

## 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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> 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 eklektik. Samyj nastojaščij eklektik, očen' širokij. U menja ogromnoe količestvo vlijanij, ja sverchčuvstvitel'nyj v etom smysle instrument. Ja zapominaju vse stichi, kotorye slušala v svoej žizni, to est' ja ich ne bukval'no zapominaju. I podspudno u menja byvajut prjameje citaty, kotorye ja sama ne zamečaju. Naverno, spravedливо bylo by skazat', choťja mne eto ne očen' nravitsja: ja kakoj-to vysokij eklektik. Možet byt', eto eklektika poslednich dnej, potomu čto konec vsego čuvstvuetsja. Na Zapade davno nastupil konec poėzii, dumaju, nastupit i u nas, poėtomu v kakom-to smysle ja odin iz samych poslednich poėtov. I, možet byt', poėtomu otražajuščij 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 toľko predmet, a počti ljubogo poėta ili napravlenie literaturnoe, tak ili inače. Pri sochranenii individual'nosti, čto očen' trudno. Vot v etom glavnyj fokus... V eklektike v sočetanii s individual'nošču. [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“, eklektikom, 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.<sup>45</sup>

### 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,<sup>46</sup> 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 Tanz<sup>47</sup> oder zum Umgang mit Rhythmik und Metrik.<sup>48</sup>

Mit Blick auf die in der Wissenschaft durchaus erkannte Themenvielfalt und Vorliebe zum dichterischen Experiment von Švarc<sup>49</sup> 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 poëzii 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“. <sup>50</sup> Diese besondere Dichtungsform steht im Mittelpunkt der Untersuchung von Ėpstajn <sup>51</sup> 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. <sup>52</sup> Voroncova untersucht u. a. auch einen weiteren Teilaspekt: Die Raumdarstellungen in Bezug auf die Opposition „Ost-West“ in der Lyrik von Švarc. <sup>53</sup> Dasselbe Thema, ergänzt mit dem Werk von Ol'ga Sedakova, greift auch Angelika Schmitt auf. <sup>54</sup> Der Raum als Stadt (Sankt Petersburg, Rom) wird als Charakteristikum der Dichtung von Švarc auch von Elena Ajzenštejn thematisiert. <sup>55</sup> Aus topographischer Sicht befasst sich außerdem Barkovskaja mit der Darstellung Sankt Petersburg in den „Kleinpoemen“ von Švarc. <sup>56</sup>

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. <sup>57</sup> 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. <sup>58</sup>

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. <sup>59</sup> 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.<sup>60</sup> Die Untersuchung des Dichterbilds ist zentraler Punkt auch in dem Aufsatz von Stephanie Sandler.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup>

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,<sup>63</sup> Marjorie L. Hoover,<sup>64</sup> David MacFadyen<sup>65</sup> und Stephanie Sandler<sup>66</sup> 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,<sup>67</sup> Heldt<sup>68</sup> und Sandler, wobei Sandler auch eine Auswahl an Gedichten in englischer Übersetzung vorgelegt hat.<sup>69</sup> Ähnlich geht auch Kelly vor, die Švarc als Autorin der russischen Postmoderne einstuft, während sie Sedakova in der Tradition der Moderne verortet.<sup>70</sup>

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 Poluchina<sup>71</sup> und Anton Nestorov<sup>72</sup>. 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 Sedakova<sup>73</sup> und Boris Vantalov<sup>74</sup>.

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.<sup>75</sup> 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,<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup>

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.<sup>78</sup> 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 Anblick 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.<sup>79</sup> Besonders oft werden den Träumen prophetische Züge zugeschrieben oder sie werden in Verbindung mit einer verstorbenen Person, meistens der Mutter der Dichterin, gebracht.<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup> Ein Tagebuch hat sie bereits mit neun Jahren geführt (1957).

| Zeitabschnitt        | Anzahl der Texte mit Traummotiv | Davon besonders wichtig |
|----------------------|---------------------------------|-------------------------|
| 1960er <sup>82</sup> | 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 peremenilas'. Mne dali premiju „Triumf“ [...] Ispolnilsja ma-min 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.<sup>83</sup>

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.<sup>84</sup>

## 2.5. Hauptthemen der Traumdichtung von Elena Švarc im Überblick

Švarc betrachtet den Traum als eine Art Parallelrealität, die der materiellen Welt keineswegs untergeordnet ist<sup>85</sup> 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 ravnoveliki, no neravnoznačimy.“ [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.<sup>86</sup> Der Traum ist eine Inspiration, die oft auch am Anfang des dichterischen Prozesses steht.<sup>87</sup> 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.<sup>88</sup> 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.<sup>89</sup>

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.<sup>90</sup> 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,<sup>91</sup> oder es wird auf Sigmund Freuds Theorie der Verdichtung und Verschiebung verwiesen.<sup>92</sup> 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.<sup>93</sup> Das eigene Sterben und eine dadurch ermöglichte Transzendierung der Seele werden als luzider Traum beschrieben.<sup>94</sup> 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.<sup>95</sup>

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.<sup>96</sup>

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 Verschiebung<sup>97</sup> 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 (1968<sup>4</sup>, 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.<sup>98</sup>

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 podругu 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.  
Ėtomu nikto ne udivljajsja,  
Potomu što ėto – 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.<sup>99</sup>

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 Tod<sup>100</sup> oder wird in Texten verwendet, die einen absurden, von der Realität abgelösten Inhalt aufweisen.<sup>101</sup>

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 Daškovej“ [„Das hohe Alter der Fürstin Daškova“] oder „L'ESPRIT DE VENISE“.

101 Vgl. dazu das Gedicht „Plavanie“ [„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*<sup>102</sup>).

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.<sup>103</sup> 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.

<sup>103</sup> 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 wird<sup>104</sup> – 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 éтого 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 éto 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 Gedichte<sup>105</sup> 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, èto 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 ètomu vzryvu i poplatalas' za èto, 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.<sup>106</sup>

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 Gottesehrfahrung 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 Tagebuches 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?<sup>107</sup>

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.

Paradoxiertweise 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 vysokresti“.
- 5 – „Zlaja ptica, – emu otvečala ja, –  
Ty Il’ju kormil i svjatych,  
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’.<sup>108</sup>

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 Traumgehalten 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.<sup>109</sup> Zusätzlich erinnert die

109 Vgl. dazu Afanas'ev: „Kak orly byli poslanikami Zevsa, tak, po svidetel'stvu Ėddy, 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.<sup>110</sup>

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,<sup>111</sup> sodass der Eindruck entsteht, als würde sie versuchen, den Raben durch die Erinnerung an seine meist positive Rolle in dem biblischen Text umzustimmen.<sup>112</sup>

---

skazanijam, voron byl vestnikom Apollona i prinisil emu svežuju klučeviju vodu, t.e. dožd' iz oblačnyh istočnikov. S étimi dannymi vpolne soglasny russkie pover'ja. Postojannyj épitet vórona 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.<sup>113</sup> 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).

<sup>113</sup> 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“].<sup>114</sup>

*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.<sup>115</sup>
- 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“]<sup>116</sup> und steht im dritten Teil des ersten Bandes

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

<sup>115</sup> Švarc (2002a, Bd. 1, S. 145).

<sup>116</sup> Ajzenštejn (2015, S. 226). Hier wird der Text aus den gesammelten Werken der Dichterin benutzt, in denen die Zuordnung des Gedichts zu einem bestimmten Gedicht-zyklus 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.<sup>117</sup>

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

---

<sup>117</sup> 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.<sup>118</sup> 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. Verojatnee 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.<sup>119</sup> An zweite Stelle kommt das Judentum, dessen Symbol, der Davidstern auf dem Bauch angebracht wurde.<sup>120</sup> 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, što zanavesku kak by pronizil luč i što on vošel v moj levij visok. Éto byl ne solnečnyj luč, kažetsja, vse proizchodilo pozdnyj večerom. Vse v moej žizni srazu peremenilos', ja stala inače videt' i ponimat', éto byla kak by nit' v nevidimoe. Pozže (gorazdo) ja uvidela odnu srednevekovuju miniatjuru, gde byl izobražen moljaščijja car' David, tam bylo narisovano imenno éto – 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“], „Kreščenje 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. „Kreščenje 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 „Kreščenje 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,  
 Sosnovoju 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 golubinnij drevnij stich –  
 Kak budto by ja zdes'.<sup>121</sup>

*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“], „Spasenije 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 Traumszene 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. 1-15), reflektierende und luzide lyrische Ich, das die Traumhalte 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 („lilovj 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.<sup>122</sup>

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,<sup>123</sup> 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 ključiči,  
Viny, zaboty moi unosja.<sup>124</sup>

*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,<sup>125</sup>

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 Leuchtkäfer<sup>126</sup> über dem Grab und das Feuer<sup>127</sup> 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.<sup>128</sup> 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).<sup>129</sup> 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 / Sijajet oslepitel'noe telo“ [Noch mehr ähnelt es einer Gottheit / die, indem sie das Himmelslappen auf sich überzogen hat, / sich zu versteinen 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.<sup>130</sup>

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.<sup>131</sup>
- 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.<sup>132</sup> 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.<sup>133</sup> Die letzten zwei Verszeilen des Gedichts wiederum greifen direkt eine Szene aus dem Lukasevangelium auf, in der Jesus über Jerusalem klagt,<sup>134</sup> 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].<sup>135</sup> 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.<sup>136</sup>

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.<sup>137</sup>

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 dlínnom 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

<sup>136</sup> Auf Russisch ist das Kreuz in der Bezeichnung erhalten: perekrěstnaja rifma.

<sup>137</sup> In ihrem Nachruf betrachtet Oľga 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 (Pteneć) ètić stichov – ne sovsem iz togo rjada, o kotorom my govorili. Èta ptica – ne objazatel’no poèt. Èto èelovek [...], vsjakij èelovek. 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 pereèisľajutsja, kak neokonèatel’nye: ne važno komu, no – Tebe. I zdes’ my vidim polnoj povorot sľužeta. Esli prežde reè’ šla postojanno o tom, ètoby probit’ zamknutost’, – zdes’, naoborot, strastnaja pros’ba ob ukrytosti. Reè’ idet ne o tom, ètoby spasat’ – no ètoby byt’ spasennym, uberežennym, kak pteneć, ukrytyj mate-rinskim (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.<sup>138</sup>

*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,<sup>139</sup> 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

<sup>138</sup> Švarc (2008a, Bd. 3, S. 72).

<sup>139</sup> 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.<sup>140</sup> 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.<sup>141</sup>

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 zerreißen,  
 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,<sup>142</sup> 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 distanziert 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).<sup>143</sup> 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 Belyj<sup>144</sup>). 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 vešči. 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 duhovnom tvorčestve – v monastyjach. [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  $4 \times 4$  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.<sup>145</sup> 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.<sup>146</sup> 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-

<sup>145</sup> Stahl (2017b).

<sup>146</sup> 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.<sup>147</sup> 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 možet otoždestvat'sja ne tol'ko s pevčeju pticeju, no s derevom, ryboj, vinom, ikonom, jurodivym, radistom... mnogo s čem i s kem eščë. I vse že prežde vsego – s pticeju. V samoj fonike stichov Švarc skvoz' russkij jazyk často soveršenno javstvenno slyšitsja ptič'ja reč' (smotrite načalo ‚Solov'ja' i ‚Černoju rečki') – kak v muzykal'nuju tkan' Mocarta popadajut ptič'i oboroty. V étoj ‚ornitologičnosti' russkoju 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.<sup>148</sup> 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.

<sup>148</sup> 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.<sup>149</sup>

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 Meeressodom  
 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 Walnussschale  
 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 morskomo“ 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,<sup>150</sup> 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 kradetsja 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.<sup>151</sup>

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.<sup>152</sup>

<sup>151</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von Štal' (2013b).

<sup>152</sup> 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])<sup>153</sup> 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 Abgeschiedenheit, 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.<sup>154</sup> 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 zimmernej posteli.  
Prosnuvšis', ja vspomnila, čto 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, čto poėzii cep' svisaet s nebes,
- 10 No uže kosnulas' morja.  
O blaženstve soperničat' s pticej,  
O spore krove 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.<sup>155</sup>  
 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.<sup>156</sup>

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])

<sup>156</sup> 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 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.<sup>157</sup>  
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 Italien<sup>158</sup> dienen insbesondere italienische Ortschaften als eine ständige Quelle der Inspiration.<sup>159</sup> Dabei werden die Gedichte, die Italien thematisieren, oft in Verbindung mit einem Traumkontext gesetzt, der manchmal deutlich, manchmal sehr marginal vertreten ist.<sup>160</sup>

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 Florencija 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 snovidenija 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,<sup>161</sup> 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.<sup>162</sup> 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. „Èto [„Kak florentinskij djuk“, Anm. k.b.] napisano 10 janvarja 2010 goda. Kažetsja, èto poslednee stichotvorenje Eleny Švarc. Est' ešče „L'esprit de Venise“, stichotvorenje, datirovanoe v knige 1 marta ètogo goda, no èto javno ošibočnaja data: za desjat' dneĭ do končiny Švarc vrad 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.<sup>163</sup> 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 Traumszenerie 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.<sup>164</sup> 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 vdruk 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 Herkommen 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.<sup>165</sup>

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)<sup>166</sup> 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.<sup>167</sup>

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 rannje 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 poet 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.