čem-to, čemu net opredelenija na čelovečeskom jazyke.

Možet byt', on *ničego* i ne uznal? (Kak my smely byvaem v „znanii“ Smerti). Drug, prišedšij v soznanie posle glubokogo obmoroka, govorit: „ničego ne bylo, ne bylo i ,tam', ja byl, a potom... – čto i skazat'?... – a teper' ja – snova – est'“.

Est' sny, pochožie na étot obmorok.

Son, kotoryj často, „s poètičeskoj netočnost'ju“, sravnivajut so Smert'ju.³⁵⁷

Traum / Schlaf-Lethe.

Leonid Andreev beschreibt den auferstandenen Lazarus: Im Tod hat er etwas in Erfahrung gebracht, woran er sich erinnert – über etwas, zu dem es keinen Begriff in der menschlichen Sprache gibt.³⁵⁸

Kann es sein, dass er auch *nichts* in Erfahrung gebracht hat? (Wie kühn sind wir in unserem „Wissen“ über den Tod). Ein Freund, der zu sich kam, nachdem er in tiefer Ohnmacht war, sagt: „es gab nichts, es gab auch kein ‚dort‘, ich war und danach... – was kann man sagen?... – und jetzt – bin ich – wieder“.

Es gibt Träume / Schlaf, die dieser Ohnmacht ähnlich sind.

Der Traum / Schlaf, der oft „mit dichterischer Ungenauigkeit“ mit dem Tod verglichen wird.

Das Fehlen von Inhalten, die aus dem Traum / Schlaf behalten werden können, wird zunächst in den Kontext der altgriechischen Mythologie gesetzt. Der Fluss Lethe, aus dem die Verstorbenen auf ihrem Weg in die Unterwelt trinken müssen, um ihre Vergangenheit zu vergessen, vereint in sich zwei Assoziationen, die in die Traum / Schlaf-Definition hineingetragen werden: das Vergessen und den Tod.³⁵⁹

357 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 129).

358 Es handelt sich hier um die Erzählung von Leonid Andreev (1871–1919) „Eleazar“.

359 Als großer Bewunderer von Charles Baudelaire hat Ajgi mit Sicherheit sein Gedicht „Le Léthé“ [„Lethe“] gekannt. In dem Gedicht werden Schlaf, Tod und Vergessen verbunden: „Je veux dormir! dormir plutôt que vivre! / Dans un sommeil aussi doux que la mort, / J'étaierai mes baisers sans remords / Sur ton beau corps poli comme le cuivre. // Pour engloutir mes sanglots apaisés / Rien ne me vaut l'abîme de ta couche; / L'oubli puissant habite sur ta bouche, / Et le Léthé coule dans tes baisers.“ [O schlafen will ich! Schlafen mehr als leben! / Mein Schlaf sei friedsam wie des Todes Haus. / Entündigt breit ich meine Küsse aus / auf deinem Leib, wie Kupfer braun und eben. // Für den, der große Qualen stillen muss, / was gliche deines Lagers nächtigem Grunde? / Vergessen wohnt auf deinem weichen Munde, / und Trank des Lethe träuft von deinem Kuss]. In: Baudelaire (1978).

Im weiteren Verlauf dieses Abschnitts wird die These aufgestellt, dass es keine Erkenntnisse, die aus dem Traum / Schlaf und dem Tod mitgenommen werden, gibt. Als Referenz dafür werden zwei Beispiele genannt: ein literarisches, in diesem Fall die Erzählung von Leonid Andreev „Eleazar“, welche die Auferweckung des Lazarus verarbeitet, und ein persönlich-biographisches und vielleicht fiktives, in Form der Erinnerung des Freundes. Dabei wird die Nichtigkeit des literarischen Beispiels als ungewiss wiedergegeben („Možet byt', on ničego i ne uznať?“ [Kann es sein, dass er auch nichts in Erfahrung gebracht hat?]), während die Aussage des Freundes endgültig bestätigt, dass ein Zustand, der sehr nah am Tod ist, inhaltsleer ist.

Der Verlust der Identität, der im vorherigen Abschnitts die problematische Betrachtung des Traums / Schlafs verursachte, findet sich wieder in der Erinnerung an die todesnahe Erfahrung: „ničego ne bylo, ne bylo i ‚tam‘, ja byl, a potom... – čto i skazat'?... – a teper' ja – snova – est“ [es gab nichts, es gab auch kein ‚dort‘, ich war und danach... – was kann man sagen?... – und jetzt – bin ich wieder]. Während das Bewusstsein und die Existenz mit der Wachheit gleichgesetzt werden, ist die Ohnmacht, die stellvertretend für den Tod zitiert wird, als Zustand dargestellt, in welchem die Person vollkommen inexistent ist. Das ist ein Zustand, der sich der Erinnerung, der bewussten Kontrolle und schließlich dem Begreifen entzieht.

Ausgerechnet diese inhaltsleeren Träume, die befreit von Traumbildern und Assoziationen sind, dienen bei Ajgi der Dichtung als einer todesnahen Erfahrung, die von der Dichtung inspirativ genutzt wird. Im Rahmen der Dichtung wird der tiefe, traumlose Schlaf mit dem Tod verglichen.³⁶⁰ So entzieht sich der Traum / Schlaf jeder Möglichkeit der Beschreibung und bleibt in seinem Wesen aus Sicht der Dichtung mit dem Tod vergleichbar. So werden der Tod und der Traum / Schlaf als zwei metaphysische Zustände dargestellt, die sich in ihrem Bezug zu der Dichtung ähneln, indem sie einerseits den Bruch mit der Realität und andererseits die Inhaltsleere in sich tragen.

4.6.5. *Traum / Schlaf als Teil der menschlichen Individualität*

In „son-i-poëzija“ wird der Traum / Schlaf als ein Mittel eingesetzt, das zum Verständnis nicht nur metaphysischer Erscheinungen, sondern auch des menschlichen Wesens verhilft. Die daraus gewonnenen Einsichten lassen sich in zwei Untergruppen weiter untergliedern: Erkenntnisse über den Menschen als Individuum aufgrund seiner Selbstperzeption und Erkenntnisse über die menschliche Seele. Diese zwei Stränge teilen sich sowohl eine thematische Gemeinsamkeit, indem sie den Menschen als eine Persönlichkeit,

³⁶⁰ Gesamt gesehen ist der Traum / Schlaf laut Ajgi frei von visuellen Bildern, Assoziationen und psychologischen Einflüssen. Vgl. dazu Fußnote 350.

die im Traum / Schlaf aus einem eigenständigen Ich und einer Seele besteht, betrachten, als auch die metaphorische Ausdrucksweise, bei der der Film die Passivität des Schlafenden symbolisiert.

Bereits in dem zweiten Abschnitt von „son-i-poèzija“ stellt sich die Frage nach dem Zusammenspiel zwischen Traum / Schlaf und Realität bei der Definition des Menschen:

Počemu čelovek – ves' – iz javi i jav', a son – ne tol'ko on, čelovek, no i čto-to ešče „drugoe“?

Počemu my – kak by čužie samim sebe, kogda imeem „delo“ so snom?

Vidno, my ne možem proščat' *snu* zabvenie, „poterju“ v nem našego „ja“, – to samoe, čego my, v to že vremja, tak žaždem.³⁶¹

Warum ist der Mensch – ganz – aus Realität und ist Realität, und der Traum – ist nicht nur er, der Mensch, sondern auch noch was „anderes“?

Warum sind wir – als wären wir uns selbst fremd, wenn wir mit dem Traum / Schlaf „zu tun haben“?

Offensichtlich können wir dem *Traum / Schlaf* nicht das Vergessen verzeihen, den „Verlust“ unseres „Ich“ in ihm, – genau das, was wir gleichzeitig so begehren.

Der erste Satz dieses Beschreibungsversuchs betrachtet den Menschen als ein Individuum, das sowohl aus der Realität als auch aus dem Traum / Schlaf besteht, wobei die Realität definierbar ist und der Traum / Schlaf nicht. Der Mensch entfernt sich von sich selbst, wenn er sich im Traum / Schlaf-Zustand befindet und verliert dadurch seinen Willen und seine Identität. Dieser Verlust ist grammatisch zum Ausdruck gebracht, indem im ersten Satzteil der Mensch als Subjekt des Satzes auftritt, während er im zweiten in die Position eines Prädikatsnomens gerückt ist (Der Mensch ist Realität, der Traum ist der Mensch und noch etwas anderes).

Dieser Effekt der Verfremdung vom eigenen Ich ist auch der Grund für das Misstrauen dem Traum / Schlaf gegenüber. All das, was ein Individuum ausmacht, ist im Traum / Schlaf nicht vorhanden. Gleichzeitig ist aber ausgerechnet die Individualität, die im Traum / Schlaf verloren geht oder extrem geschwächt wird, das, was eigentlich von jedem Menschen als erstrebenswert gesehen wird.

Dieser Identitätsverlust entsteht aber nur bei dem direkten Vergleich des Ich in der Realität mit dem Ich im Traum / Schlaf. Ajgi stellt aber auch die Hypothese auf, dass der Traum / Schlaf selbst identitätsstiftend sein kann und genauso zur Selbstbestimmung genauso gehören kann wie die Realität:

Možno skazat' i tak: čelovek – èto ego *son*, v karaktere *sna* – karakter čeloveka.

Son Dostoevskogo: „Splju ja prosypajas' noč'ju raz do 10, každyj čas i men'se, často poteja“.

361 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 120).

Éto vrode fil'ma, pri pokazje kotorogo počti metodično rvetsja kinolenta. Takže, vrode togo, kak v romanach Dostoevskogo (osobenno – v zaključitel'nyh častjach) rjad glav – podrjad – kaskadno – zaveršaetsja vzryvom sobytij.³⁶²

Das kann auch so ausgedrückt werden: Der Mensch – das ist sein *Traum / Schlaf*, im Charakter des Traums / Schlafs findet sich – der Charakter des Menschen.

Der *Traum / Schlaf* Dostoevskijs: „Ich schlafe und wache nachts bis zu 10 Mal auf, jede Stunde und weniger als eine Stunde, oft schwitzend“.

Das ist wie bei einem Film, bei dem die Filmrolle regelmäßig reißt. Auch wie in Dostoevskijs Romanen (insbesondere – in den Schlussteilen) eine Reihe von Kapiteln – der Reihe nach – kaskadenartig – mit einer Explosion der Ereignisse endet.

Der Traum / Schlaf und nicht die Realität machen das Wesen des Menschen aus. Seine Identität ist hiermit auf eine andere, metaphysische Ebene gehoben. Aus der Behauptung, dass der Charakter des Traums / Schlafs dem Charakter des Menschen gleicht, folgt, dass im Traum / Schlaf sich der wahre Charakter des Menschen zeigt.

Bezugnehmend auf das Zitat aus einem Brief Dostoevskijs³⁶³ wird die Darstellung des Traums / Schlafs erneut als ein Film präsentiert, der ständig unterbrochen wird. Die Einheit des Traums / Schlafs wird also durch die Unterbrechungen der Wachheit zerstört. Im Kontext des vorherigen Absatzes lässt sich die Störung des Traums / Schlafs als eine Störung der Persönlichkeit des Menschen deuten, was seinen Ausdruck in den Romanen Dostoevskijs in den Abschlusskapiteln findet.

Die Filmsymbolik dient als Zeichen des Traums / Schlafs bei der Enthüllung des wahren Charakters des Menschen. Zu seiner Selbstbestimmung wird nicht nur ein individuelles Merkmal gebraucht, wie der Charakter des Individuums, sondern auch eine weitere metaphysische Kategorie: die der Seele. Dabei dient die Filmthematik erneut der Veranschaulichung der Argumentation des Autors:

I vot, predpoločim, nastoroženno spit – presleduemyj čelovek, i vo sne ožidajuščij napadenija, lovli, udara. I lico ego – kak ékran, – on prosnetsja', kak tol'ko slabaja ten' kosnetsja éтого ékrana. Prozračnoe, prosvečivajuščee lico. I skvoz' étu peregorodku kak by smotrit – duša.³⁶⁴

Und nun vermuten wir, da schläft unruhig – ein Mensch, der verfolgt wird, und im Traum erwartet er einen Übergriff, ein Ergreifen, einen Schlag. Und sein Ge-

362 Ibd.

363 Dostoevskijs Text unterscheidet sich von Ajgis Wierdergebe. Im Brief an seine Frau Anna vom 5. (17.) Juli 1874 schreibt er: „Ja ložus' (uže l postel') rovno v 10 časov, vstaju v 6 časov utra, no noč'ju prosypajus' raz po pjati, хотja spal by chorošo, esli b ne pot.“ [Ich lege mich hin (bereits im Bett) um genau 10 Uhr, stehe auf morgens um 6 Uhr, aber ich wache fünf Mal nachts auf, auch wenn ich gut schlafe, wenn der Schweiß nicht wäre]. Dostoevskij (1986, S. 346).

364 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 143).

sicht ist – wie ein Bildschirm, – er wacht auf, wenn nur ein blasser Schatten diesen Bildschirm berührt. Durchsichtiges, erleuchtendes Gesicht. Und es scheint so als würde durch diese Trennwand – die Seele schauen.

So wird der Mensch als eine Projektionsfläche des Traums / Schlafs dargestellt, und sein Gesicht ist der Ausdruck von dem Geträumten. Der Traum / Schlaf macht in dieser Art und Weise das Innerste des Individuums sichtbar: seine Seele. Der Kontakt mit der Seele erfolgt also im Traum / Schlaf.

Diese beinahe sichtbare Materialisierung der Seele kommt aber nicht immer zustande, wie der übernächste 36. Abschnitt aus „son-i-poëzija“ zeigt:

A gde že net – upomjanutogo ékrana-lica, étoj prozračnoj peregorodki?

Otvratitel'no spjat (esli vam suždeno bylo éto uvidet') *blatnye*. I te že rukava, te že časti odeždy i tela, kotorye, v prežnem slučae, vyzvali vašu žalost', kažutsja teper' ne otdannymi vo vlast' Bož'ej voli, a ostajutsja real'nymi, „dnevnyimi“, „gotovymi žit'“, *gljadjaščimi na vas vse tak že po-bytovomu*; vse éto sobranie uglov odeždy i vystupov tela, dejstvitel'no, *liš' otdychaet*.³⁶⁵

Und wo gibt es nicht – das erwähnte Bildschirm-Gesicht, die durchsichtige Trennwand?

Schrecklich schlafen (falls Sie das gesehen haben) die *Gauner*. Dieselben Ärmel, dieselben Kleidungs- und Körperteile, die im vorherigen Fall Ihr Mitleid her- vorgerufen haben, scheinen jetzt sich nicht in der Gewalt Gottes zu befinden, sondern bleiben real, „alltäglich“, „bereit zu leben“, „auf Sie schauend“ in dieser alltäglichen Art und Weise; in der Tat diese ganze Sammlung von Kleidungsstücken und Körpervorsprüngen *ruht sich einfach aus*.

Dieser Textabschnitt setzt den Gedankengang des vorletzten fort, indem inhaltlich dieselben Symbole aufgegriffen werden: das Gesicht als Bildschirm des Traums / Schlafs und die durchsichtige Trennwand. Dabei werden inhaltliche Parallelen auch zu dem 32. Teil von „son-i-poëzija“ gezogen, sodass die Teile, die aufeinander bezogen werden, dem Gestaltungsmuster der anderen thematischen Schwerpunkte folgen (jeder zweite Teil, in diesem Fall 32-34-36).

In diesem konkreten Zitat wird der Gedanke verankert, dass der Mensch zwar im Traum / Schlaf als Projektionsfläche seiner Seele dient, dennoch ist der Prozess der Abbildung der Seele nicht automatisch mit dem Traum / Schlaf verbunden. Es kann Schlaf geben,³⁶⁶ der keine zusätzliche Bedeutung hat und sich für das Individuum nicht als ein anderer Existenzmodus zeigt, sondern ganz banal der Erholung dient – allerdings bindet Ajgi diese Art des Traums / Schlafs an die Moralität des Träumers (hier: ein Gauner). Ein solcher Schlaf erfüllt lediglich eine physiologische, aber keine metaphysische Funktion.

³⁶⁵ Ajgi (2009, Bd. 6, S. 143).

³⁶⁶ Durch die verwendeten Verben ist es deutlich, dass in diesem Fall das Schlafen und nicht das Träumen gemeint ist.

Als Beispiel für diesen körperlichen Schlaf führt der Autor den Schlaf der Gauner an. Es wird ein Kontrast zum 32. Teil der Sammlung erzeugt, in dem es um schlafende nichtkriminelle Menschen geht. Auch wenn die beiden Gruppen der Schlafenden einen Bezug zu dem Beobachter aufbauen (Teil 32 in Form von Vertrauen mit der Richtungsangabe in Kursiv „k Vam“, [zu Ihnen]; Teil 36 mit dem gerichteten Blick der Schlafenden ebenfalls in Kursiv „gljadjaščimi na vas“ [auf Sie schauend]), schütteln die Nichtkriminellen die Einflüsse der Realität im Schlaf ab: Ihre Kleidung löst sich von den alltäglichen Funktionen und evoziert Mitleid. Die Gauner dagegen bleiben auch während des Schlafens im Alltag eingeschlossen. Ohne das Durchblicken der Seele im Traum bleibt der Schlaf eine reine Körperfunktion.

4.6.6. *Der Traum / Schlaf und die Schlaflosigkeit*

So zeichnet sich eine duale Natur des Traums / Schlafs ab: Er ist je nach Umständen positiv oder negativ besetzt. Was die Wachwelt betrifft, so zeichnen sich auch zwei Zustände ab, die unterschiedlich besetzt sind. Zum einen handelt es sich um die Realität als Gegenpol des Traums / Schlafs, die neutral bleibt, zum anderen aber geht es um die Schlaflosigkeit, die laut Ajgi eine andere, negative Form des Wachseins ist und schließlich zu dem geistigen Absterben des Menschen führen kann:

Bessonnica. Net-Son. Žutkij, vraždujuščij s nami Antipod Sna. Ego dvojniki s opredeleniem „Net“. Ibo eto ne to, čto my „ne spim“. I bol'se, čem Pseudo-Son. Nas kak by časami pronizyvaet raspad atomov „Net“. Ne smert', no demonstracija razrušenija, pokaz „priemov“, kotorymi podgotavlivaetsja naš postepennyj, „estestvennyj“ konec.³⁶⁷

Schlaflosigkeit. Nicht-Traum / Schlaf. Der unheimliche, uns gegenüber feindlich gestellte Antipode des Traums / Schlafs. Sein Doppelgänger mit der Bezeichnung „Nicht“. Denn es geht nicht darum, dass wir „nicht schlafen“. Und um mehr als den Pseudo-Traum / Schlaf. Als würde uns der Zerfall der Atome „Nicht“ mit den Stunden durchstechen. Kein Tod, sondern Veranschaulichung der Zerstörung, ein Vorzeigen der „Methoden“, durch die unser allmähliches, „natürliches“ Ende vorbereitet wird.

Die Schlaflosigkeit wird hier als ein Zustand dargestellt, der das völlige Gegenteil des Traums / Schlafs ist und deswegen mit der verneinenden Bestimmung „net“ [nicht] versehen wird. Dieser Nicht-Traum / Schlaf, wie aus dem nächsten Abschnitt ersichtlich wird, ist nicht bloß das Fehlen von Traum / Schlaf, sondern alles, was der Traum / Schlaf nicht ist. Der erste Teil enthält mehrere prädikatslose Sätze, die im Russischen einen einfachen Satz wiedergeben, der einer Definition gleicht. All diese Benennungen der Schlaf-

367 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 142).

losigkeit sind aber negativ belegt: Während der Traum / Schlaf eine kreative Kraft in sich birgt, enthält die Schlaflosigkeit die Kraft des Zerfalls, der schließlich zum Tod führt.

Im zweiten Abschnitt, der sich mit der Schlaflosigkeit und ihren möglichen Ursachen beschäftigt, wird am Beispiel von Innokentij Annenskij eine Art des literarischen Schreibens charakterisiert, das nicht aus dem Traum / Schlaf, sondern aus der Schlaflosigkeit entsteht:

V stichach o *bessonnice* čašče vsego vstrečaetsja slovo „sovest“. Net-Son (ne prosto „otuststvie sna“) dobiraetsja do steržnja čeloveka.

I samyj „sovestlivyj“ iz russkich poètov, čašče i bol'se vseh operirujuščij sovest'ju, – Innokentij Annenskij – samyj bol'šoj mučenik Bessonnicy v mirovoj poèzii.

Ego „Starye éstonki“, počti-kričaščaja poema o *bessonnice*, nosit podzagolovok: „Iz stichov košmarnoj sovesti“.

Sny-stichi Annenskogo takže mučitel'ny, èto – ne uglublenie v son, a vychod iz sfery sna v tosku, v cholodnye zori ispytujuščego, kaznjaščego samosoznanija.³⁶⁸

In den Gedichten über die *Schlaflosigkeit* ist vor allem das Wort „Gewissen“ zu finden. Der Nicht-Traum / Schlaf (nicht einfach das „Fehlen vom Traum / Schlaf“) erreicht den Kernpunkt des Menschen.

Und der „*gewissenhafteste*“ der russischen Dichter, der am häufigsten und am meisten mit dem *Gewissen* arbeitet, – Innokentij Annenskij – ist der größte Märtyrer der Schlaflosigkeit in der Dichtung der Welt.

Seine „Alte Estinnen“, ein fast-schreiendes Gedicht über die Schlaflosigkeit, trägt den Untertitel „Aus den Gedichten des albtraumhaften Gewissens“.

Die *Traum / Schlaf-Gedichte* von Annenskij sind auch quälend, das ist keine Vertiefung in den Traum / Schlaf, sondern ein Verlassen des Bereichs des Traums / Schlags in die Wehmut, in die kühlen Morgenröten des prüfenden, quälenden Bewusstseins.

Als Ursache für die Schlaflosigkeit in der Literatur wird das unruhige Gewissen und damit das tiefere Wesen des Menschen benannt. Das literarische Beispiel von Innokentij Annenskij thematisiert die Unfähigkeit, das Wachbewusstsein und damit die Realität loszulassen.

4.7. Zusammenfassung

„son-i-poèzija“ stellt nur auf den ersten Blick eine spontan entstandene Sammlung von Texten dar. Neben der symbolträchtigen Gliederung in 40 Teile lassen sich mehrere Schwerpunkte feststellen, die in der Struktur des Werks verankert sind. Die einzelnen Themen sind in eine stringente Argumentationslinie eingefügt, die ein bestimmtes Aufbaumuster aufweist. Am deutlichsten wird dies beim ersten inhaltlich zusammenhängenden Kon-

³⁶⁸ Ajgi (2009, Bd. 6, S. 144).

strukt, das der Rolle des Traums / Schlafs als Inspiration und gesellschaftlicher Reflexion gewidmet ist. Die einzelnen Teile dieses Themas erscheinen in jedem zweiten Abschnitt, wobei dasselbe Schema sich auch bei einigen anderen Themen zeigt, wie etwa bei der Bestimmung von Realität und Tod, wenn auch nicht in diesem ausgeprägten Maße. Im Fall des Traums / Schlafs als Mittel zum Verständnis des menschlichen Wesens lässt sich eine Untergliederung beobachten, bei der zwei Abschnitte jeweils dem menschlichen Charakter und der menschlichen Seele gewidmet sind.

Die Wiederholung derselben Thesen bezüglich des Traums / Schlafs³⁶⁹ und ihre durchdachte künstlerische Anordnung lässt die Vermutung zu, dass es sich bei „son-i-poèzija“ nur scheinbar um willkürliche und zerstreute Notizen handelt. In der Tat weisen viele Abschnitte thematische und formale Zusammenhänge wie einzelne Schwerpunkte und graphische und sprachliche Wiederholungen auf, die trotz der Positionierung der jeweiligen Ideen in verschiedenen Textteilen ein kohärentes Gedankenkonstrukt bilden.

4.8. *Gedichtanalyse*

„son-i-poèzija“ besteht aus Überlegungen zum Traum / Schlaf, die in verschiedene Themen aufgegliedert sind. Es stellt sich die Frage, inwiefern diese theoretischen Gedanken in den Traum / Schlaf-Gedichten Ajgis verarbeitet sind. Möglich sind zwei Hypothesen: Die Gedichte sind die Ergebnisse dieses theoretischen Konzepts oder sie unterscheiden sich und lassen sich als eine neue Perspektive auf den Traum / Schlaf betrachten.

Es werden repräsentative poetische Texte untersucht, wobei die Auswahl durch die metaphysische Orientierung der Gedichte bestimmt wird. Ein solcher Zugang ist bereits von Henrieke Stahl angewendet worden, die die Dichtung Ajgis nach ihrem Bezug zur Metaphysik in Werkphasen gliedert.³⁷⁰ Aufgrund des Stellenwerts der Metaphysik und ihrer Ausrichtung zu schamanistisch-folkloristischen bzw. christlich-orthodoxen Ideen, aber auch in Bezug auf den Tod unterscheidet sie zwischen mehreren Phasen in Ajgis Werk, wobei die Entwicklung der metaphysischen Thematik an die Biographie des Autors gebunden wurde. Die Anordnung der hier untersuchten Gedichte folgt demselben chronologischen Muster, da das Thema des Traums / Schlafs einen Teil der metaphysischen Gedankenlandschaft der Lyrik von Gennadij Ajgi darstellt und daher vermutet werden kann, dass mit der Veränderung der metaphysischen Inhalte sich auch der Bezug und die Stellung des Traums / Schlafs ändern.

Diesem chronologischen Untersuchungsmuster folgend, kann das erste oneirische Gedicht Ajgis aus dem Jahr 1958 „son-ogon“ [„traum / schlaf-

369 Vgl. dazu die beiden Interviews, die vor und nach „son-i-poèzija“ datiert sind (Fußnoten 316 und 351).

370 Štal' (2016).

feuer“] als ein Ausgangspunkt für die Entwicklung der Traumpoetik des Autors betrachtet werden:

son-ogon'

(utra v irkutske)

[*m. m. l.*]

1 Sna načalo
s šuršanija
dvorničnych metel pod utro – budto

5 po stenam
dviženie plameni
nad golovoj –

tak neuklonno, surovo, šeršavo!

Junost'-bezdomnost'!..

10 Son – slovno myslej potreskivan'e
v družeskom dome: v ognje.³⁷¹

1958

traum/schlaf-feuer

(des morgens in irkutsk)

[*m. m. l.*]

1 Des Traums/Schlafs Beginn
mit dem Geraschel
der Hofbesen gegen Morgen –

als wäre

5 an den Wänden
die Bewegung der Flamme
über dem Kopf –

so unnachgiebig, hart, rau!

Jugend-Obdachlosigkeit!..

10 Traum/Schlaf – gleichsam der Gedanken Knistern
im freundschaftlichen Zuhause: im Feuer.

Das Gedicht „son-ogon“ [„traum / schlaf-feuer“] aus dem Frühwerk Gennadij Ajgis zählt zu seiner ersten Gedichtsammlung „načalo poljan“ [„der beginn der lichtungen“] (1956–1959) und ist der ersten Phase seines dichterischen Daseins zuzuordnen, in der er dem Schamanismus und der tschuwaschi-

371 Ajgi (2009, Bd. 1, S. 45).

schen Folklore sehr zugewandt gewesen ist.³⁷² Diese Schaffensperiode zeichnet sich durch einen großen Einfluss des Pantheismus aus, der mittels bestimmter Symbole in den Texten verarbeitet wurde – im Gedicht zeigt sich dies z. B. darin, dass die Innenwelt (Traum / Schlaf, Gedanken) mit der Außenwelt (Feuer, Knistern der Flammen) im Traum / Schlaf identifiziert werden – die Grenze zwischen ihnen ist aufgehoben.³⁷³

Das Gedicht greift diese beiden Schlüsselbegriffe bereits mit dem Titel auf und verweist dadurch auf die folkloristische bzw. pantheistische Ausrichtung des Textes.³⁷⁴ Die beiden Begriffe werden aufeinander bezogen, indem eine Gleichheit zwischen ihnen hergestellt wird. Diese kommt zustande durch die Kleinschreibung und vor allem durch den Bindestrich, der den Traum / Schlaf und das Feuer miteinander in ihrer Bedeutung verbindet. Es entsteht eine Synthese der beiden Begriffe, bei der der Traum / Schlaf und das Feuer ein gemeinsames neues Ganzes formen.

Dem Titel folgen Untertitel in Klammern (*utra v irkutske [des morgens in irkutsk]*) und eine Widmung. So wird das Gedicht in einen bestimmten Kontext eingebettet, der sich nur zum Teil erschließt. Einerseits wird eine räumliche und zeitliche Situation beschrieben, andererseits bleibt die Person, der das Werk gewidmet wird, aufgrund der Abkürzungen der mit biographischen Details nicht vertrauten Leserschaft verborgen, sodass zunächst keine weitere Kontextualisierung möglich ist.

Das Gedicht ist eng mit der Biographie des Autors verbunden, denn 1958 ist für ihn ein Jahr des Umbruchs. Im März wird er aus den Reihen des Komсомols ausgeschlossen, er durfte außerdem seine Diplomarbeit nicht verteidigen. Im Sommer trennt er sich von seiner ersten Frau I. E. Rakša und zieht

372 Vgl. dazu Henrieke Stahl: „V rannij period Ajgi stroit celuju ontologičeskuju mifologiju stanovlenija mira“ [In der Frühperiode bildet Ajgi eine ganze ontologische Mythologie der Weltentstehung]. In: Štal' (2016, S. 78).

373 Leon Robel stellt eine direkte Verbindung zwischen bestimmten Wörtern, die er als „Schlüsselwörter“ bezeichnet, und der tschuwaschischen Mythologie her. Siehe ferner Fußnote 320.

374 Auch wenn Robel' nicht explizit das Feuer als Schlüsselwort bezeichnet, erwähnt er das Licht und seine Bezugswörter in diesem Kontext. Ermakova zählt das Feuer zu den (im Vergleich zu Robel') bei ihr nur wenigen Schlüsselwörtern und bietet außerdem einen Einblick in den Mechanismus, nach dem Ajgi seine abstrakte Wortkunst formt: „Ključevye obrazy ego liriki (pole, derevo, svet, voda, ogon') imejut archetipičeskuju osnovu, čerez nich predstavleny osnovy chudožestvennoj koncepcii, konkretny obraz služit dlja abstragirovanija, to est' predstavlenija chudožestvennoj idej, vešč' perechodit v ideju, ponjatije, materija – v mysl', oščuščeniija – v intellektual'nye suždenija.“ [Die Schlüsselbilder seiner Lyrik (Feld, Baum, Licht, Wasser, Feuer) haben eine archetypische Basis, durch sie sind künstlerische Schlüsselkonzepte präsentiert, das konkrete Bild dient der Abstrahierung, d. h. der Darstellung der künstlerischen Idee, der Gegenstand transformiert sich in die Idee, den Begriff, die Materie – in den Gedanken, das Gefühl – in intellektuelle Urteile]. In: Ermakova (2007a, S. 132).

in das sibirische Irkutsk, wo er bei der Familie des Professors der dortigen Universität M. M. Lavrov, dem das Gedicht gewidmet ist, wohnt.³⁷⁵

Der Titel dient als Basis des Gedichtaufbaus. Das erste und das letzte Wort des Textes sind jeweils die Wörter „son“ [Traum / Schlaf] und „ogon“ [Feuer] in einer anderen Deklinationsform und markieren damit die Transformation des Traums / Schlafs in Traum / Schlaf-Feuer.

Diese Umwandlung wird auch durch die räumliche Struktur des Gedichts unterstützt: Der Traum / Schlaf beginnt mit dem Geräusch des Fegens draußen auf dem Hof, wird dann durch den Vergleich als Flamme, die an den Wänden, also an der Grenze von Innen und Außen, schleicht, fortgesetzt, bis er innerhalb des Hauses das Innerste, die Feuerstelle, erreicht. Die beiden Begriffe entwickeln sich also im Rahmen des Textes, um schließlich zu einer Einheit zu werden. Der Traum / Schlaf beginnt, berührt die Flamme im Rahmen eines Vergleichs, um letzten Endes in dem Feuer aufzugehen.

Der Übergang von außen nach innen, vom Traum / Schlaf in Traum / Schlaf-Feuer vollzieht sich auch auf der phonetisch-lexikalischen Ebene, indem das Wort „šuršanija“ (V. 2, [Rascheln]) ein erstes Mal phonetisch in der 8. Verszeile z. T. wiederholt wird, wo dieselbe Reihenfolge von Konsonanten „š“, „r“ und „š“ im Wort „šeršavo“ [rau] zu finden ist. Eine lexikalische Analogie zu diesem Wort findet sich in der 10. Verszeile mit dem Wort „potreskivan'e“ [Knistern]. Der Beginn des Traums / Schlafs in der ersten Verszeile wird durch Außengeräusche begleitet (das Rascheln der Hofbesen), während der tatsächliche Traum / Schlaf sich bereits in das Haus und in das Feuer (V. 11) verlagert hat und immaterieller Natur (V. 10: Knistern der Gedanken) ist.

Auch die verwendeten Präpositionen sind so ausgerichtet, dass am Ende das Innere des Feuers als Kulmination der Bewegung von außen nach innen dargestellt wird. Diese beginnt mit der Präposition „pod“ (V. 3, wörtlich „unter“), geht schleichend nach oben (V. 5 „po stenam“ [an den Wänden]), bis sie den Weg zum räumlich höchsten Punkt bahnt (V. 7 „nad golovoj“ [über den Kopf]), um dann den geschlossenen Raum, in dem sich das Feuer befindet, zu erreichen (V. 11: „v ogne“ [im Feuer]).

So entwickelt sich der Traum / Schlaf von einem Außenphänomen, das durch das Feuer in das Haus eindringt, zu einem Teil von dessen Innerem. Die ursprünglich negative Ausrichtung des Feuers, das mit seinen Flammen an den Wänden eher eine Assoziation mit einem Brand weckt, ändert sich zu einer sehr intimen Atmosphäre, die das bisherige Gefühl der Ungemütlichkeit auflöst: Das Außen wird zu Innen, der Brand wird zu wärmendem Feuer, das raue Leben und die Obdachlosigkeit zu einem freundschaftlichen Zuhause. Weitere Assoziationen mit einem Unheil wecken die Wände, auf denen im Alten Testament die bedrohlichen Zeichen des Menetekels gezeichnet

375 Robel' (2003, S. 198).

werden.³⁷⁶ Dennoch werden diese negativen Konnotationen von Anfang an mit dem Wort „budto“ [als wäre], das einmalig im Gedicht eine eigene Verszeile bildet, relativiert. Diese Bewegung ist auch das einzige greifbare Zeichen eines lyrischen Subjekts, das sich hier als eine Wahrnehmung (es hört) und ein Bewusstsein (es reflektiert) manifestiert. Es kommt von außen, um nach innen in den Mittelpunkt des Hauses im Feuer zu gelangen.

Genauso wie der Traum / Schlaf mit dem Feuer in Verbindung gesetzt wird, bilden auch die Jugend und die Obdachlosigkeit eine semantische Einheit, die durch die Vereinigung von Traum / Schlaf und Feuer in der letzten Verszeile aufgelöst wird. Nachdem das Heim gefunden wird, ist die Obdachlosigkeit und hiermit die Jugend Vergangenheit. Diese Änderung spiegelt sich in der Anzahl der Wörter in der 11. Verszeile, die mit 5 Wörtern einmalig für das Gedicht ist. Bisher enthielten alle anderen Verszeilen 2 oder 4 Wörter, ausgenommen der Verszeile 4, die die zerstörerische Kraft des Feuers schwächt, und der letzten, mit fünf Wörtern längsten Verszeile, die mit dem Erreichen des Zentrums des Hauses bzw. des Feuers dieses endgültig von den negativen Assoziationen befreit.

Im Hinblick auf die Lebensumstände des Autors und die Widmung ist der Traum / Schlaf auf die Vereinigung mit einem Freundeskreis bezogen, der Sicherheit und Geborgenheit gibt. Gleichzeitig finden auch die Überwindung der Jugend und der Übergang in das Erwachsenenleben statt. Der Traum / Schlaf ist damit auch ein metaphysisches Konstrukt, das in Kombination mit dem Feuer als ein Instrument der Überwindung des Zustands des Allein- und Ausgeschlossenenseins dient. Der Traum / Schlaf hat hiermit, wie das für das Frühwerk Ajgis typisch ist, keine explizite religiöse oder mystische Orientierung, sondern markiert eine Transformation.

vstrečajuščee so sna

1 a Kto-to-smotrit-mnogo-Kto-to-smotrit:
reka Ego nevyrazimogo
togo dostignet cveta – n e v o z m o ž n o g o! –
skazat' by „Lik“ – no lučše rjab'ju

5 širit'sja! –

i s nova zasypat'³⁷⁷

1968

von dem traum / schlaf beegnendes

1 und Irgend-wer-schaut-viel-Irgend-wer-schaut:
Sein fluss, des unausdrücklichen
erreicht diese Farbe – d e s u n m ö g l i c h e n! –
man kann sagen „Antlitz“ – doch besser im Wasserkräuseln

5 sich ausbreiten! –

und wieder einschlafen

³⁷⁶ Daniel 5, 1-30.

³⁷⁷ Ajgi (2009, Bd. 3, S. 28).

Ein weiteres Gedicht „vstrečajuščee so sna“ [„von dem traum / schlaf begegnendes“] gehört zu der Gedichtsammlung „odežda ognja“ 1967–1970 [„kleidung des feuers“] und zählt zu der von Stahl benannten zweiten Schaffensperiode Ajgis, die sich durch ein abnehmendes Interesse für den Schamanismus und den Pantheismus zugunsten des Platonismus und später des Christentums charakterisieren lässt.³⁷⁸ Auch andere Gedichte dieses Zyklus zeichnen sich durch ihre christlich-mystische Thematik aus und wurden bereits Gegenstand von Untersuchungen.³⁷⁹

„vstrečajuščee so sna“ weist poetische Merkmale auf, die dann im Laufe der Jahre für Ajgi typisch werden, wie zum Beispiel die hochabstrakte Darstellung, die die konventionellen Regeln der Grammatik und der Interpunktion aushebelt und logische Brüche in der Syntax, Groß- und Zusammenschreibung einsetzt, grammatisch-lexikalische Mehrfachbezüglichkeiten zeigt sowie den Buchstabenabstand als Gestaltungsinstrumente umfunktioniert.

Bereits der Titel des Gedichts enthält eine solche Herausforderung für das Verständnis des Textes. Das erste Wort ist ein Partizip Präsens Aktiv in 3. Person Singular Neutrum, gebildet aus dem Verb „vstrečat“ [begegnen], das aber ohne ein Bezugswort benutzt wird.³⁸⁰ Ein Substantiv im Neutrum als Bezugswort für das Partizip fehlt: Es ist also selbst substantiviert, aber, da es im Neutrum steht, nicht personalisiert. Auch die Angabe „so sna“ [von dem traum / schlaf] hat keinen weiteren logischen Kontext.

Die erste Verszeile bringt mit der Großschreibung von „Kto-to“ eine direkte Assoziation mit Gott, der traditionell auch im Russischen großgeschrieben wird. Das Pronomen „Kto-to“³⁸¹ nimmt als Satzteil die Position des Subjekts

378 Siehe dazu Chenrike Štal': „K koncu 1960-ch gg. éta soedinennost' skryto-božestvennogo s mirom v stichach Ajgi postepenno oslabljaetsja i, nakonec, smenjaetsja razryvom. Mirovozzrenie priobretaet platoničeskie čerty četkogo razgraničeniya neistinnogo mira javlenij i nečuvstvennogo istinnogo mira božestvennoj suti.“ [Gegen Ende der 1960er Jahre lässt diese Vereinigung des Versteckt-Göttlichen mit der Welt in den Gedichten Ajgis langsam nach und wird letzten Endes von einem Bruch abgelöst. Die Weltanschauung gewinnt platonische Züge der klaren Differenzierung zwischen der nichtrealen Welt der Phänomene und der unsinnlichen wahren Welt des göttlichen Wesens]. In: Štal' (2016, S. 82-83).

379 Z. B. das erste Gedicht aus der Sammlung „son: doroga v pole“ [„traum / schlaf: ein weg durch das feld“] (Ajgi (2009, Bd. 3, S. 15)) wird von Henrieke Stahl analysiert. Štal' (2016, S. 83-84). Rainer Grübel bezieht sich auf das Gedicht „krug topolja – v spjaščego“ [„pappelkreis – im schlafenden“] (Ajgi (2009, Bd. 3, S. 16)): Grjubel' (2016, S. 51).

380 Die Partizipien im Russischen werden aus Verben gebildet und behalten einige Merkmale des Verbs, aus dem sie stammen (Genus verbi, Reflexivität u. a.). Die Partizipien sind aber auch als Adjektive zu betrachten, die zur Erläuterung eines Substantivs dienen und mit diesem in einer KNG-Kongruenz stehen.

381 Es muss an dieser Stelle erläutert werden, dass viele Indefinitpronomina und Adverben im Russischen in der Tat mit einem Bindestrich geschrieben werden, z. B. „kto-to“ [irgendjemand] oder „čto-to“ [irgendwas].

ein, es wird aber durch die Zusammenschreibung mit weiteren Wörtern durch Bindestriche zu einem größeren lexikalischen Konstrukt, das aus allen Bestandswörtern eine neue gemeinsame Bedeutung suggeriert. Es stellt sich als eine Bedeutungseinheit dar, in der das Schauen zusammen mit dem Adverb „mnoġo“ [viel] in eine unendliche, da im Präsens stehende Wechselbeziehung mit dem Jemand gestellt wird.³⁸² Gleichzeitig klingt diese erste Verszeile wie eine Beschwörung, erzeugt durch die Wiederholung der Wörter „Kto-to“ und „smotrit“, die zusammen mit dem fünfhebigen Jambus einen repetitiven Rhythmus erzeugen, wie er für Gebete oder in Meditationen typisch ist.

Der Doppelpunkt am Ende der ersten Verszeile richtet die Aufmerksamkeit auf das Objekt des Betrachtens, das in der zweiten Verszeile steht: Es ist Gott selbst, wie erneut die Großschreibung des Personalpronomens „Eġo“ [Sein] signalisiert. Auch weitere Bezeichnungen, die für die negative Theologie charakteristisch sind, wie „unausdrücklich“ (V. 2) und „unmöglich“ (V. 3), deuten darauf hin, dass Gott schaut – und vom Subjekt, das vom Schlaf erwacht, geschaut wird. So lässt sich die erste Verszeile auch als ein Abschnitt einer unendlichen Schau verstehen, die einerseits Gottes ist, andererseits aber vom Subjekt „so sna“, aus dem Schlaf, wie ein Traumbild mitgebracht wird. Die Thematik des Schauens und insbesondere der bildlichen Vorstellung vom Transzendenten wurzelt in Pavel Florenskijs Überlegungen, der verschiedene Formen der bildlichen Erscheinung benennt.

Eine solche Möglichkeit zur Betrachtung des „lik“ [Antlitz] findet sich in dem Fluss, der Gott in der Schau des Subjekts widerspiegeln soll. Allerdings wird gewünscht, dass dieser Akt als erfolglos sei, da in dem Moment der Wiedererkennung des göttlichen Antlitzes³⁸³ die Wasseroberfläche sich kräuseln soll und die Schau unmöglich macht. Diese Schau Gottes erweist sich nur im Schlaf als tatsächlich möglich, denn die letzte Verszeile des Gedichts deutet auf das Einschlafen hin, das ein anderer Existenzmodus ist, in dem eine Äquivalenz zwischen Gott und seinem Abbild möglich wird. Allerdings verliert dabei das Subjekt auch das Bewusstsein von der Schau. Der Schlaf bringt ihm also im Erwachen die Gottesschau im Traumbild zu Bewusstsein, aber der Bildcharakter – als Spiegelbild im Fluss – wird zugleich als unwahr zurückgewiesen, zugunsten der erneuten Vereinigung im Unbewussten durch erneutes

382 Der sog. allsehende Christus, der alle Betrachter sieht und ihnen in die Augen schaut, findet sich häufig in Ikonographie und Malerei.

383 Das Wort „lik“ [Antlitz] wird in der russischen Geistesgeschichte mit Pavel Florenskij (1882–1937) verbunden, der in seinem Werk „Ikonostas“ [„Die Ikonostase“] einen Unterschied macht zwischen „lico“ [Gesicht], das allgemein in der Immanenz verwurzelt ist, „lik“ [Antlitz] als Eigenschaft der Transzendenz, die mit der platonischen Ideenlehre verglichen wird, und „ličina“ [Larve / Maske] als der Gestalt des Teufels. In: Florenskij (1995, S. 52–55). Für diesen Hinweis möchte ich Herrn Prof. Dr. Rainer Grübel herzlichst danken.

Einschlafen. Da hier im unbewussten Schlaf das wahre Sein, statt des Bildes, für das Subjekt liegt, zieht es den Schlaf dem Traumbild im Erwachen vor.

son: berezy

1 slovno mercajuščij
dolgo
proval –

meždu nabroskami (budto vse čto-to

5 „iz junosti“) – i:

tosku po uvodennomu –

(rjab') –

v to vremja kogda

v tele oznob –

10 :

tak – s nebom granicy

(v vetre)

nežny³⁸⁴

1973

traum/schlaf: birken

1 gleichsam flimmernd

lange

abgrund –

zwischen den skizzen (als wäre alles etwas

5 „aus der jugend“) – und:

sehnsucht nach dem gesehenen

(kräuseln) –

in der zeit wenn

im körper schüttelfrost ist –

10 :

so sind die grenzen vom himmel

(im wind)

zärtlich

384 Ajgi (2009, Bd. 3, S. 91).

Das Gedicht „son: berezy“ aus dem Zyklus „černá hodinka“ (1970–1973) bringt ein typisches Merkmal von Ajgis oneirischen Gedichten zum Vorschein: das Fehlen von Hinweisen direkt im Text, dass es sich um einen Traum oder Schlaf handelt. Dieser Zustand wird lediglich durch den Titel vorgegeben, sodass der gesamte Inhalt des Gedichts als Traum / Schlaf zu verstehen ist.

Eine weitere Eigenschaft dieses Textes ist, dass auch das zweite Element aus dem Titel, die Birken, die in Russland sehr oft zu sehen sind und den Status eines inoffiziellen Nationalsymbols haben, nur anhand von assoziativen Merkmalen zu erkennen sind. Diese Assoziationen basieren einerseits auf dem Flimmern und dem Kräuseln (V. 1 und 7), das durch die kleinen Blätter der Birke verursacht wird, und zweitens auf den letzten drei Verszeilen, die die schmalen, sich im Wind beugenden Bäume umschreiben.

Im Gedicht vermischen sich Bilder aus der Vergangenheit mit Bildern aus der Gegenwart, die durch das Flimmern der Birken vereint werden. Aus der Jugend („iz junosti“ [aus der jugend], V. 5) kommt die Sehnsucht nach dem Blick auf die Birken, und ihr Flimmern und Kräuseln wird nicht nur visuell vorgestellt, sondern auch leiblich mit dem Körper im Schüttelfrost gespürt („v tele oznob“ [im körper ist schüttelfrost], V. 9).

Der Traum / Schlaf wird in diesem Gedicht also zu einer Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, wobei die Traumerfahrungen mit verschiedenen Bildern oder assoziativen Bildfragmenten geschildert werden, die durch das Fehlen von Verben noch mehr an Expressivität gewinnen.

Wenn auch die zusätzlichen Bedeutungen herangezogen werden, die die Birken im Gesamtwerk von Ajgi tragen, so kann der Traum / Schlaf in diesem Gedicht auch als ein mystisches Ereignis betrachtet werden.³⁸⁵ Durch die Birken im Traum / Schlaf wird der ursprüngliche Abgrund („proval“, V. 3) überwunden, und der Blick des lyrischen Subjekts richtet sich nach oben

385 Ermakova sieht, ausgehend von verschiedenen Textbeispielen, darunter auch „son: berezy“, im Bild des Waldes und der Birken insbesondere ein Symbol der Kommunikation mit der Transzendenz: „Les – éto mesto ‚inoj rodinu‘, on vystupaet kak mesto zapovednoe, chranjaščee tajnu o načalach bytija, obraz lesa u poëta pritjagatelen, berëzy v étom lesu est' centr ‚sverch-mesta‘, to est' mesta prisutstvija ducha [...] Berëzy priravneny liku Boga, oni est' centr ‚sverch-mesta‘, to est' mesta, polnogo tainstvennoj sily, verojatno, obraz berëz zdes' vystupaet i kak simvol Rossii [...] Berëzy snjatsja poëtu, soedinjaja liričeskogo geroja s nebom. [Der Wald ist der Ort der ‚anderen Heimat‘, er präsentiert sich als Schutzort, der das Geheimnis über die Ursprünge des Seins aufbewahrt, das Bild des Waldes ist beim Dichter anziehend, die Birken in diesem Wald sind das Zentrum des ‚Überortes‘ d. h. eines Ortes, wo der Geist anwesend ist [...] Die Birken gleichen dem Antlitz Gottes, sie sind der ‚Mittelpunkt‘ des ‚Überortes‘ d. h. des Ortes, der voll mit der geheimnisvollen Kraft ist, wahrscheinlich tritt das Bild der Birken hier auch als Bild Russlands auf [...] Der Dichter träumt von Birken und verbindet die lyrische Figur damit mit dem Himmel]. In: Ermakova (2007a, S. 297–298).

zum Himmel bzw. zur Transzendenz.³⁸⁶ So zeichnet sich dieses Gedicht ebenfalls als ein Beispiel für die entsprechende Schaffensperiode ab, in der die christliche Thematik und insbesondere die Erkenntnis Gottes, hier im Traum, in den Mittelpunkt gerückt sind.

son-belizna

[b. a.]

1 „teper'
uže vidimsja redko“
(vernee:
prosto ne vidimsja)
5 a – beliznoju! –

vejaščej tajno:

(ach étot cholod
veršinnyj kak budto! znobjaščij!
gólosa – slovno belejuščego
10 lučšeju iz dragocennostej
larca kiparisogo) –

a – beliznoju! –

glubokogo obmoroka:

blagouchaniem: drug moj! – stradaju
15 vo sne – osveščennom: tvoej li dušoju?
i – ne ponimaju³⁸⁷
1980

traum/schlaf-weiße

[b. a.]

1 „nun
sehen wir uns schon selten“
(besser gesagt:
wir sehen uns einfach nicht)
5 und – durch die weiße! –

386 Rainer Grübel sieht eine Opposition zwischen Leiblichkeit und Himmel, die durch den Doppelpunkt aufeinander bezogen werden: „V stichach 1973 goda „son: berezy“ ne tol’ko dvoetočie upotrebljaetsja kak znak logičeskogo otnošenija (kotoroe v étom slučae zanimaet mesto celoj stroki i takim obrazom svjazyvaet stich, govorjaščij o tele so stichom, govorjaščim o nebe), no i semema tela kak javlenija, kotoroe samo graničit s nebom.“ [Im Gedicht aus dem Jahr 1973 „son: berezy“ wird der Doppelpunkt (der in diesem Fall eine ganze Verszeile in Anspruch nimmt und auf diese Weise die Verse verbindet, in denen es um den Leib geht, mit denen, in welchen über den Himmel gesprochen wird) nicht nur als Zeichen logischer Relation, sondern auch als ein Semem des Körpers als Erscheinung, die nur an den Himmel grenzt]. In: Grjubel’ (2016, S. 52).

387 Aji (2009, Bd. 5, S. 54).

die heimlich weht:

(ach diese kälte
als wäre sie aus der spitze! fröstelnd!
der stimme – gleichsam weißwendend

10 wie der schönste der juwelen
aus der zypressenschatulle) –

und – durch die weiße! –

aus der tiefen ohnmacht:

mit dem duft: mein freund! – leide ich

15 im traum/schlaf – beleuchtet: etwa durch deine seele?
und – verstehe nicht

Das Gedicht „son-belizna“ [„traum / schlaf-weiße“] aus dem Jahr 1980 verbindet erneut den Traum/Schlaf mit einem anderen Begriff, der oft in Ajgis Dichtung zu finden ist: die Weiße (russ. „belizna“). Ähnlich wie die zahlreichen Definitionen, die in der Sammlung „son-i-poëzija“ viele verschiedene Aspekte des Traums / Schlafs beleuchten, ist auch hier mit einem Bindestrich ein festes Begriffskonstrukt aus dem Traum / Schlaf und einem anderen Schlüsselwort zusammengestellt.³⁸⁸ Auch wie bei „son-ogon“ [„traum / schlaf-feuer“] ist hier eine Widmung in Form einer Abbrüviatur zu finden, die aber dieses Mal nicht eindeutig entziffert werden konnte.³⁸⁹

Gleich am Anfang des Textes steht eine Phrase, die mittels Anführungszeichen als Zitat markiert ist (V. 1-2) und die das lyrische Ich wiederholt, um ihr eine Anmerkung in Klammern hinzuzufügen (V. 3-4). Ein weiteres Mal schaltet sich diese Hintergrundstimme des Ich in der dritten Strophe (V. 7-11) ein, wo aber der Kommentar inhaltlich scheinbar nicht unmittelbar in den bisherigen Kontext hineinpasst.

Direkt nach dem ersten Kommentar wird die Weiße mit der Konjunktion „a“ [und] und der Interpunktion, die das Wort optisch durch zwei Gedankenstriche und ein Ausrufezeichen vom Rest des Textes hervorhebt, in den Mittelpunkt gerückt. Die in den Instrumental gesetzte Weiße wird zusätzlich durch ein Partizip und ein Adverb (V. 6 „vejaščej tajno“ [die heimlich weht]) ergänzt, die auf eine bildliche Assoziation der Weiße anspielen: die Weiße des Schnees, der verweht wird.

³⁸⁸ Leon Robel' zählt die Weiße zu den Schlüsselwörtern in Ajgis Dichtung. Siehe Fußnote 320.

³⁸⁹ Es ist zu vermuten, dass es sich um die Dichterin Bella Achmadulina (1937–2010) handelt. Die Google-Suche bringt eine Anthologie mit Gedichten, die der Dichterin gewidmet ist. Da die Datei nicht bestellbar war, steht eine Bestätigung über die Zugehörigkeit von „son-belizna“ zu dieser Sammlung aus.

<https://www.livelib.ru/work/1002369205/editions/listview/biglist> (04/07/2019).

Der Akzent auf die Weiße setzt sich fort in Verszeile 12, wobei in diesem Fall dieselbe Verszeile mit derselben Interpunktion wiederholt wird, allerdings ist die Verszeile von dem Rest des Textes getrennt, sodass sie durch die zusätzliche Wiederholung und die Positionierung im Gedicht (jeweils 5. Verszeile nach dem Beginn bzw. vor dem Ende des Gedichts) eine Rahmenkonstruktion bildet.

Der zweite Kommentar, der vom lyrischen Ich erneut in Klammern angeführt wird (V. 7-11), knüpft an die Aussage, die unmittelbar zuvor gemacht wurde, in diesem Fall an die Beschreibung der Weiße, an. Die mit dem Partizip „vejaščej“ erzeugten Assoziationen von Schnee und Sturm werden fortgesetzt, indem der Kälte (V. 7 „chodod“) mit ihren Auswirkungen auf den Körper, der fröstelt, eine leibliche Dimension verliehen wird. In der Mitte dieser Strophe (V. 9) wird die Stimme positioniert, und aus der Genitivform ist zu schließen, dass die Kälte aus der Stimme hervorgeht. Die Stimme verbindet sich mit der Weiße nicht nur durch die Kälte, sondern erneut durch die Farbe, die als äußerliche Eigenschaft der Stimme auftritt (V. 9 „belejuščego“ [weißleuchtend]).

Die Weiße bekommt auf diesem assoziativen Weg eine negative Ausrichtung, die sich aus der Kälte und ihrer Wirkung auf den Körper des Ich im Text ableiten lässt. Dieser zweite in Klammern verfasste Textabschnitt betont aber eine andere Eigenschaft der Weiße – ihre außerordentliche Kostbarkeit, die sich auf die Weiße nur über die verwendeten Instrumentalformen beziehen lässt. Das Bild der Weiße, die geträumt wird, besteht hiermit aus zwei Komponenten: aus einer aus der Natur kommenden Kälte, die den Körper erzittern lässt, und aus einem von Menschen bearbeiteten Juwel, das in einer Zypressenschatulle aufbewahrt wird.³⁹⁰

Dieser Zwiespalt wird auch auf den letzten Abschnitt des Gedichts übertragen, der erneut mit der Weiße beginnt (V. 12). Diese wird erst negativ als Ergebnis tiefer Ohnmacht dargestellt (V. 13 „glubokogo obmoroka“ [aus der tiefen Ohnmacht]), um dann gleich am Anfang der 14. Verszeile mit dem Wort „Duft“, das nochmals in den Instrumental gesetzt wird und damit auf die Weiße bezogen ist, wieder aufgewertet zu werden.

Die Unsicherheit bei der Beschreibung der Weiße als einzigem Trauminhalt projiziert sich auch auf das Ich, das unter ihrer Ambivalenz leidet. Mit Hinblick auf die erste Strophe, wo ein Bruch zwischen zwei Menschen wörtlich wiedergegeben ist, wird hier mit der Anrede „drug moj!“ [mein freund!] eine sehr freundliche Beziehung beschrieben, die im Traum / Schlaf nun reflektiert wird. Die Weiße wird in diesem Zustand durch die letzte eingesetzte Instrumentalform (V. 15 „dušoju“) auf die Seele des

390 „Die Zypressenschatulle“ (russ. „Kiparisovyj larec“, 1910) ist eine posthum herausgegebene Gedichtsammlung von Innokentij Annenskij, dieser wird in „son-i-poëzija“ als Autor bezeichnet, der sehr intensiv mit dem Traummotiv arbeitet. Siehe Kap. 4.6.6.

Freundes übertragen, der vom Ich nicht verstanden werden kann. Der Reim in der letzten Strophe verbindet drei Komponenten des Traums / Schlafs („stradaju – dušuju – ne ponimaju“), die diese Doppeldeutigkeit verursachen und das lyrische Ich verunsichern. Der Traum / Schlaf, der die Weiße als wichtigste Eigenschaft vorweist, bringt ihm keine Erkenntnisse bezüglich der Freundschaft, sondern zeigt deren Bruch: Die als kostbar gesehene Beziehung ist nun kalt und fast gestorben.

So fällt dieses Gedicht nicht in die Kategorie der mystisch-religiösen Themen, die den Autor bis in die 1980er Jahre hinein beschäftigt haben. Vielmehr handelt es sich in diesem Fall um eine Reflexion über zwischenmenschliche Beziehungen, die im Rahmen eines Traums / Schlafs auf eine hochabstrakte Weise dargestellt werden.

Eine ähnliche Tendenz lässt sich in der Zeit Mitte der 1980er Jahre feststellen, wo der Traum / Schlaf zwar weiter in einem metaphysischen Kontext gesetzt wird, allerdings ohne den christlich-mystischen Bezug der vergangenen Jahre. Ein Beispiel für eine solche trauminspirierte Lyrik ist das Gedicht „snega-zasmatrivajas“, in dem die Inspiration thematisiert wird.

snega-zasmatrivajas'

1 a kak že
videnie
vchodit
kogda
5 davno už spit
kak budto
lob
– dva glaza – son odin
ruka
10 zapisyvaja ele
Leta³⁹¹
1985

den schnee-anschauend

1 und wie denn
die vision
kommt rein
wenn
5 lange schläft
gleichsam
die stirn
– zwei augen – ein traum/schlaf
die hand
10 kaum schreibend
Lethe

391 Ajgi (2009, Bd. 7, S. 34).

Das Gedicht „snega-zasmatrivajas“ [„den schnee anschauend“] aus der Gedichtsammlung „vse dal’še v snega“ [„alles weiter im schnee“] thematisiert den Traum / Schlaf als eine Inspiration, die aus diesem Zustand hervorgeht, sodass in diesem kurzen Gedicht direkte Verweise auf die Textsammlung „son-i-poèzija“ [„Traum / Schlaf-und-Dichtung“] gefunden werden können. Auch zeigt dieser Text einige typische Merkmale von Ajgis Dichtung wie freie Vergestaltung, logische Brüche, grammatische Unstimmigkeiten usw.

Bereits der Titel enthält eine logische Herausforderung für den Leser, da er die zwei Wörter, das Substantiv „Schnee“ in Genetiv Sg. oder Nominativ bzw. Akkusativ Plural und das Adverbialpartizip des Verbs „anschauen“, ohne Bezug zueinander mit dem Bindestrich in einer Einheit kombiniert, die grammatisch Nonsens ist.

Die fehlende Interpunktion erschwert zusätzlich die Bildung von syntaktischen Einheiten, die zum weiteren Verständnis des Textes beitragen könnten. Auf lexikalischer Ebene können jedoch drei Wörter gefunden werden, die die Bedeutung des Sehens haben und diese in das Gedicht mitbringen: das Adverbialpartizip „zasmatrivajas“ [anschauend] im Titel, die zweite Verszeile, die aus dem Wort „videnie“ [Vision] besteht und die zwei Augen in der achten Verszeile. Ferner lässt sich das Hereintreten der Vision (V. 2-3) als eine der wenigen grammatisch richtigen und eindeutigen Konstruktionen im Gedicht ausmachen.

Genau wie die drei semantischen Einheiten, die die Bedeutung des Sehens in sich tragen, enthält der Text auch drei Körperteile, die einem Menschen zugeordnet werden können: die Stirn (V. 7), die Augen (V. 8) und die Hand (V. 9). Somit werden diese zwei Wortgruppen durch die Augen als gemeinsames Glied miteinander verbunden, sodass am Ende der Traum als eine Form der Synthese zwischen Körper und Sehen entsteht. Der Traum als körperlich-visuelles Erlebnis wird in der 8. Verszeile eingesetzt, wobei seine Funktion, aus dem Körper eine Vision zu akkumulieren, mittels der einzigen Interpunktionszeichen und durch die Länge der Verszeile, die als einzige vier Wörter enthält (alle andere Verszeilen bestehen aus maximal drei Wörtern) hervorgehoben wird.

Der Traum fungiert auch als Inspiration, die sich dem Menschen offenbart und ihn ohne sein Zutun ergreift. Die Wörter „lob“ [Stirn], V. 7, „glaza“ [Augen], V. 8 und „ruka“ [Hand] werden graphisch untereinander positioniert, was auch der tatsächlichen Position dieser Körperteile entspricht. Die Inspiration als Traum kommt also von oben, um sich als Vision zu manifestieren, die gesehen und schließlich aufgeschrieben wird. Der Akt des Träumens ist also ein Akt des künstlerischen Schaffens.

Der Traum kann so als ein Ergebnis der Betrachtung des Schnees gesehen werden. Die beiden Handlungen des Anschauens und des Schreibens stehen in Verbindung, nicht nur weil sie die beiden Wortgruppen im Gedicht

verbinden (des Sehens und des Körpers), sondern auch deswegen, weil ihre grammatische Form ein Adverbialpartizip mit dem Präfix „za“ ist.

Das Ergebnis, das aus dieser Inspiration im Traum aufgeschrieben wird, ist aber der Fluss Lethe, der mit dem Tod und vor allem mit dem Vergessen assoziiert wird. So bleiben die visuellen Inhalte des Traums in diesem eingeschlossen und sind nicht nach außen vermittelbar. Zwei der wichtigsten Themen aus „son-i-poëzija“ werden also hier erneut aufgegriffen: die Inspiration und die Ablehnung von visuellen Traumerlebnissen als wichtigster Bestandteil des Traums / Schlags.

So lässt sich auch dieses Gedicht in die Periodisierung von Stahl einfügen, da der Traum / Schlaf in diesem Fall keine konkrete Verbindung zum Transzendenten, sehr wohl aber zum Todesmotiv aufweist: Lethe ist ein Fluss der Unterwelt und Schnee ein Todesmotiv. Auch wenn durch die Inspiration im Traum / Schlaf und die Nähe zum Tod eine metaphysische Ebene angesprochen wird, enthält diese keinen Gottesbezug.

4.9. Zusammenfassung

Die Traumlyrik Gennadij Ajgis lässt sich hiermit nur als ein Teil eines sehr breiten Verständnisses des Oneirischen in der Weltliteratur und in seinem eigenen Werk, das auch nichtlyrische Texte enthält, beschreiben. Ajgi kommt aus einer anderen Generation als Ol'ga Sedakova und Elena Švarc, was auch seine künstlerische Biographie bestimmt. Neben der unmittelbaren Gefahr für seine Freiheit insbesondere am Anfang seines Weges als Dichter, war er ganz anderen ästhetischen Einflüssen ausgesetzt, die auch seine Dichtung beeinflussten. Aus der unfreiwilligen Isolation heraus und mit den russischen Avantgardisten als literarischen Vorbildern entwickelte er eine besondere Form des hochabstrakten hermetischen Schreibens, bei der die Leserschaft zum Mitgestalter des literarischen Textes wird.

Die Lektüre solcher Gedichte erfordert auch ihre Kontextualisierung mit nichtliterarischen Texten wie Interviews oder biographischen Hinweisen, aber auch mit anderen Texten, die die Überlegungen des Autors zu bestimmten Themen zusammenfassen. Im Fall des Traums / Schlags handelt es sich um die Sammlung „son-i-poëzija“ [„Traum / Schlaf-und-Dichtung“], die ein poetisch-theoretisches Konstrukt aufstellt, in dem der Traum / Schlaf verschiedene Funktionen ausübt bzw. sich als Erklärung verschiedener Phänomene anbietet. So wird der Traum / Schlaf hier aus literaturhistorischer Sicht als Inspirationsquelle gesehen, aber auch als eine Methode, mit der Leserschaft zu kommunizieren. Der Traum / Schlaf verhilft auch zum Verständnis des Todes, der menschlichen Seele und der Individualität.

Eine weitere Quelle nichtliterarischer Ansatzpunkte zu der Betrachtung des Traums / Schlags bei Ajgi sind die Interviews, die er gegeben hat. Aus

diesen ist zu schließen, dass er eine sehr unkonventionelle Vorstellung von diesem Zustand hat, die sich nicht an realen Träumen oder Traumeigenschaften orientiert, sondern an der Atmosphäre, die dabei entstehen kann. Aus diesem Grund ist es sehr selten möglich, den im Russischen doppeldeutigen Zustand „son“, im Deutschen sowohl als „Traum“ als auch als „Schlaf“ zu übersetzen, eindeutig zu bestimmen. Das zeichnet sich als Hauptcharakteristikum der oneirischen Dichtung Ajgis ab.

Ferner ist festzustellen, dass die theoretische Grundlage, die in „son-i-poézija“ präsentiert ist, nur z. T. in seinen Traumgedichten verarbeitet wurde. Auch eine thematische oder formelle Kategorisierung erweist sich als schwierig. Ein Ansatz für die Systematisierung der Traumgedichte lässt sich anhand der Periodisierung von Henrieke Stahl gewinnen, die allerdings für die mystisch-religiöse Dichtung Ajgis entwickelt wurde. Insofern die Traumgedichte eine mystisch-religiöse Ausrichtung haben, lassen sich diese auch der Periodisierung zuordnen.

5. Vergleich der AutorInnen in Bezug auf die Traumthematik

Ein Vergleich der poetischen Traumdarstellungen in den Werken von Elena Švarc, Ol'ga Sedakova und Gennadij Ajgi zeigt, dass sie in gewisser Weise die Tradition der metaphysischen Traumdichtung fortführen. Diese verlagert die mystische Funktion der Traumdarstellungen fast ausschließlich in die Lyrik und überlässt die Psychologisierung der Träume der Prosa.

Der Traum im Werk von Švarc, Sedakova und Ajgi wird eingesetzt, um eine mystische Erfahrung widerzuspiegeln bzw. zu thematisieren, aber auch, um sie zu erleben oder einzuleiten, wobei vermerkt werden muss, dass die Mystik, anders als in den vergangenen literarischen Epochen in Russland, nicht nur unter dem christlich-religiösen Aspekt zu betrachten ist. Als Hauptfunktion bei den behandelten AutorInnen lässt sich hiermit die Instrumentalisierung der mystischen Traumdichtung als eine Möglichkeit feststellen, verschiedene, meist metaphysische Welten, Seinsformen und Zustände zu evozieren und erreichen, die gewöhnlich aus der Perspektive der Realität allein nicht erfahrbar wären.

Auf dieser Funktionsebene ähneln sich die Švarc, Sedakova und Ajgi also sehr. Die größten Unterschiede in Bezug auf die Träume weisen sie im Bereich der ästhetischen Darstellung der Traum Inhalte auf. Um die jeweiligen Charakteristika bei den oneirischen Texten vergleichen zu können, ist es sinnvoll, einige poetologische Kategorien auszuwählen, die auf Švarc, Sedakova und Ajgi angewendet werden und eine Differenzierung bei dem ästhetischen Umgang mit dem Traummotiv sichtbar machen können.

Diese Kategorien umfassen das lyrische Subjekt und sein Verhältnis zum Traum bzw. zu Schlaf, die Verwendung bestimmter Themen oder Themengebiete, die auf den Traum anspielen, die sprachliche Gestaltung der Traumgedichte und den Bezug zur Leserschaft. Letzten Endes lassen sich mit Hilfe der Kategorien die wichtigsten Ansatzpunkte feststellen, die entscheidend für das Verständnis der Traumästhetik von Elena Švarc, Ol'ga Sedakova und Gennadij Ajgi sind und in Bezug auf welche sich diese auch voneinander unterscheiden:

Tabelle 2: Poetologischer Vergleich

Švarc	Sedakova	Ajgi
– Subjekt trägt meist Züge einer Dichterin (weiblich, Dichterin, auch autobiographisch)	– Subjekt neutral	– Subjekt unklar, versteckt, gespalten
– Themenpluralität	– thematische Kategorisierung möglich	– keine Themen, sondern Schlüsselwörter, eigene

		„Traumtheorie“
– Sprache: expressiv, provozierend	– Sprache: neutral	– Sprache: hochkodiert und abstrakt, sprachlich fast kein Unterschied zwischen Traum und Schlaf
Ansatz: Orientierung an tatsächlichen Traumeigenschaften	Ansatz: künstlerisch-intellektuell	Ansatz: konzeptionell: Traum / Schlaf als Existenzmodus der Dichterin / des Dichters

Was die Kategorie des lyrischen Subjekts betrifft, findet sich bei Sedakova eine Form lyrischer Subjektivität, die maximal klar, unpersönlich und teilweise passiv ist. Eine solche Darstellungsweise unterscheidet sich sowohl von dem Subjekt in den Gedichten von Elena Švarc, bei der mit ganz wenigen Ausnahmen ein personifiziertes, agierendes und in das Traumgeschehen involviertes lyrisches Ich zu beobachten ist, und von dem Subjekt bei Gennadij Ajgi, das sehr subtil und nur anhand von versteckten Sprachhinweisen zu greifen ist.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass Sedakova mit immer wiederkehrenden ausgewählten Themengebieten und lyrischen Gattungen arbeitet, wie etwa die Wiegenlieder, die nach dem gleichen Aufbaumuster gestaltet sind. Švarc dagegen verzichtet auf die Festlegung auf bestimmte Themen oder Gattungen, was zu einer Vielfalt von Darstellungsszenarien führt. Ajgi, dessen Lyrik komplett frei von narrativen Elementen ist, verwendet Schlüsselwörter, die eine konstante Bedeutung mit sich bringen; thematische Fokussierungen lassen sich nicht ausmachen.

Diese Eigenschaft seiner Traumdichtung bedingt auch die hohe Abstraktheit der verwendeten Sprache, die ein gewisses Vorwissen über die Schreibweise Ajgis von Seiten des Lesers verlangt. Sedakova dagegen gestaltet ihre Gedichte bewusst klar, ohne sprachliche Doppeldeutigkeiten oder Experimente. Das wiederum unterscheidet sie auch von Švarc' poetischer Sprache, die oft sehr expressive, teilweise schockierende Bilder enthält.

Auch inhaltliche Merkmale werden Švarc, Sedakova und Ajgi unterschiedlich realisiert. Während Sedakova ihre Werke in der Philosophie oder der Geistesgeschichte kontextualisiert und deutliche Anknüpfungspunkte zum Verständnis intertextueller Referenzen gibt, verstreut Švarc zahlreiche unterschiedliche Verweise auf andere Bücher, Denkweisen, Filme, Architektur usw., sodass die Zurückverfolgung auf die Originalquellen schwierig wird und nicht immer möglich ist. Ajgi bleibt in seiner Welt eigener Schlüsselwörter, welche eine werkimmanente Analyse erforderlich machen.

Als Ergebnis lassen sich also verschiedene Ansätze bei den Traumdarstellungen in der Dichtung erkennen. Ol'ga Sedakova benutzt den Traum wie

ein rhetorisches Stilmittel, das bewusst und für die jeweilige Situation passend eingesetzt wird, um die dichterische Gestaltung zu unterstützen. Elena Švarc dagegen baut tatsächliche Traumeigenschaften und -zustände in ihre Gedichte ein, sodass eine leichte Neigung zur Psychologisierung bemerkbar ist. Für Gennadij Ajgi ist der Traum bzw. der Schlaf ein poetisches Konzept, welches für die Quelle der dichterischen Inspiration steht.

Damit ist es festzuhalten, dass der Traum als metaphysisches Phänomen auch in der russischen Dichtung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiter in seiner mystischen Funktion zu sehen ist, wobei eine Verschiebung der Bedeutung des Mystischen von einer religiösen Ausrichtung zu einem allgemein metaphysischen Verständnis zu beobachten ist. Die Traumdarstellungen unterscheiden sich allerdings in ihrer ästhetischen Realisierung, die Švarc, Sedakova und Ajgi jeweils anders gelagert ist. Diese verschiedenen Ansätze lassen sich mit ihren persönlichen, poetischen und künstlerischen Auffassungen begründen und sind das Ergebnis individueller dichterischer Eigenschaften.

Die Traumdarstellungen zeigen sich ferner auch mit verschiedenen Zusatzfunktionen belegt. Bei Ol'ga Sedakova etwa sind die Träume ein Mittel, das eigene Selbst in eine andere Welt zu versetzen, d. h. das Physische und das Metaphysische zu verbinden. Mittels Erinnerungen, traumähnlichen Zuständen wie das Erzählen von Märchen und das Vorsingen von Wiegenliedern partizipiert das lyrische Subjekt gleichzeitig an diesen zwei Dimensionen.

Das Verschmelzen zwischen Traum und Realität ist auch bei Elena Švarc zu beobachten, dennoch sind diese Gedichte nicht in der Überzahl. Bei ihr lässt sich eine Konzentration auf das lyrische Subjekt beobachten, sodass die Funktionen des Traums automatisch auf diese Instanz bezogen werden. Im Traum versucht das lyrische Ich nicht andere sonst nicht erreichbare Welten zu erreichen, sondern vor allem Erkenntnisse über sich selbst zu gewinnen.

Bei Gennadij Ajgi hingegen lassen sich außer der mystischen fast keine anderen Funktionen der Träume feststellen. Dies ist zum Teil durch seine von realen Traumeigenschaften abgekoppelte Traumdarstellung, zum Teil aber auch durch seine hermetisch-abstrakte Schreibweise bedingt. Der Traum, der vom Schlaf kaum zu unterscheiden ist, kann in bestimmten Perioden seines Lebens auch als Selbstreflexion betrachtet werden, dennoch bleibt er für Ajgi vor allem ein Weg zum Transzendenten. Die Funktionen des Traums sind hiermit nicht nur mystisch, sondern lassen sich mit der persönlichen biographischen Entwicklung des Autors in Verbindung bringen.

Die Traumdarstellungen in der inoffiziellen russischen Lyrik setzen also eine Tradition des mystischen Schreibens fort, die seit dem Mittelalter zu beobachten ist. Die Lyrik erweist sich mit ihrer Möglichkeit, Äquivalenzen auf mehreren Ebenen zu bilden, als ein besonders gut geeignetes Medium, mit Hilfe dessen der Traum und insbesondere seine metaphysische Dimensi-

on oder seine mystische Funktion wiedergeben werden kann.³⁹² Sowohl das Schreiben als auch das Lesen solcher Gedichte kann das Hineinversetzen in eine andere Seinsdimension bedeuten, ein Prozess, der dem Träumen sehr ähnlich ist. Traum und Dichten werden zu einer Art von Meditation, die ihren Niederschlag, auf je eigene Weise, in der Lyrik von Šcarc, Sedakova und Ajgi findet. Ihre Infragestellung und z. T. radikale Abstraktion von der durch die Sowjetunion bedingten Außenwelt in ihrer Lyrik und die von ihnen auch betonte Gleichwertigkeit (bei Ajgi sogar Überlegenheit) des Traums mit der Realität, die ganz individuell mit verschiedenen poetischen Mitteln und Konzepten zum Ausdruck gebracht wird, setzt Švarc, Sedakova und Ajgi von den zu ihrer Zeit herrschenden Literaturdogmen ab und erlaubt es, sie einer früheren Tradition zuzuordnen, die sie aber neu interpretieren und damit auf eigene Weise fortsetzen.

³⁹² Metaphysisch wird hier in Sinne der platonischen Tradition als das Nichtempirische verstanden, während das Mystische sich auf bestimmte Erfahrungen bezieht, die oft als Theophanie begriffen werden und hiermit religiöse Konnotationen haben.

6. Literaturverzeichnis

Werkausgaben

- Ajgi, Gennadij (2001): Razgovor na rasstojanii. Sankt Petersburg.
- Ajgi, Gennadij (2009): Sobranie sočinenij v semi tomach. Moskau.
- Švarc, Elena (2002a): Sočinenija Eleny Švarc. 5 Bde. Hrsg. von G.F. Komarov. Bd. 1: Stichotvorenija. Sankt Petersburg.
- Švarc, Elena (2002b): Sočinenija Eleny Švarc. 5 Bde. Hrsg. von G.F. Komarov. Bd. 2: Kinfija. Želanija. Chokku. Sočinenija Arno Carta. Malen'kie poëmy. Trudy i dni Lavinii. Sankt Petersburg.
- Švarc, Elena (2008a): Sočinenija Eleny Švarc. 5 Bde. Hrsg. von G.F. Komarov. Bd. 3: Stichtotvorenija. Proizvedenija v proze. Sankt Petersburg.
- Švarc, Elena (2008b): Sočinenija Eleny Švarc. 5 Bde. Hrsg. von G.F. Komarov. Bd. 4: Proizvedenija v proze. Sankt Petersburg.
- Švarc, Elena (2009): Vysokaja voda. Stichi. In: Znamja. (5) 2009. <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/5/shi.html> (10/07/2019).
- Švarc, Elena (2013): Sočinenija Eleny Švarc. 5 Bde. Hrsg. von G.F. Komarov. Bd. 5: Stichtotvorenija 2006–2010. Dnevniky 2001–2010. Stichotvorenija 1962–1967 i tekst o M. Cvetaevoj. Dnevniky 1957–1964 i zapis' 1966. Sankt Petersburg.
- Sedakova, O'ga (2004): Poëtika obrjada. Pogrebal'naja obrjadnost' vostočnych i južnych slavjan. Moskva.
- Sedakova, O'ga (2009): Vse, i srazu. Sankt-Peterburg.
- Sedakova, O'ga (2010b): Četyre toma. Tom 1. Stichi. Moskva.
- Sedakova, O'ga (2014): Sad mirozdanija. Moskva.

Forschungsliteratur

- Ajzenštejn, Elena (2015): Iz moej tridevjatoj strany. Stat'i o poëzii Achmadulinoj, Brodskogo, Kušnera, Švarc, Sedakovoj. Obraz carja Davida v russkoj poëzii. Legenda o Tristane i Izol'de v russkoj poëzii. http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9804979 (21/01/2020).
- Afanas'ev, Aleksandr (1995a): Poëticheskie vozzrenija slavjan na prirodu. T. 1. Moskva.
- Afanas'ev, Aleksandr (1995b): Poëticheskie vozzrenija slavjan na prirodu. T. 2. Moskva.
- Alt, Peter-André (2002): Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. München.
- Amurskij, Vitalij (2006): Ajgi: uchodjaščee vozvrašćenie. In: Literaturnyj evropec. 97 (2006). 43-45.
- Amurskij, Vitalij (2011): „Ne ljubljú akmeističeskoj élitarnosti – ni prošloj, ni segodnjašnej”. <http://os.colta.ru/literature/projects/162/details/20701/> (21/01/2020).
- Aristoteles (1978): Metaphysik. Hamburg.
- Azarova, Natalija (2016): Mnogojazyčie Ajgi i jazyki posredniki. In: Russian Literature. 79-80 (2016). 29-44.
- Bak, Dmitrij (2015): Sto poëtov načala stoletija. Posobie po sovremennoj russkoj poëzii. Moskau. 537-542.

- Barkovskaja, Nina (2007): Transformacija „peterburgskogo teksta“ v „Malen'kich poemach“ E. Švarc. In: Russkaja literatura XX–XXI vekov: napravlenija i tečenija. 10 (2007). 169–181.
- Baudelaire, Charles (1978): *Le Léthé*. In: Ders.: *Les Fleurs du mal*. Paris. 296.
- Becker, Udo (1992): *Lexikon der Symbole*. Freiburg i.Br.
- Bertola Mauro / Solte-Gresser, Christiane (Hrsg., 2019): *An den Rändern des Lebens. Träumen von Sterben und Geborenwerden in den Künsten*. Paderborn.
- Braginskaja, Nina (1977): Ėkfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoj klassifikacii. In: Sudnik, T. M. / Civ'jan, T. V.: *Slavjanskoe i balkanskoe jazykoznanie. Karpato-Vostočnoslavjanskije paralleli: struktura balkanskogo teksta*. Moskau. 259–283.
- Burkert, Walter (1990): *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*. München.
- Butzer, Günter / Jacob, Joachim (2012): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2. Aufl. Stuttgart / Weimar.
- Chabibullina, M. (2012): Svoeobrazie žanra „malen'koj poëmy“ E. Švarc (na primere poëmy „Sočinenija Arno Carta“. In: Podčinenov, A. (Hrsg.): *Dergačevskie čtenie – 2011. Russkaja literatura: nacional'noe razvitie i regional'nye osobennosti: Materialy X Vseros. Nauč. Konf. Bd. 2. Ekaterinburg*. 372–376.
- Chuzangaj, A. (Hrsg., 2009): *Tvorčestvo Gennadija Ajgi. Literaturno-chudožestvennaja tradicija i neoavangard*. Čeboksary.
- Dark, Oleg (2004): *Tanec molnii*. In: *Novyj mir*. 954 (2004) 10. 145–155.
- Dedecius, Karl (1988): „Beginn der Lichtung“: „Feld – Winter – Schnee“. Sechs Notizen am Rande der Gedichte des Tschuwaschen Gennadij Ajgi. In: *Setschkareff, V. / Rehder, P. / Schmidt, H. (Hrsg.): Ars philologica slavica. Festschrift für Heinrich Kunstmann*. München. 79–91.
- Demidov, O. (2004): *Anormal'naja zona*. In: *Junost'*. 24 (2004). 1–4.
- Dieterle, Bernard / Schmidt-Hannisa, Hans-Walter (Hrsg., 2017): *Der Traum im Gedicht*. Würzburg.
- Dostoevskij, Fedor (1986): *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Bd. 29: *Pis'ma 1869–1874*. Leningrad.
- Driga, O. (2009): Transformacij vozvratnogo mestoimenija „sebjā“ v „Son-i-poëzii“ G.N. Ajgi. In: Chuzangaj, A. (Hrsg.): *Tvorčestvo Gennadija Ajgi. Literaturno-chudožestvennaja tradicija i neoavangard*. Čeboksary. 71–73.
- Eliade, Mircea (1961): *Das Mysterium der Wiedergeburt. Initiationsriten, ihre kulturelle und religiöse Bedeutung*. Zürich u. a.
- Engel, Manfred (2002): *Literatur-/Kulturgeschichte des Traumes*. In: Castein, H. / Görner, R. (Hrsg.): *Dream Images in German, Austrian and Swiss Literature and Culture*. München. 13–31.
- Engel, Manfred (2003): „Wo Es war, soll Ich werden“. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*. In: Wild, R. u. a. (Hrsg.): *Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik*. München. 113–124.
- Engel, Manfred (2004): *Jeder Träumer ein Shakespeare? Zum poetogenen Potential des Traumes*. In: Zymner, R. / Engel, M. (Hrsg.): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn. 102–117.
- Engel, Manfred (2009): *Der Traum zwischen Psychologie und Literatur*. In: *Schweizer Monatshefte*. 80 (2009). 26–29.
- Engel, Manfred (2010): *Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes*. In: *KulturPoetik*. 10 (2010). 153–177.
- Ėpstajn, Tomas (2010): *Velikanša malen'koj poëmy*. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 103 (2010). <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/ep23.html> (21/01/2020).

- Ėpštejn, Michail (2000): *Postmodern v Rossii*. Moskva.
- Ermakova, Galina (2007a): *Slovo Ajgi*. Ćeboksary.
- Ermakova, Galina (2007b): Sakral'noe v lirike M. Sespelja i G. Ajgi. Ćeboksary.
- Fateeva, Natal'ja (2016): K probleme sub'ektnosti v poėzii G. Ajgi. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 125-134.
- Faziulina, Irina (2005): Son i snovidenie v rannem tvorčestve F.M. Dostoevskogo. Poėtika i ontologija. Iževsk.
- Fedunina, O. (2013): Poėtika sna. Russkij roman pervoj treti XX v. v kontekste tradicii. Moskva.
- Florenskij, Pavel (1995): Ikonostas. In: *Sočinenija v četyrech tomach*. Bd. 2.: Mysl'. Moskva.
- Freud, Sigmund (1968⁴): *Gesammelte Werke*. Bd. 2. und 3.: *Die Traumdeutung*. London.
- Gehring, Petra (2008): *Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte einer Unterscheidung*. Frankfurt a. M. / New York.
- Glanc, Tomas (2016): (Ino)strannyj jazyk poėzii Ajgi – problem i posledstvija transnacionalizma. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 13-27.
- Goldstein, Darra (1993): The Heartfelt Poetry of Elena Shvarts. In: Goscilo, H. (Hrsg.): *Fruits of Her Plume. Essays on Contemporary Russian Woman's Culture*. Amonk u. a. 239-250.
- Goldstein, Darra (1994): Shvarts, Elena Andreevna. In: Ledkovsky, M. / Rosenthal, Ch. / Zirin, M. (Hrsg.): *Dictionary of Russian Women Writers*. Westport. 598-600.
- Golubovič, Ksenija (2011): Tristan i Izol'da v ispolnenii Ol'gi Sedakovoj. <http://magazines.russ.ru/volga/2011/9/gol14.html> (05/04/2017).
- Grifcov, Boris (1988): Metod Frejda i Dostoevskij. In: Ders.: *Psichologija pisatelja*. Moskva. 233-251.
- Grjubel', Rainer (2016): Telo Ajgi. Fizika i metafizika tela v stichotvornom tvorčestve Gennadija Ajgi. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 45-60.
- Grübel, Rainer (1998): Molčanie o listopadom – novyj psalom. Neskol'ko slov ob aksiologii i o poėzii Ajgi. In: *Literaturnoe obozrenie*. 5-6 (1998). 42-46.
- Guthmüller, Marie / Schmidt-Hannisa, Hans-Walter (Hrsg., 2016): *Das nächtliche Selbst. Traumwissen und Traumkunst im Jahrhundert der Psychologie*. Band 1: 1850–1900.
- Heldt, Barbara (1989): The Poetry of Elena Shvarts. In: *World Literature Today*. 63 (1989) 3. 381-383.
- Hoover, Marjorie (1995): "Paradise": Selected Poems by Elena Shvarts, Michael Molnar and Catriona Kelly. In: *World Literature Today*. 69 (1995) 1. 174.
- Ingol'd, F. (2006): Reč', proiznesennaja na ceremonii po povodu vručeniya premii Petrarki Gennadiju Ajgi. In: Orlickij, J. / Azarova, N. / Derepa, D. (Hrsg.): *Materialy. Issledovanija. Ėsse*. Bd. 1. Moskva. 203-210.
- Janecek, Gerald (1996): The Poetics of Punctuation in Gennadij Ajgi's Free Verse. In: *Slavic and East European Journal*. 40 (1996). 297-308.
- Kazarnovskij, Petr (2014): „Sineva ranimaja“. Rec. Na kn.: Švarc E. *Sobranie Sočinenij*. In: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/130_nlo_6_2014/article/11232/ (10/05/2020).
- Kelly, Catriona (1994): *A History of Russian Women's Writing 1820–1992*. Oxford. 411-422.
- Khotimsky, Maria (2007): Singing David, Dancing David: Olga Sedakova and Elena Shvarts Rewrite a Psalm Author(s). In: *The Slavic and East European Journal*. 51, (2007) 4. Special Forum Issue: At the Edge of Heaven: Russian Poetry since 1970. 737-752.
- Kirpičnikov, A. (1893): *Golubinnaja kniga*. In: *Ėnciklopedičeskij Slovar' Brokgauza i Efrona*. Bd. 9. Sankt Peterburg. 116-117.

- Kirschbaum, Engelbert (Hrsg., 1994): Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. I. Allgemeine Ikonographie A-Ezechiel. Rom / Freiburg / Basel / Wien.
- Könönen, Maija (2014): Manifestations of the City and the Self in the Poetry of Elena Švarc: The Spell of Gnosticism. In: Russian Literature. 76 (2014) 4. 407-426.
- Korčagin, Kirill (2016): Prostranstvo i sub"ekt v poézii Gennadija Ajgi. In: Russian Literature. 79-80 (2016). 111-124.
- Kozlova, S. (1998): Mirostroitel'naja funkcija sna i snovidenija v komedii A.S. Griboedova Gore ot uma. In: Kulakov, V. / Košev, V. / Merkin, G. / Fomičev, S. (Hrsg.): A.S. Griboedov. Chmelitskij sbornik. Smolensk. 94-122.
- Kreuzer, Stefanie (2012): Traumhaftigkeit und Wahnsinn – Tiecks „Blonder Eckbert“ und Lynchs „Mullholland Dr.“ In: Grucza, F. (Hrsg.): Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit. Akten des XII. internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Bd. 10: Film und visuelle Medien. Multimediale und transnationale Kommunikation im Barockzeitalter. Entwicklungen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und Medien nach 1989. Literatur-Medien-Kultur im germanistischen Kontext. Frankfurt am Main. 365-370.
- Kreuzer, Stefanie (2013): Filmische Selbstreflexion als gespiegelter Filmtraum: Ingmar Bergmans Persona (S 1966). In: Grabbe, L. / Rupert-Kruse, P. / Schmitz, N. (Hrsg.): Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen. Darmstadt. 188-213.
- Kreuzer, Stefanie (2014): Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst. Paderborn.
- Kukulin, Il'ja (2017): Stilizacija fol'klora kak vospominanie o Evrope: „Starye pesni“ i „Pesni zapadnych slavjan“. In: Sandler, S. / Krimmel', M. / Novikov, O. / Chotimskaja, M. (Hrsg.): Ol'ga Sedakova: Stichi, smysli, pročtenija. Moskau. 295-320.
- Kullé, Viktor (1995): Poët – éto nesostojavšijsja svjatoj... <http://seredina-mira.narod.ru/aigikulle.html> (10/05/2020).
- Kuše, Holger / Plotnikov, Nikolaj (Hrsg., 2011): Pravda. Diskurse der Gerechtigkeit in der russischen Ideengeschichte. Beiträge zur Tagung der Forschungsgruppe „Russische Philosophie“ und des Verbundprojekts „Kulturen der Gerechtigkeit“. Bochum, 29.-30. Oktober 2009. München / Berlin.
- Lachmann, Renate (2006): Pravda-Krivda. (Gerechtigkeit – Ungerechtigkeit; Recht – Unrecht; Das Gute – Das Böse). Anmerkungen zu einem dualistischen Motiv in Altrussischen Texten und dessen Tradition. In: Hahn, A. / Melville, G. / Röcke, W. (Hrsg.): Norm und Krise von Kommunikation. Inszenierungen literarischer und sozialer Tradition im Mittelalter. Berlin. 371-396.
- Lisina, Elena (2006): Živye stranicy. In: Orlickij, J. / Azarova, N. / Derepa, D. (Hrsg.): Materialy. Isslodozanija. Ésse. Bd. 1. Moskau. 128-139.
- Lotman, Jurij (2000): Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri mysljaščich mirov. Stat'i. Isslodozanija. Zametki. Sankt Petersburg.
- Lutzkanova-Vassileva, Albena (2005): Toward a Meta-Understanding of Reality: The Problem of Reference in Russian Metarealist Poetry. In: Studies in 20th & 21st Century Literature. 29 (2005) 2. 246-281.
- MacFadyen, David (1998): Elena Shvarts. Zapadno-vostochnyi veter. In: World Literature Today. 72 (1998) 1. 161-162.
- Martynov, Michail (2016): Metatekstovye parametry povtorov v tvorčestve Gennadija Ajgi. In: Russian Literature. 79-80 (2016). 135-145.
- Martynova, Ol'ga (2010): S nebes v nakazan'e na zemlju poveržennyj. http://newkamera.de/nkr/om_02.html (22/01/2020).

- Martynova, Ol'ga (o. J.): Venecija v smerti. http://www.newkamera.de/nkr/om_o8.html (22/01/2020).
- Matlaw, Ralph (1957): The Polyphony of Tyutchev's Son na more. In: *The Slavonic and East European Review*. 36, (1957) 86. 198-204.
- Mauricio, Massimo (2016): Rol' neverbal'nych élementov v tvorčestve G. Ajgi i G. Sapgira. K postanovke voprosa. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 161-171.
- Medvedeva, N. (2013): Tajnye stichi Ol'gi Sedakovej. Iževsk.
- Meletinskij, Eleazar (Hrsg., 1990): *Mifologičeskij slovar'*. Moskva.
- Nagornaja, Natal'ja (2004): *Onejrosfera v russkoj proze XX veka: Modernizm, postmodernizm*. Moskva.
- Nečaenko, Dmitrij (1991): Son, zavetnyh izpolnennyj znakov: tainstva snovidenij v mifologii, mirovych religijach i chudožestvennoj literature. Moskva.
- Nečaenko, Dmitrij (2011): *Istorija literaturnych snovidenij XIX-XX vv.: folklornye, mifologičeskie i biblejskie archetipy v literaturnych snovidenijach XIX – načala XX vv.* Moskva.
- Nečaenko, Dmitrij (2012): *Fol'klornye, mifologičeskie i biblejskie archetipy v literaturnych snovidenijach XIX – načala XX vv.* Universitetskaja Moskva.
- Nestorov, Anton (2000): *Poëtika živogo. Besseda s Antonom Nestorovym 2000.* <http://ithaca-66.livejournal.com/10731.html> (22/01/2020).
- Novikov, Vladimir (2016): Tak govoril Ajgi. Ustnyj diskurs poëta. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 173-181.
- Orlickij, Jurij / Azarova, Natalija / Derepa, Dmitrij (Hrsg., 2006): *Materialy. Issledovanija. Èsse. Bd. 1. u. Bd. 2.* Moskva.
- Orlickij, Jurij (2016): Proza poëta Gennadija Ajgi. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 195-205.
- Oster-Stierle, Patricia / Reinstädler, Janett (Hrsg., 2017): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik und Film.* Paderborn. (= *Traumwelten 1*).
- Paloff, Benjamin (2007): The God Function in Joseph Brodsky and Olga Sedakova. In: *Slavic and East European Journal*. 51 (2007) 4. 716-736.
- Paše, P'er (2006): Ajgi: son bez probuždenija. In: Orlickij, J. / Azarova, N. / Derepa, D. (Hrsg.): *Ajgi. Materialy. Issledovanija, Èsse. Bd. 2.* Moskva. 20-29.
- Platon (2004): *Apologie des Sokrates.* In: Apelt, O. (Hrsg.): *Platon: Sämtliche Dialoge (Nachdr.)*. Leipzig.
- Poe, Edgar Allan (1965): *The Complete Works of Edgar Allan Poe. Vol. VII. Poems.* New York.
- Polockij, Simeon (1996): Den' i nošč'. In: Hippisley, A. / Sazonova, L. (Hrsg.): *Simeon Polockij: Vetrograd mnogocvëtnyj. Vol. 1: Aaron – Detëm blagoslovenie.* Köln / Weimar / Wien. 263-264.
- Poluchina, V. (1997): Cholodnost' i racional'nost'. Interv'ju s Elenoj Švarc. In: *Dies.: Brodskij glazami sovremennikov. Sankt Petersburg. 200-215.*
- Polukhina, Valentina (1999): Olga Sedakova. In: Tomei, Ch. (Hrsg.): *Russian Women Writers. Vol. 2.* New York / London. 1445-1450.
- Polukhina, Valentina (2000): Conform not to This Age: an Interview with Ol'ga Sedakova. In: McMillin, A. (Hrsg.): *Reconstructing the Canon: Russian Writing in the 1980s.* Amsterdam. 33-77.
- Postovalova, Valentina (2016): Slovo i molčanie v chudožestvennom mire G. Ajgi. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 99-110.
- Propp, Vladimir (2000): *Russkaja skazka.* Moskva.
- Rakuza, Il'ma (2009): Sneg, roza, pole, son... In: Chuzangaj, A. (Hrsg.): *Tvorčestvo Gennadija Ajgi. Literaturno-chudožestvennaja tradicija i neoavangard.* Čeboksary. 161-164.

- Renner-Fahey, Ona (2002): *Mythologies of Poetic Creation in Twentieth-Century Russian Verse*. Columbus.
- Robel', Leon (2003): Ajgi. Übers. ins Russische von Ol'ga Severskaja. Moskau.
- Sabbatini, Marko (2015): Funkcional'nost' i semantičeskie aspekty ital'janizmov v rusškoj poézii „Bronzovogo veka“. In: Zadvornaja, E. / Ratnikova, I. (Hrsg.): *Jazykovoje kontakt*. Minsk. 148-158.
- Sandler, Stephanie (1999): Elena Shvarts. In: Tomei, Ch. (Hrsg.): *Russian Women Writers*. Vol. 2. New York / London. 1459-1476.
- Sandler, Stephanie (2000): Elena Shvarts and the Distance of Self-Disclosure. In: McMillin, A. (Hrsg.): *Reconstructing the Canon: Russian Writing in the 1980s*. Amsterdam. 79-105.
- Sandler, Stephanie (2001): Scared into Selfhood: The Poetry of Inna Lisnianskaia, Elena Shvarts, Ol'ga Sedakova. In: *Slavic Review*. 60 (2001) 3. 473-490.
- Sandler, S. (2002): Elena Shvarts. Dikopis' poslednego vremeni. In: *World Literature Today*. 76 (2002) 2. 224-225.
- Sandler, Stephanie (2006): Mirrors and metarealists: the poetry of Ol'ga Sedakova and Ivan Zhdanov. In: *Slavonica*. 12(2006) 1. 3-25.
- Sandler, Stefani (2013): Ženskaja vizual'naja poézija v Rossii i za ee predelami. In: Štal', Ch. / Rutc, M. (Hrsg.): *Imidž, dialog, éksperiment – polja sovremennoj rusškoj poézii*. München u. a. 155-181.
- Sandler, Stephanie (2016): Music to Name the Devine. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 61-75.
- Sandler, Stefani (2017): Stesnennaja svoboda: o snach i ritmach v poézii Ol'gi Sedakovoj. In: Sandler, S. / Krimmel', M. / Novikov, O. / Chotimskaja, M. (Hrsg.): *Ol'ga Sedakova: Stichi, smysly, pročtenija*. Moskau. 19-48.
- Schmidt, Wolf-Heinrich (2011): *Mittelalter*. In: Städtke, Klaus (Hrsg.): *Russische Literaturgeschichte*. 2. Aufl. Stuttgart. 18-19.
- Schmitt, Angelika (2019): Die „Gedankenkunst“ des lyrischen Schöpfertums. Metaphysische Aspekte in der Poetik Ol'ga Sedakovas. In: Müller, R. / Reents F. (Hrsg.): *Lyrik und Erkenntnis. Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*. Bd. 1. S. 211-242.
- Schmitt, Angelika (im Erscheinen): Naturerfahrung und Dichtung als Begegnung mit dem Numinosen. Zur Funktion des Lexems „Feld“ in der Lyrik von Gennadij Ajgi. In: Masumoto, H. / Schwaetzer, H. / Stahl, H. / Zeyer, K. (Hrsg.): *Natur in der Lyrik und Philosophie des Anthropozäns. Zwischen Diagnose, Widerstand und Therapie*. Münster.
- Schneider, Marlen / Solte-Gresser, Chriatiane (Hrsg., 2018): *Traum und Inspiration. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik*. Paderborn.
- Schrage-Früh, Michaela (2016): *Philosophy, Dreaming and the Literary Imagination*. London.
- Schwab, Gustav (2011): *Sagen des klassischen Altertums*. Köln.
- Sedakova, Ol'ga (2010a): L'antica fiamma. Elena Švarc. In: Dies.: *Četyre toma*. Bd. 3: *Poetica*. Moskau. 567-579.
- Sedakova, Ol'ga (2011): Elena Švarc. Pervaja godovščina. <http://www.olgasedakova.com/Poetica/876>. (14/07/2019).
- Sergeev, S. (2003): Gennadij Ajgi: „Poézija, kak sneg, suščestvuet vseгда...“. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 62 (2003). <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/sergeev.html> (04/02/2020).
- Severskaja, Ol'ga (2016): „Mon frère en poésie“: Ajgi glazami Leona Robelja, druga, perevodčika issledovatelja, poëta. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 207-219.
- Skidan, Aleksandr (2013): *Soterriologija Eleny Švarc*. In: Skidan, A.: *Summa poëtiki*. Moskau. 53-63.

- Sieenthal, Wolf von (1984): Die Wissenschaft vom Traum: Ergebnisse und Probleme; eine Einführung in die allgemeinen Grundlagen. Berlin u. a.
- Šmitt, Angelika (2019): Funkcija konceptov VOSTOK I ZAPAD v poézii Ol'gi Sedakovej i Eleny Švarc. In: *Kritika i semiotika*. 1 (2019). 93-107.
- Sokolova, Ol'ga (2016): Nesnimaemoe protivorečie kak sposob organizacii chudožestvennyh sistem Gennadija Ajgi i Viktora Sosnory. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 147-160.
- Sološčenko, L. / Prokošin, Ju. (Hrsg., 1991): *Golubinaja kniga*. Russkie narodnye duchovnye stichi XI–XIX vekov. Moskva.
- Solte-Gresser, Christiane (2011): Alpträum mit Aufschub. Ansätze zur literaturwissenschaftlichen Analyse von Traumerzählungen. In: Goumegou, S. / Guthmüller, M. (Hrsg.): *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*. Würzburg. 239-262.
- Novyj sonnīk ili istolkovanie snov. (1817). Sank Petersburg.
- Spendel' de Varda, Džovanna (1988): Son kak element vnutrennej logiki v proizvedenijach M. Bulgakova. In: Ninov, A.: M.A. Bulgakov-dramaturg i chudožestvennaja kul'tura ego vremeni. Moskva. 304-311.
- Štal', Chenrike (2016): Mistika poézii Gennadija Ajgi. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 77-98.
- Stahl, Henrieke (2002): Renaissance des Rosenkreuzertums: Initiation in Andrej Belyjs Romanen Serebrjanyj golub' und Peterburg. Frankfurt am Main u. a.
- Stahl, Henrieke (2013a): Interpretation als Dialog. Votum für eine strukturelle Hermeneutik. In: Schwaetzer, Harald. (Hrsg.): *Coincidentia*. Zeitschrift für Europäische Geistesgeschichte. Beiheft 2: Bildung und Fragendes Denken. Bernkastel-Kues. 117-137.
- Štal', Chenrike (2013b): „Pominal'naja sveča“ Eleny Švarc – poëtika transcendentirovanja. In: Štal', Ch. / Rutc, M. (Hrsg.): *Imidž, dialog, éksperiment – polja sovremennoj russkoj poézii*. München. 435-449.
- Stahl, H. (2017a): Formen metaphysischer Traumpoetik in der russischen Gegenwartslyrik: Jelena Tacho-Godi, Natalija Asarowa, Olga Sedakowa. In: Oster-Stierle, P. / Reinstädler, J. (Hrsg., 2017): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. Paderborn. 315-336.
- Stahl, Henrieke (2017b): Towards a Historical Typology of the Subject in Lyric Poetry. In: *JLT*. 11 (2017) 1. 125-135.
- Štal', Chenrike (2017c): „poka tebja éto ne kosnulos“. Immanentnost' transcendentnosti: poëtologičeskie razmyšlenija o mističeskich i duchovnyh aspektach poézii Ol'gi Sedakovej. In: Sandler, S. / Krimmel', M. / Novikov, O. / Chotimskaja, M. (Hrsg.): *Ol'ga Sedakova: Stichi, smysli, pročtenija*. Moskva. 252-292.
- Šubinskij, Valerij (2001): Sadivnik i sad: o poézii Eleny Švarc. In: *Znamja: Literaturno-chudožestvennyj i obščestvenno-političeskij žurnal*. 11 (2001). <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/11/shubins.html> (04/02/2020).
- Šubinskij, V. (2011): *Vesti iz neradosti*. http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh_047.html (04/02/2020).
- Teperik, T. (2007): Poëtika snovidenija: aspekt božestvennogo. In: Chabinullin, R. (Hrsg.): *Sofija: Al'manach*. Nr. 2.: P.A. Florenskij i A.F. Losev: rod, mif, istorija. Ufa. 229-233.
- Trubikhina, Julia (2009): On the Poetics of Elena Švarc: Poets with and without History. In: *Russian Literature*. 66 (2009) 1. 131-144.
- Türk, Gustav (1897–1902): *Oneiros*. In: Roscher, W. (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 3,1. Leipzig. 900-910.
- Ušakov, Dmitrij (1935–1940): *Tolkovoj skovar' russkogo jazyka*. Moskva.

- Valentine, Sarah (2007): Music, Silence and Spirituality in the Poetry of Gennady Aigi. In: *The Slavic and East European Journal*. 51 (2007) 4. 675-692.
- Valentine, Sarah (2015): *Witness and Transformation. The Poetics of Gennady Aigi*. Brighton.
- Vantalov, Boris (2010): Pamjati nevozmožnogo. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 103 (2010). <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/va21.html> (04/02/2020).
- Voroncova, Kristina (2011a): Prostranstvo žanra v poézii Eleny Švarc (na materiale „chokku“). In: *Izvestija Južnogo federal'nogo universiteta. Filologičeskie nauki*. 4 (2011). 14-20.
- Voroncova, Kristina (2011b): Prostranstvennaja model's „Vostok-zapad“ v poézii Eleny Švarc. In: *Izvestija Vologradskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta*. 64 (2011) 10. 144-147.
- Weststeijn, Willem (2016): Aigi and Chlebnikov. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 5-12.
- Yastremski, Slava (2003): A revealed Miracle: An Introduction to Olga Sedakova's Life and Work. In: Sedakova, O.: *Poems and Elegies. Philosophical and Cultural Essays*, translated from the Russian by Catriona Kelly, Michael M. Naydan, Andrew Wachtel and Slava I. Yastremski. Lewisburg. 21-30.
- Yastremski, Slava (2010): Freedom in "Post-Everything" Culture: The Religious Philosophy of Olga Sedakova. In: Sedakova, O.: *Freedom to Believe: Philosophical and Cultural Essays*, translated from the Russian by Slava I. Yastremski and Michael M. Naydan. Cranbury. 9-24.
- Zardiko, Elena (2016): Smotret' i videt'. Vzgljad v liričeskom cikle Ol'gi Sedakovoj „Stely i nadjpisi“. In: Malkina, V. / Lavlinskij, S. u. a. (Hrsg.): *Glaza kak zerkalo: zrenie i videnie v kul'ture*. Moskau. 55-59.
- Žitinev, Aleksandr (2016): Poëtika černovika: avantekst stichotvorenija G. Aigi „avgust: ničše v turine“. In: *Russian Literature*. 79-80 (2016). 183-194.

Internetquellen

- Das nächtliche Selbst. Traumwissen und Traumkunst im Jahrhundert der Psychologie (1850–1950). <http://dfg.culturaldreamstudies.eu/index.php/de/> (06/09/2017).
- Europäische Traumkulturen (European Dream-Cultures). <http://www.traumkulturen.de/> (06/09/2017).
- Network of Cultural Dream Studies. <http://www.culturaldreamstudies.eu/> (06/09/2017).
- Pravoslavie. <http://www.pravoslavie.ru/50747.html> (03/05/2017).
- Povest' vremennyh let. <http://www.hrono.info/dokum/1000dok/povesti.php> (06/09/2017).
- Slovo o polku Igoreve. <http://kharkov.vbelous.net/kn-igor/transru.htm> (06/09/2017).