

4. Der Traum als dichterisches Konzept bei Gennadij Ajgi

4.1. *Biographisches*

Neben Elena Švarc und Ol'ga Sedakova ist auch Gennadij Ajgi ein Autor, der das Traummotiv sehr intensiv in seinem Werk verwendet, wobei bei ihm ein völlig anderer Umgang mit dem Thema zu beobachten ist. Ajgi betrachtet den Traum nicht als eine an reale psychologische Phänomene gebundene Erscheinung, aus der Inspiration in der Form von Darstellungsmustern geschöpft werden kann, sondern vielmehr als einen Zustand des Geistes, aus dem der Akt des Dichtens selbst erfolgt. Die Traumdarstellungen bei ihm basieren daher nicht auf konkreten Eigenschaften des Traums wie z. B. einer bizarren Visualität, logischen Brüchen oder bestimmten Zuständen wie der Hypnagogie, stattdessen weisen sie einen hohen Grad an Abstraktion auf. Die Träume sind insofern nicht an Inhalte gebunden, sondern vielmehr an die Funktion, die sie innerhalb der Gedichte ausüben.

Gennadij Nikolaevič Ajgi (geb. Lisin) wurde 1934 im kleinen Dorf Šajmurzino in der Tschuwaschischen Republik geboren. Zum Zeitpunkt seiner Geburt befindet sich sein Vater, ein Lehrer, in einem stalinistischen Arbeitslager. Aus Angst vor weiterer Verfolgung zieht der Vater nach seiner Entlassung sehr oft um, bis er sich 1940 in Karelien niederlässt und seine Familie aus Tschuwaschien zu sich kommen lässt. Nach dem Tod des Vaters im Zweiten Weltkrieg (1943) kehrt die Mutter mit ihren drei Kindern in die Heimat zurück. Gennadij Ajgi beginnt relativ früh, sich mit Literatur zu beschäftigen. 1949 erscheinen in einer lokalen Zeitung seine ersten Gedichte auf Tschuwaschisch.²⁶⁸

1953 studiert er am Moskauer Literaturinstitut. Weitere intellektuelle Errungenschaften dieser Zeit sind seine Bekanntschaft mit der französischen Kultur und Literatur (besonders intensiv beschäftigt er sich mit Paul Éluard und Charles Baudelaire) sowie die Nähe zu DichterInnen und KünstlerInnen des russischen Untergrunds, insbesondere zu Boris Pasternak, der für den jungen Dichter zum Mentor wird.

Ab 1955 beginnt Ajgi nicht nur auf Tschuwaschisch, sondern auch auf Russisch zu dichten. Die Muttersprache als Ausdruck der eigenen dichterischen Kunst gerät immer mehr in den Hintergrund, wobei dies keineswegs als Leugnung seiner Nationalität verstanden werden sollte. Ajgi zählt zu den großen Vertretern der tschuwaschischen Kultur und versuchte beständig, dem tschuwaschischen Volk Werke der Weltliteratur durch seine Übersetzungen nahezubringen. 1969 ändert er seinen Familiennamen von Lisin in Ajgi als Verweis auf den Namen seiner Vorfahren.

²⁶⁸ Siehe dazu die Biographie von Robel' (2003, S. 14).

Es ist auch zu vermerken, dass eine weitere Verbindung zu seiner Heimat lange Zeit der schamanische Glaube gewesen ist. In der Familie Ajgis gibt es einige Schamanen, und er stand dem Schamanismus am Anfang seines künstlerischen Weges sehr nah. Erst ab 1969 wendet er sich endgültig dem Christentum, insbesondere der Orthodoxie zu.²⁶⁹

Die Nähe zu Pasternak bringt auch negative Konsequenzen für Ajgi. 1958, kurz vor dem Abschluss, wird er aus dem Literaturinstitut mit der Beschuldigung antisowjetischer Tätigkeiten exmatrikuliert und kann aufgrund dessen keine Arbeit finden. Nach erfolglosen Versuchen, sich in Sibirien und Tschuwaschien niederzulassen, kehrt er 1959 nach Moskau zurück, wo er in den Kreis um den avantgardistischen Dichter Evgenij Kropivnickij kommt. Diese auch als „Lianozovo Schule“ (nach dem Moskauer Vorort Lianozovo) bekannte Vereinigung von jungen DichterInnen und KünstlerInnen ermöglicht ihm einen Wiederanschluss an die inoffizielle Literatur und Kultur.

1961 lernt Ajgi die theoretischen Arbeiten des Malers Kazimir Malevič (1878–1935) kennen, die seine Schreibweise enorm beeinflussen. In den darauffolgenden Jahren entwickelt er seinen poetischen Stil weiter und stellt einige Anthologien französischer und ungarischer Dichter zusammen, die er selbst ins Tschuwaschische übersetzt. Seine Werke werden dann ebenfalls sowohl im damaligen kommunistischen Block als auch in Westeuropa rezipiert. Infolge der allgegenwärtigen Zensur in der Sowjetunion zu dieser Zeit bleibt für Ajgi als einzige Möglichkeit, seine Werke im Ausland zu veröffentlichen. Die erste Buchveröffentlichung erfolgt 1967 in der Tschechoslowakei (in Übersetzung), das erste Buch auf Russisch erscheint 1975 in München unter der Redaktion von Wolfgang Kasack. Erst 1989 wird eine ganz kleine Anthologie mit drei Gedichten, die Malevič gewidmet sind, in Moskau publiziert, die erste größere Ausgabe ist aus dem Jahr 1990. So bleibt Ajgi während des Kommunismus in seinem eigenen Land nur einem sehr begrenzten Leserkreis bekannt, während er in Westeuropa und besonders in Frankreich, zu dessen Dichtern, Philosophen, Künstlern und Literaturwissenschaftlern er in langandauerndem Briefkontakt stand, und auch in Deutschland relativ früh große Anerkennung genießt. Beweis dafür ist die von Leon Robel' zusammengestellte Bibliographie, die die Ausgaben im Ausland auflistet und die verschiedenen Preise und Ehrungen verzeichnet, die Ajgi in den früheren 1990ern Jahren in Westeuropa verliehen bekommt.

Nach der Wende wird Ajgi nicht nur international, sondern auch in Russland sehr bekannt. Er reist viel, um seine Werke zu präsentieren oder an Konferenzen teilzunehmen. Er wird mehrere Male für sein Werk ausgezeichnet, u. a. mit dem französischen L'Ordre des Arts et des Lettres (1998), dem Belyj-

269 Vgl. dazu Robel' (2003, S. 60). Auf die Bedeutung des Schamanismus und seine Auswirkung auf die Dichtung Ajgis geht Chenrike Štal' in ihrem Aufsatz „Mistika poëzii Gennadija Ajgi“ ein. In: Štal' (2016).

Preis (1987), dem Petrarca-Preis (1993) u. v. m. 1994 wird er offiziell als Volksdichter Tschuwaschiens anerkannt. Gennadij Ajgi stirbt 2006 in Moskau.

4.2. *Literarische Merkmale*

Die Poesie Ajgis, die maßgeblich von der russischen Avantgarde beeinflusst wurde, gibt bis heute immer wieder neoavantgardistischen DichterInnen künstlerische Inspiration – so ist zum Beispiel die poetische Schreibweise von Gegenwartslyrikerinnen und -lyrikern wie Natalija Azarova, Aleksandr Ulanov oder auch des jüngeren Autors Kirill Korčagin sichtbar durch Ajgis Lyrik geprägt. Ajgi zog bereits sehr früh die Aufmerksamkeit ausländischer Wissenschaftler auf sich vor allem deswegen, weil sein Umgang mit der poetischen Sprache auf Experiment und Innovation ausgerichtet war.

Formal gesehen zeichnen sich seine Gedichte auf den ersten Blick durch eine sehr individuelle graphische Gestaltung der Texte sowie die Absenz konventioneller Merkmale traditioneller Lyrik aus: Weder ein strenger Strophenaufbau noch ein durchgehender Reim sind vorhanden. Ajgi arbeitet viel mehr mit einer starken Fragmentierung seiner Gedichte, die oft Mehrdeutigkeiten erzeugen.²⁷⁰ Die vielen Deutungsmöglichkeiten speisen sich auch aus der Inkongruenz der einzelnen Satzelemente, die polyvalent sind und unterschiedlich kombiniert werden können. Auch die Interpunktion wird weitgehend von ihrer grammatischen Funktion befreit und dient primär der poetischen Gestaltung der Texte. Die Strophengestaltung – besser könnte man sogar von Versblöcken oder -einheiten sprechen, da sie unterschiedlich geformt sind – mit vielen leeren Räumen, die Interpunktion, die fehlende Großschreibung und die Inkongruenzen erzeugen nicht selten auf prosodischer Ebene eine Spannung, die die Leserschaft zu aktiver Re-

270 Ajgi nutzt eine Vielfalt von graphischen Mitteln, wie Léon Robel bemerkt: „[...] stichi Ajgi očen' raznjatsja po strukture. Oni mogut vključat' grafičeskie, inogda cvetnye, izobraženija, noty, inostrannye slova ili frazy, pridumannye slova, prozaičeskie passaži, stichi, svodjaščiesja k dvoetočiju ili k stroke punkтира ili tire, igru šriftami (zaglavnye bukvy, kursiv, žirnyj šrift, mežbukvennye intervaly), rastjanutyje ili deformirovannye glasnye, stichi, dlinoj menee čem v slog, i sverchdolgie strofy, stichi v proze, kotorye stanut vstrečat'sja otnyne vse čašče, i stichi, predstavljajuščie soboj dramatičeskie miniatjury.“ [Die Gedichte Ajgis unterscheiden sich sehr in ihrer Struktur. Sie können graphische, manchmal farbliche Abbildungen, Noten, fremdsprachliche Wörter oder Phrasen, ausgedachte Wörter, Textabschnitte in Prosa, Gedichte, die auf einen Doppelpunkt oder einen Vers aus Punkten oder einen Gedankenstrich reduziert sind, ein Spiel mit den Schriftarten (Großschreibung, Kursiv, Fettdruck, Abstand zwischen den Buchstaben), ausgedehnte oder deformierte Vokale, Verse, die kürzer als eine Silbe sind, und sehr lange Strophen, Gedichte in Prosa, die später öfter vorkommen werden, und Gedichte, die dramatische Miniaturen darstellen, beinhalten]. In: Robel' (2003, S. 65).

zeption des einzelnen Gedichts herausfordert.²⁷¹ Insgesamt orientiert sich seine Schreibweise an dem Rezipienten, die Kommunikation zwischen DichterIn und Leserschaft erfolgt nicht aufgrund von gemeinsamem Vor-

271 Zu den poetischen Eigenschaften von Gennadij Ajgis Lyrik vgl. Leon Robel: „Očen' rano osoznav, čto on vynužden obchodit'sja bez sobesednikov, Ajgi v tečenie kakogo-to vremeni staraetsja peredat' zatrudnennost' obščšenija (čto bylo charakterno i dlja obščestvo v celom), vyrabatyvaja soveršenno osobyj sintaksis svoich stichov. Vopreki pravilam grammatiki i normam slovoupotreblenija on ispol'zuet neobyčnye formy soglasovanija, k primeru, odnosja prilagatel'noe mužskogo roda k suščestvitel'nomu srednego, k podležaščemu v forme edinstvennogo čisla – skazuemoe v množestvennom, sočetaja datel'nyj prinadležnosti s tvoritel'nym instrumental'nym ili stavja v naročito dvumyslennuju poziciju nekoje slovosočetaenie, kotoroe formal'no moglo by odnosit'sja kak k predšestvujuščemu, tak i k posledujuščemu fragmentu, raz"edinjaja vstrečajuščiesja obyčno liš' v sočetaanii drug s drugim slova i raznosja ich po raznym sintagmam. Inogda voznikajuščee vsledstvie ètogo pri pervom čtenii vpečatlenie zatemnennosti smysla usilivaetsja iz-za otsutstvija zaglavnyh bukv i usugubljaetsja avtorskim upotrebleniem znakov prepinanija, kotorye ne služad raspredeleniju, utočneniju smysla, členeniju frazy, no ukazyvajut na pauzy, pod"emy golosa, razryvy i, krome togo, na slijanie grupp slov v edinoo „slovo“. Probely, otdeljajuščie stichi drug ot druga, vypolnjajut ne tol'ko ritmičeskiju funkciju (oboznačaja ne tol'ko bol'suju ili men'suju dlitel'nost' frazy). Èto zijanija, kotorye prichoditsja s usilijem preodolevat'. [...] Probely ne tormozjat čtenie. Oni probuždajut čitatel'skiju aktivnost', zastavljaja vtorgat'sja v stichotvorenije, umnožad' svjazi.“ [Nachdem er sehr früh begriffen hat, dass er ohne Gesprächspartner auskommen muss, hat Ajgi im Laufe einiger Zeit versucht, die Kommunikationsschwierigkeit (die für die ganze Gesellschaft typisch war) wiederzugeben, indem er eine völlig neue Syntax seiner Gedichte ausgearbeitet hat. Gegen die Regeln der Grammatik und der Wortnutzung und des Sprachgebrauchs benutzt er ungewöhnliche Kongruenzformen, indem er z. B. ein Adjektiv in Maskulinum auf ein Substantiv im Neutrum oder auf ein Subjekt im Singular ein Prädikat in Plural bezieht, indem er den Dativus possessivus mit dem Instrumental kombiniert oder indem er absichtlich eine Phrase in eine doppeldeutige Position stellt, die sich sowohl auf das vorherige als auch auf das folgende Fragment beziehen kann, indem er Wörter, die normalerweise in einer festen Verbindung zueinanderstehen, trennt und diese in verschiedenen Syntagmen unterbringt. Manchmal verstärkt sich der Eindruck der Verdunklung, der infolgedessen entsteht, durch das Fehlen von Großschreibung und verschärft sich auch durch die Benutzung der Interpunktionszeichen seitens des Autors, die nicht der Verteilung, der Konkretisierung des Sinns, der Gliederung der Phrasen dient, sondern auf Pausen, Erhebungen der Stimme, Brüche und davon abgesehen, Zusammenfügungen von Wortgruppen in ein „Wort“ verweisen. Die Lücken, die die Verse voneinander trennen, üben nicht nur eine rhythmische Funktion aus (indem sie nicht nur die große oder die kleine Länge der Phrase bezeichnen). Das sind Hiatus, die mit Mühe überwunden werden müssen. [...] Diese Lücken stören das Lesen nicht. Sie regen die Aktivität des Lesers an, indem sie ihn dazu bringen, in das Gedicht einzusteigen, die Verbindungen zu vermehren]. Robel' (2003, S. 47).

wissen, sondern aufgrund von poetischer Intuition und Rhythmusgefühl, die im Akt des Lesens entstehen.²⁷²

Inhaltlich zeichnen sich Ajgis Gedichte durch bestimmte Schlüsselbegriffe aus, die er immer wieder im Laufe seines Lebens verwendet. Solche Wörter sind z. B. „pole“ [Feld], „roza“ [Rose], „doroga“ [Weg], „les“ [Wald], „poljana“ [Lichtung] uvm. Ein Großteil dieser Wörter stammt aus der tschuwaschischen Folklore und hat in der schamanistischen Tradition eine Bedeutung.²⁷³

Ferner betrachtet Ajgi die Entstehung jedes Gedichts als Gestaltung einer individuellen Einheit, die unbedingt über Titel und Entstehungsdatum verfügen sollte. Schlüsselwörter, die in den Titeln verwendet werden, finden eine Art Fortsetzung in anderen Gedichten, indem darauf hingewiesen wird, dass ein bestimmtes Thema erneut aufgegriffen wird. Konjunktionen wie „i“ [und] oder Adverbien wie „snova“ [erneut] im Titel erstellen einen Kontakt zu anderen Texten des Autors, die dasselbe Schlüsselwort im Titel enthalten.²⁷⁴

Zu den großen Themengebieten, die das Werk von Gennadij Ajgi auszeichnen, zählen die Religion und konkret der Versuch, die Transzendenz zu charakterisieren und zu begreifen, aber auch der Tod, die Erinnerung, die Heimat oder die Kindheit. Oft werden die Gedichte mit einer direkten bzw. kodierten Widmung versehen, sodass das Dichten als Verbindung zu anderen (teils verstorbenen) Menschen auch als Thema in Ajgis Werk betrachtet werden kann. Eines der wichtigsten Motive in seinem Schaffen ist, wie einige Forscher bereits erkannt haben, der Traum.²⁷⁵

272 Vgl. Ibd., S. 47. Ein Beispiel für eine solche Interaktion zwischen lyrischem Subjekt und LeserIn ist das Gedicht „stranicy družby (stichotvorenije-vzaimodejstvie)“ [„seiten der freundschaft (ein interaktionsgedicht)“], in dem nach dem Titel auf der sonst leeren Seite sich lediglich die Aufforderung befindet, zwischen die folgenden zwei Seiten ein Blatt zu legen, das bei einem Spaziergang gesammelt wurde. In: Ajgi (2009, Bd. 2, S. 48-50).

273 Siehe dazu Leon Robel': „Pokazatel'no, čto bol'shaja čast' ključevych slov sootnositsja s osnovnymi mifami očen' drevnej čuvašskoj jazыčeskoj tradicii. Ajgi rasskazyvaet, čto rebenkom emu slučilos' prosnut'sja noč'ju i uslyšat', kak mat' ego userdno šepčet zaklinanie, v kotorom bez konca povtrjalos' slovo, po-čuvaški označajuščee ‚pole‘. Èto bylo do togo, kak ona obratilas' (vsego neskol'ko let do smerti) v pravoslavie. Slovo *pole* bylo simbolom svobody, nezavisimosti, sčast'ja.“ [Es ist bezeichnend, dass ein Großteil dieser Schlüsselwörter sich auf Grundmythen der sehr alten tschuwaschischen heidnischen Tradition bezieht. Ajgi erzählt, wie er als Kind einmal nachts wach geworden ist und gehört hat, wie seine Mutter eifrig eine Beschwörung flüsterte, in der das Wort, das auf Tschuwaschisch ‚Feld‘ bedeutet, ohne Ende wiederholt wurde. Das war bevor sie sich (nur einige Jahre vor ihrem Tod) zur Orthodoxie bekehrt hatte. Das Wort *Feld* war ein Symbol der Freiheit, Unabhängigkeit und der Glückseligkeit]. In: Robel' (2003, S. 49-50; Hervorhebung des Autors, K.B.).

274 Vgl. dazu Leon Robel' (2003, S. 52).

275 u. a. Robel' (2003, S. 48-49), Štal' (2016) und Paše (2006).

4.3. *Forschungsstand und Ausgaben*

Gennadij Ajgi zählt mittlerweile zu den gut untersuchten russischen AutorInnen der inoffiziellen Literatur in der Sowjetzeit. Zusätzlich ist zu seinem Leben mittlerweile viel bekannt: aus Interviews, autobiographischen Vermerken und vor allem aus dem Buch von Léon Robel' „Ajgi“, das Einblicke in die Frühphase seines Schaffens gewährt. Anders als bei Ol'ga Sedakova und insbesondere bei Elena Švarc, deren Arbeit meistens in kürzeren Aufsätzen behandelt wird, weist die Forschungslage zu Ajgi mehrere Monographien und Sammelbände auf, die seinem poetischen Schaffen gewidmet sind, sowie eine Fülle an Aufsätzen. Angesichts dessen wird hier nur eine kleine Auswahl als Grundlage des Forschungsstands angeführt, die sich an drei Kriterien orientiert: der Bezug zum Traum oder ein Beitrag zum allgemeinen Verständnis grundlegender poetologischer Fragen, die Aktualität der Publikation und ihre Bedeutung in der Ajgi-Forschung.²⁷⁶

Einen detaillierten Überblick über das Leben und das Werk Gennadij Ajgis bietet der französische Slavist und Lyriker Léon Robel, der lange Jahre mit dem Dichter eng befreundet war und mit ihm in Korrespondenz stand. Sein Buch „Ajgi“, erschienen zuerst 1993 auf Französisch und 2003 in russischer Übersetzung, ist eine auf Erinnerungen, Interviews und persönlichen Gesprächen basierende Biographie, in der auch teilweise der Versuch gewagt wird, die wichtigsten Inspirationsquellen und poetische Eigenschaften der Dichtung Ajgis darzustellen.

Eine weitere Monographie stammt von Sarah Valentine,²⁷⁷ die die biographischen Ereignisse in Ajgis Leben unter dem Aspekt der Transformation untersucht. Der Fokus wird dabei auf einige poetologische Merkmale in seinem Werk gelegt, die von Inhalten und Themen (z. B. die Stille und die Gottessuche) bis hin zu genrespezifischen Eigenschaften reichen. Ein weiterer Aufsatz der Autorin bezieht sich auf die Verbindung zwischen Musik, Stille und Spiritualität in der Dichtung Ajgis und behandelt nebenbei den Traum als einen Ausdruck künstlerischer Kreativität.²⁷⁸

Auf die Poetik Ajgis konzentriert sich die Monographie von Galina Ermakova, die auf über 370 Seiten eine sehr detaillierte Untersuchung des Gesamtwerks Ajgis leistet, wobei die verschiedenen Phasen seines künstlerischen Lebens aus philosophischer und strukturalistischer Sicht beleuchtet werden.²⁷⁹ Auch das Thema des Traums wird dort, wenngleich nur marginal, behandelt. Eine große Errungenschaft dieser Untersuchung ist die ausführliche Bibliographie, die einen Überblick über alle Werke Ajgis, inklusive seiner

276 Das Buch von Léon Robel ist beispielsweise nicht besonders neu, dennoch ist es ein Ausgangspunkt für fast alle Untersuchungen zum Autor.

277 Valentine (2015).

278 Valentine (2007).

279 Ermakova (2007a).

Veröffentlichungen in tschuwaschischer Sprache, und der russischsprachigen Sekundärliteratur gibt. Von derselben Autorin stammt auch eine kurze Monographie, in der verschiedene Schlüsselwörter, die in der Dichtung Ajgis vorkommen, und ihre sakrale Bedeutung aus Sicht der tschuwaschischen Mythologie untersucht werden.²⁸⁰

Ein rezenter Sammelband ist das 2016 erschienene Heft der renommierten internationalen Fachzeitschrift „Russian Literature“, welche das Gesamtwerk Ajgis in Bezug auf ausgewählte Aspekte untersucht.²⁸¹ Ein Akzent wird dabei auf die Mystik in der Dichtung Gennadij Ajgis gesetzt, die aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wird. Henrieke Stahl betrachtet die Entwicklung der mystischen Inhalte in der Lyrik Ajgis von einem biographischen Standpunkt und stellt vier verschiedene Phasen des Umgangs mit Mystik heraus, die bei dem Schamanismus beginnen, sich über zwei verschiedene Sichtweisen auf das Christentum erstrecken und schließlich bei einer Reflexion über den Tod enden.²⁸² Postovalova greift das Thema der Stille erneut auf, um dieses in den Kontext des mystischen Verständnisses des Autors zu stellen.²⁸³ Stephanie Sandler widmet sich der mystisch-theologischen Problematik, indem sie die Rolle der Musik im Werk Ajgis untersucht.²⁸⁴ Rainer Grübel stellt die Spannung zwischen Physik und Metaphysik als eine Dualität zwischen Körper und Körperlosigkeit vor, wobei er vermerkt, dass der Körper im Schlaf, anders als der Körper im wachen Zustand, der praktische und leibhafte Züge hat, bei Ajgi als poetisch bezeichnet werden kann.²⁸⁵ Kirill Korčagin setzt diese Thematik fort, indem er sie mit der Kategorie des lyrischen Subjekts verbindet. Er untersucht die für Ajgi grundlegende Frage nach der lyrischen Subjektivität anhand von zwei Schlüsselwörtern mit mystischer Konnotation, die sich durch sein Gesamtwerk durchziehen: das Feld (pole) und die Lichtung (poljana), und bringt damit räumliche Komponenten bei der Klärung der Subjektkonstruktion zur Geltung.²⁸⁶ Mit dem lyrischen Subjekt aus linguistischer Sicht beschäftigt sich auch Natal'ja Fateeva, indem sie drei Frühgedichte Ajgis analysiert.²⁸⁷

Die sprachlichen Experimente, die Gennadij Ajgi als Nachfolger der avantgardistischen Tradition im Rahmen seiner Werke durchführt, sind Untersuchungsgegenstand auch für Sprachwissenschaftler, bzw. bieten sich für Analysen an, die die Sprache und die Gestaltung der Gedichte in den Mittel-

280 Ermakova (2007b).

281 Russian Literature (2016, S. 79-80).

282 Štal' (2016).

283 Postovalova (2016).

284 Sandler (2016).

285 Grjubel' (2016).

286 Korčagin (2016); Schmitt (im Erscheinen).

287 Fateeva (2016).

punkt rücken. Natalija Azarova z. B. untersucht die Zwei- und Mehrsprachigkeit Ajgis und stellt die Hypothese auf, dass dem Französischen eine Mediatorfunktion zwischen dem Tschuwaschischen und dem Russischen zukommt.²⁸⁸ Tomas Glanc führt das Thema der Mehrsprachigkeit weiter aus, indem er sie im Licht des Transnationalismus und der Transkulturalität betrachtet.²⁸⁹ Weitere Besonderheiten der sprachlichen Gestaltung in Form von Wiederholungen (Martynov),²⁹⁰ der rhythmischen Gestaltung der Prosatexte von Ajgi (Orlickij)²⁹¹ oder der nonverbalen Elemente wie Ellipsen und Leerstellen (Maurizio)²⁹² werden ebenfalls untersucht.

Im Heft sind auch ein paar Beiträge zu finden, die sich mit der historischen Person Gennadij Ajgi beschäftigen. Darunter ist der Aufsatz von Vladimir Novikov, der an die unterschiedlichen Sprechweisen des Dichters erinnert und der ein Interview mit ihm geführt hat.²⁹³ Ol'ga Severskaja, die Übersetzerin der Biographie Ajgis von Léon Robel, untersucht die künstlerische Interaktion zwischen den beiden Dichtern.²⁹⁴ Verglichen wird die Dichtung Ajgis auch mit der Arbeit von Viktor Sosnora (Sokolova)²⁹⁵ und mit Ajgis avantgardistischem Vorbild Velimir Chlebnikov (Weststeijn)²⁹⁶. Einen Einblick in den Entstehungsprozess eines Gedichts bietet Aleksandr Žitinev.²⁹⁷

Zu erwähnen ist noch ein Artikel von Vitalij Amurskij, der aus Erinnerungen an Ajgi besteht und einen privaten Blick in das Leben des Dichters ermöglicht.²⁹⁸ Von Amurskij stammt auch eines der größten Interviews, das Ajgi zu seinen Lebzeiten gegeben hat.²⁹⁹ Andere erwähnenswerte Interviews haben Slava Sergeev³⁰⁰ und Viktor Kullé publiziert.³⁰¹ Ein besonders wichtiges und bereits zu Lebzeiten des Dichters von ihm veröffentlichtes Buch ist die Sammlung von Gedichten, Essays und Interviews „Razgovor na rasstojanii“ [„Gespräch auf Distanz“].³⁰² Der Band enthält auch zahlreiche Fotografien und Portraits, die ihm gewidmet sind, und einige Selbstportraits.

288 Azarova (2016).

289 Glanc (2016).

290 Martynov (2016).

291 Orlickij (2016).

292 Maurizio (2016).

293 Novikov (2016).

294 Severskaja (2016).

295 Sokolova (2016).

296 Weststeijn (2016).

297 Žitinev (2016).

298 Amurskij (2006).

299 Amurskij (2011).

300 Sergeev (2003).

301 Kullé (1995).

302 Ajgi (2001).

Ein relativ neuer Sammelband ist aus der internationalen Konferenz anlässlich des 75-jährigen Jubiläums der Geburt Gennadij Ajgis entstanden.³⁰³ Aus den zahlreichen, sehr kurzen Aufsätzen sind insbesondere zwei hervorzuheben. Im ersten untersucht O. S. Driga die semantischen und grammatischen Transformationen des Reflexivpronomens „sebjá“ [sich] in Ajgis Essay „son-i-poézija“ [„Traum-und-Dichtung“], in dem der Dichter seine Überlegungen über die Bedeutung des Traums / Schlags darlegt.³⁰⁴ In einem weiteren Beitrag beschäftigt sich Il'ma Rakuza mit den Topoi „Schnee“, „Rose“, „Feld“ und „Traum“, wobei der Traum relativ marginal behandelt wird.³⁰⁵

Ein thematisch sehr heterogener Sammelband ist zum 70-jährigen Jubiläum Ajgis entstanden und wurde kurz nach seinem Tod im Jahr 2006 veröffentlicht.³⁰⁶ In zwei Bänden werden verschiedene Beiträge, die teilweise auch schon früher veröffentlicht worden sind (z. B. der Aufsatz von Rainer Grübel „Molčanie o listopadom – novyj psalom“, s. u.), sowie Erinnerungen und Interviews gesammelt. Der erste Band besteht aus zwei Teilen. Der erste dieser zwei Teile setzt sich aus Vorträgen der Konferenz zusammen, die zum 70-jährigen Jubiläum des Dichters im Mai 2004 abgehalten wurde. Im zweiten Teil werden biographische Materialien gesammelt, die Erinnerungen und Ehrungen darstellen, wobei einige Texte in der späteren Gesamtausgabe von Ajgis Werken ihren Platz finden.³⁰⁷ Der zweite Band besteht größtenteils aus Beiträgen, die bereits veröffentlicht wurden, und bietet eine Retrospektive über die wichtigsten Artikel zu Ajgis Leben und Werk.³⁰⁸

Im Rahmen dieser Untersuchung ist der Aufsatz von P'er Paše hervorzuheben, in dem der Autor sich mit dem Traum als Ausdrucksmittel im Werk von Ajgi auseinandersetzt. Paše kategorisiert zunächst den Traum bzw. den Schlaf in Ajgis Dichtung nach Örtlichkeit und Zeit, in der gerade geträumt und geschlafen wird. Es gibt diesem Unterschied zufolge einen Tagtraum / Schlaf, einen Nachttraum und den Traum unter offenem Himmel.³⁰⁹ Der Schlaf ist der Ort, wo der Traum stattfindet und in dem das lyrische Ich Zugang zu anderen Welten bekommt.³¹⁰

303 Chuzangaj (2009).

304 Driga (2009).

305 Rakuza (2009).

306 Orlickij / Azarova/ Derepa (2006).

307 Z. B. die Erinnerungen von Eva Lisina, Ajgis Schwester über die schwere Zeit, als ihre Mutter verstarb und der Dichter vom Geheimdienst verfolgt wurde: Lisina (2006). Auch die Festrede Felix Philipp Ingolds bei der Verleihung des „Petrarca-Preises“ an Ajgi (1993) wird sowohl in diesen Sammelband als auch in die Gesamtausgabe aufgenommen. Ingol'd (2006).

308 Z. B. der Beiträge von Karl Dedecius, Rainer Grübel (s. u.) und Janecek (1996).

309 Paše (2006, S. 22).

310 Ibd., S. 23.

Zu dem Befund, dass der Traum ein Zustand des Dichtens und des Denkens ist, kommt Karl Dedecius in seinen „Notizen am Rande der Gedichte Gennadij Ajgis“.³¹¹ Rainer Grübel betrachtet den Traum aus axiologischer Sicht und sieht im Wort Gennadij Ajgis (auch im Traum) die Verbindung zwischen Geist und Materie.³¹²

Noch komplizierter als Ajgis Traumbegriff erweist sich die Feststellung der verschiedenen Gedicht-Ausgaben, die im Laufe der Jahrzehnte veröffentlicht wurden. Gennadij Ajgi hat oft zweisprachig publiziert, viele seiner Gedichte sind erst im Ausland erschienen, teilweise zuerst in Übersetzung. Die offizielle Bibliographie Ajgis, die seit 1995 von der Tschuwaschischen Nationalbibliothek angefertigt wird, zählt über 3500 Titel vom Autor, wobei hier seine Werke auf Russisch und Tschuwaschisch sowie die Übersetzungen seiner Dichtung in andere Sprachen und die von ihm angefertigten Übersetzungen berücksichtigt werden.³¹³

Als Grundlage dieser Untersuchung dient die letzte Ausgabe, die den Anspruch erhebt, vollständig zu sein.³¹⁴ Dennoch sind die dort gesammelten Gedichte und Essays nicht nach einem chronologischen Prinzip geordnet. Es fehlen außerdem Informationen zu der Edition wie Datum und Ort der Erst-erscheinung, nur sporadisch lassen sich Verbindungen zu dem Leben des Dichters schlagen. Nichtsdestotrotz bleibt diese Ausgabe die bisher beste und vollständigste, die einen Großteil der Texte Ajgis umfasst.

4.4. Traum als Dichtung im Werk von Gennadij Ajgi

Das Motiv des Traums ist eines der häufigsten, die Ajgi verwendet. Zwei Besonderheiten des Traums können bereits zu Beginn festgehalten werden. Erstens, das Motiv wird dann eingesetzt, wenn eine metaphysische Erfahrung beschrieben oder evoziert werden soll. Zweitens, anders als bei Elena Švarc und Ol'ga Sedakova, die eine sprachlich und kontextuell klare Grenze zwischen Traum und Schlaf ziehen (zur Erinnerung: Diese zwei Zustände lassen sich im Russischen mit demselben Wort „son“ übersetzen), ist bei Ajgi keine solche Differenzierung möglich. Traum und Schlaf sind zwei fast gleiche Modi, die sich nicht auf die visuelle Erfahrung einschränken, sondern auf ein individuelles geistiges Erlebnis hinweisen.³¹⁵

³¹¹ Dedecius (1988).

³¹² Grübel (1998).

³¹³ Robel' (2003, S. 182).

³¹⁴ Ajgi (2009).

³¹⁵ In einem Vortrag an der Universität des Saarlandes bezeichnete Rainer Grübel die Ambivalenz des Wortes „son“ als „Schlaf / Traum“, also zwei Begriffe, die gegenseitig austauschbar sind und gleichzeitig gleichwertig einsetzbar sind.

Dem Traum / Schlaf wird eine besondere, eskapistische Funktion zugeschrieben. Der Autor flüchtet sich gleichsam in den Traum / Schlaf vor der sowjetischen Realität und deren Literaturbetrieb, der erfordert, dass bestimmte ideologische Denkweisen bedient werden. In einem 1985 gegebenen Interview fasst Ajgi seine Hauptgedanken bezüglich des Traums / Schlafs als eine Art stille Opposition zusammen:

Naskol'ko ja sebja pomnju, počti vsja poëzija vokrug menja – bolee četverti veka – byla prjamolinejnoj i „angažirovannoj“, ves'ma často – dovol'no primitivnym obrazom. Vsegda byla – poëzija dejstvija, „dejsťvij“. Za napravlennost'ju ètič „dejsťvij“ ja ne čuvstvoval ni poëtičeskoj, ni „real'noj“, to est' žiznennoj pravdy.

V silu ètogo, poëtičeskuju pravdu, pravdu čelovečeskogo suščestvovanija (točne – *žiznivyderživanija*) prichodilos' iskat' v sebe: v svoej pamjati, v svoem mirovosprijatii i miroponimanii. „Dejstvija“, ni „poëtičeskie“, ni „žiznennye“, mne ne byli nužny (takže, s moej storony, oni ne byli by nužny nikomu, – drugie „dejsťvovali“ v poëzii bolee umelo, čem ja).

Poëzii „dejsťvij“ ja postepenno stal protivopostavljat' nečto inoe. Daže ne sozercatel'nost'. Net, nečto drugoe, – vse bolee vozrastavšuju pogruženost' v nekoje *samobereguščee* edinstvo togo, čto lučše vsego nazvat' – čem-to „bezuščerbnoprebývajuščim“, ot kotorogo, ljudskim vtorženiem, ešče ne vyvedeno v mir javlenie, nazývamoje „dejsťviem“.

Mne kažetsja, čto tema *sna*, postepenno i nezametno, voznikla iz takoj moej „literaturnoj situacii“. Son-javlenie, da i sama son-atmosfera stanovilis' dlja menja *snom-obrazom* nekoego mira, snom-mirom, gde ja mog dobirat'sja do „ostrovov“, do obryvkov „rusla“, sostavljavajuščego žiznivyderživanie odnoj ličnosti, – bylo čuvstvo, čto ja v boli i s bol'ju – v kakom-to ognе-sredotočii – pritragivalsja k samim vidoizmenenijam prebyvanija v mire odnogo suščestvovanija-sud'by.

V ètoj situacii, samim snom kak obrazom ja pol'zoval'sja mnogo. Otricanie „dejsťvija“, estestvenno, oboračivalos' i *molčaniem*; simbolom vynosimogo žiznivyderživanija stanovilas' *tišina*. Koroče, byl odin son-mir, vključavšij v sebja i son, i jav'. V takom slučae, po-vidimomu, trudno provesti granicy meždu jav'ju i snom. Znajju tol'ko, čto „jav“ v moich stichach pojavljaetsja v tech slučajach, kogda ja, inogda, „vychožu iz sebja“, a v iskusstve èto, na moj vzgljad, plochoj, razrušitel'nyj priznak (kak i v žizni ne stoit „vychodit' iz sebja“).³¹⁶

Soweit ich mich erinnern kann, war fast die ganze Dichtung um mich herum – für mehr als ein Vierteljahrhundert – geradlinig und „engagiert“, ziemlich oft – sehr primitiv. Da war immer – die Dichtung der Tat, der „Taten“. Für die Richtung dieser Taten spürte ich weder dichterische noch „reale“, d. h. lebensnahe Gerechtigkeit.

Kraft dessen musste ich die dichterische Gerechtigkeit, die Gerechtigkeit der menschlichen Existenz (genauer – des *Lebensertragens*), in mir selbst suchen: in meinem Gedächtnis, in meiner Weltrezeption und meinem Weltverständnis. Die „Taten“, weder die „dichterischen“ noch die „existenziellen“, habe ich nicht gebraucht (meinerseits hat sie auch keiner gebraucht, – andere waren in der Dichtung in einer geschickteren Weise „tätig“ als ich).

316 Razgovor na rasstojanii (Otvety na voprosy druga). In: Ajgi (2001, S. 154). Interview aus dem Jahr 1985.

Langsam begann ich, der Dichtung der „Taten“ etwas anderes entgegenzusetzen. Das war nicht einmal das Betrachten. Nein, etwas Anderes, – das ist eine immer weiterwachsende Vertiefung in eine sich *selbstschützende* Einheit dessen, was sich am besten benennen lässt als – irgendwas „Vollkommen-Verweilendes“, aus dem durch den Einbruch der Menschen die Erscheinung, die als „Tat“ bezeichnet wird, noch nicht in die Welt abstrahiert wird.

Mir scheint es, dass das Thema des *Traums / Schlags* langsam und unauffällig aus dieser meiner „literarischen Situation“ entstand. Die Traum / Schlaf-Erscheinung, ja, und die Traum / Schlaf-Atmosphäre wurden für mich zum *Traum / Schlaf-Bild* einer Welt, eine Traum / Schlaf-Welt, wo ich die „Inseln“, die Bruchstücke des Flusslaufs erreichen konnte, die das Lebensertragen der einzelnen Person bilden, – da war das Gefühl, dass ich Schmerzen erleide und unter Schmerzen – in einer Art Feuer-Mittelpunkt – die eigentliche Veränderung des Verweilens des einen Existenz-Schicksals in der Welt berührt habe.

In dieser Situation habe ich den *Traum / Schlaf* als Bild viel benutzt. Die Ablehnung der „Tat“ schlug natürlich in *Schweigen* um; die *Stille* wurde Symbol des erträglichen Lebensertragens. Kurz gesagt, es war eine Traum / Schlaf-Welt, die in sich sowohl den Traum-Schlaf als auch die Realität umfasste. In diesem Fall ist es offensichtlich schwierig, eine Grenze zwischen dem Traum / Schlaf und der Realität zu ziehen. Ich weiß nur, dass die „Realität“ in meinen Gedichten dann auftaucht, wenn ich manchmal „außer mir bin“, und in der Kunst ist das, meiner Ansicht nach, ein schlechtes, zerstörerisches Merkmal (wie es sich auch im Leben nicht lohnt, „außer sich zu sein“).

Wie bereits im vorherigen Kapitel angedeutet, ist der Traum / Schlaf bereits von einigen Forschern als ein wichtiges und gleichzeitig vielschichtiges Motiv in der Dichtung Ajgis erkannt worden. Léon Robel markiert die Zeit, in der das Traummotiv deutlich hervortrat, als die Zeit, in der die Lyrik Ajgis an Komplexität gewann.³¹⁷ Seinem französischen Freund erklärt Ajgi auch die besondere Bedeutung, die der Traum / Schlaf für die Dichtung hat, und die Art und Weise wie der Traum / Schlaf als künstlerische Inspiration betrachtet werden kann:

Son?.. – možet byt', potomu nam pritjagatelen ego smysl, čto éto blažennoe – tragičnoe (blažennoe – v tom, čto naša žizn' kak by soglašaetsja prochodit' „bez nas“, ne trebujat ot nas sliškom mnogogo, tragičnoe – v tom, čto ona vse že – i imenno – prochodit, vse bol'she „sotvorjaja“ naše nebytie, – i – opjat'-taki kak by „bez nas“). Očevidno, po étoj pričine dlja menja son – poetičeskaja tema.
Skažu takže neskol'ko slov o moich *stichach-snach*. Ich ni v koem slučae ne'zja ponimat' kak opisanie ili otaženie snovidenija. (Obrabotka gotovogo „mater'jala

317 Siehe dazu Leon Robel: „V te že gody, kogda Ajgi v samoj strukture stichotvorenija otažaeet zatrudnennost' obščenijsa s čitateljami, v ego tvorčestve vnov' i vnov' voznikaet odna i ta že tema: a imenno – tema sna.“ [Genau in diesen Jahren, wenn Ajgi in der Struktur des Gedichts die Schwierigkeit widerspiegelt, mit den Lesern zu kommunizieren, kommt immer wieder dasselbe Thema auf: nämlich – das Thema des Traums / Schlags]. In: Robel' (2003, S. 48).

sna“ nedostojna poëtičeskogo sozidajuščego truda; éto bolee legkomyslenno, čem naturalističeskoe opisanie tak nazывaemoj „real’nosti“ [...])
Sny-stichi dlja menja, – v moem „rabočem“ i „ličnom“ opredelenii, – kak by – *žanr* [...] V nich nikogda ne ispol’zuetsja material podlinnyh, „konkretnykh“ snovidenij. V nich – *žizn’* togo sostojanija, kotoroe ja vkratce opredelil slovami „blažennoe – tragično“ [...].³¹⁸

Der *Traum / Schlaf?*.. Es kann sein, er zieht uns deswegen an, weil das etwas Glückselig-Tragisches ist, (die Glückseligkeit besteht darin, dass unser Leben irgendwie damit einverstanden ist „ohne uns“ vorbeizuziehen, ohne viel von uns zu verlangen, das Tragische besteht darin, dass es [das Leben; K.B.] nämlich *vorbeizieht*, indem es [das Leben; K.B.] weiter unser Nichtsein erschafft – und – wieder irgendwie „ohne uns“). Offensichtlich ist deswegen der *Traum / Schlaf* für mich ein poetisches *Thema*.

Ich sage auch ein paar Worte zu meinen *Gedichten-Träumen*. Sie sollten auf keinen Fall als Beschreibung oder Widerspiegelung von Träumen verstanden werden. (Die Verarbeitung des fertigen „Schlafmaterials“ ist der dichterischen Kreativitätsarbeit unwürdig; das ist leichtsinniger als die naturalistische Beschreibung der sog. „Realität“ [...])

Die Träume-Gedichte sind für mich, – in meiner „persönlichen“ „Arbeitsdefinition“, – so etwas wie ein *Genre* [...]. In ihnen wird nie das Material der echten, „konkreten“ Träume verwendet. In ihnen ist das Leben in dem Zustand, den ich kurz als glücklich-schlaftragisch bezeichnet habe.

Aus diesem Abschnitt ist noch eine Besonderheit der Traumdichtung Gennadij Ajgis ersichtlich. Erstens betrachtet er den Traum / Schlaf als einen autonomen Existenzmodus, der ohne intentionales Einwirken zustande kommt und von der Realität vollkommen losgelöst ist. Darin lassen sich auch zwei der wenigen tatsächlichen Eigenschaften des Träumens im Konzept Ajgis erkennen: seine Vergänglichkeit und sein rational unkontrolliertes Auftreten. Zweitens, anders als Elena Švarc und Ol’ga Sedakova, die sich sehr oft an tatsächlichen Traumeigenschaften orientieren und die Träume in ihren Gedichten entsprechend gestalten, ist die Traumdichtung Gennadij Ajgis frei von Traumdarstellungen, die im Entferntesten etwas mit tatsächlichen Träumen zu tun haben könnten. Die Traumerlebnisse in seiner Lyrik werden entsprechend nicht mit einem Akzent auf das Visuelle dargestellt, sondern verlangen die völlige Versetzung des Lesers in das Sprachmaterial hinein. In einem Teil der essayistischen Sammlung „son-i-poëzija“ [„Traum / Schlaf-und-Dichtung“], auf die später eingegangen wird, ist der Verzicht auf Psychologie und visuelle Erlebnisse zugunsten der Gefühle, die das Träumen hervorruft, ganz klar zum Ausdruck gebracht:

Obščee sostojanija sna, ego „ne-zritel’naja“ atmosfera inogda važnee i vpečatljaet bol’še, čem samo snovidenie. (Vrode togo, kak esli by atmosfera kinozala bol’še

318 Ibd.

podejstvovala na nas, čem fil'm). [...] Ničego zdes' ne nado mne „opredeljat' po Frejdu“. Prosto – ne choču („ostav'te v pokoe“).³¹⁹

Der allgemeine Zustand des Traums, seine „nicht-visuelle“ Atmosphäre sind manchmal wichtiger und beeindrucken uns mehr als der Traum selbst. (Das ist so ähnlich, als übe die Atmosphäre im Kinosaal größeren Eindruck auf uns aus als der Film selbst. [...] Wozu brauche ich es hier, „etwas nach Freud zu bestimmen“. Ich will es einfach nicht („lassen Sie mich in Ruhe“).

Das behauptete Fehlen von Bildhaftigkeit stimmt so allerdings nicht generell. Denn Ajgi verwendet durchaus einige Bilder, die sich durch sein Gesamtwerk ziehen und auch in den Traumgedichten vorkommen.³²⁰ Die Wörter, die Ajgi in seiner Dichtung benutzt, evozieren zwar Bilder, diese sind aber immer in einem bestimmten und individuellen Kontext zu verstehen und werden von ihrer ursprünglichen Bedeutung losgelöst und mit anderen, autorenspezifischen Konnotationen aufgeladen, d. h. die visuelle Komponente tritt hinter okkasionellen Bedeutungen zurück.

Diese Untersuchung geht zunächst von der Hypothese aus, dass der Hauptunterschied der Darstellungsweisen von Träumen bei Ajgi im Vergleich zu Švarc und Sedakova nicht nur im neuinterpretierten Umgang mit der Bildhaftigkeit im Traum besteht, sondern vor allem in der fehlenden Handlungsprogression des Traumgeschehens zu finden ist. Die Traumgedichte sind frei von narrativen Elementen, die neben der Visualität eine andere Eigenschaft des Traums ausmachen: Es passiert nichts. Ajgi lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf eine bestimmte Abfolge von Handlungen, sondern auf das Sprachmaterial selbst.³²¹

319 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 126).

320 Vgl. dazu Leon Robel': „*Son i roza* odnosjatsja k ključevym slovam, kotorye zakladyvajut smyslovyje osnovy poëtičeskogo tvorčestva Ajgi. Čašče vsego vstrečajutsja takie slova, kak: *belizna, sneg, svet* (i ich mnogočislennye sinonimy, a takže odnokorennyje glagoly i prilagatel'nye), *solnce, veter, nebo, oblako, pole, les, derevo, poljana, ovrag, sad, cvetok; a takže: krov', detstvo, predki, plat'e, rukav, mama, rany (carapinki) i Bog*. [...] Pokazatel'no, čto bol'saja čast' ključevykh slov sootnositsja s osnovnymi mifami očen' drevnej čuvaškoj jazyčeskoj tradicii.“ [Der Traum und die Rose legen das Gedankenfundament von Ajgis Dichtkunst. Vor allem sind solche Wörter zu finden wie *Weißer, Schnee, Licht* (und ihre zahlreichen Synonyme sowie Verben und Adjektive, deren Wortwurzel aus einer Silbe besteht), *Sonne, Wind, Himmel, Wolke, Feld, Wald, Baum, Lichtung, Schlucht, Garten, Blume*; aber auch: *Blut, Kindheit, Vorfahren, Kleid, Ärmel, Mama, Wunden (Kratzer) und Gott*. Es ist bezeichnend, dass ein Großteil dieser Schlüsselwörter sich auf grundlegende Mythen der sehr alten tschuwaschischen Heidentradition bezieht] (Hervorhebungen des Autors). In: Robel' (2003, S 49).

321 Siehe dazu Kapitel 4.2.: Literarische Merkmale.

4.5. *Fragestellung und Vorgehensweise*

Im Hinblick auf die obengenannten Besonderheiten der Traumgedichte Gennadij Ajgis stellt sich die Frage, wie die methodische Vorgehensweise auf seine Texte angepasst werden kann. Es ist entscheidend, im Voraus zu klären, welchen Stellenwert der Traum in seiner Dichtung einnimmt. Um diese Frage zu beantworten, wird zunächst der essayistische, durchaus poetische Merkmale aufweisende Prosatext „son-i-soèzja. razroznennye zametki“ [„traum / schlaf-und-dichtung. unvollständige notizen“]³²² mit dem Ziel untersucht, grundlegende Auffassungen Ajgis bezüglich des Traums als Phänomen und dessen Implikationen für die Dichtung herauszuarbeiten.

Auf diesen ersten Schritt der theoretischen Verarbeitung des Traumthemas folgt die Analyse ausgewählter Gedichte zu einzelnen Schwerpunkten, die Besonderheiten im Umgang Ajgis mit dem Traum in seiner Lyrik verdeutlichen sollten. Es ist jedoch zu vermerken, dass Ajgi aufgrund seiner hermetischen Schreibweise und stark reduzierten, teils beinahe minimalistischen Ausdrucksform wenig Ansatzpunkte für die traditionelle Vorgehensweise der Lyrikanalyse in seinen Texten gibt. Die Analyse gestaltet sich daher in einer gegenüber den Untersuchungen zur Dichtung von Sedakova und Švarc reduzierten Form der Textarbeit. Leitend für die Textuntersuchung bei Ajgi ist die Frage nach der Übereinstimmung zwischen den theoretischen Überlegungen zur Rolle des Traums in der Dichtung und ihrer tatsächlichen Realisierung in den Gedichten Ajgis. Dabei wird in erster Linie herausgearbeitet, wie die metaphysische Funktion der Träume bei Ajgi zustande kommt.

4.6. *„son-i-poèzija“ und die poetische Theorie des Traums / Schlags bei Ajgi*

Der Zyklus „son-i-poèzija. razroznennye zametki“ [„traum / schlaf-und-dichtung. unvollständige notizen“], im Weiteren nur „son-i-poèzija“, geschrieben in der Zeit vom 20.-24. Januar 1975, ist streng genommen kein rein theoretischer Text, sondern gehört zu der dichterischen Prosa Ajgis. Dennoch ermöglicht er, wie eine andere Textsammlung, genannt „poèzija-kak-molčanie“ [„dichtung-als-schweigen“]³²³, eine wenigstens partielle Rekonstruktion der Autorkonzepte, die hinter den zwei zu einem Kompositum verbundenen Begriffen stehen. Auch wenn viele Forscher sich bei der Untersuchung der Traumgedichte Ajgis auf diesen Text beziehen,³²⁴ fehlt bis jetzt eine analytische Auseinandersetzung mit dessen Inhalten und Struktur.

„son-i-poèzija“ unterscheidet sich von einem Essay oder einem Interview dadurch, dass der Text keine konkreten, reflexiv und begrifflich scharfkontu-

³²² Ajgi (2009, Bd. 6, S. 117-146).

³²³ Ajgi (2009, Bd. 6, S. 147-167).

³²⁴ Z. B. Paše (2006) oder Robel' (2003).

rierten Aussagen enthält. Die 40 Abschnitte zeichnen sich vielmehr durch ihre komplexe poetisch-literarische Gestaltung aus, auch wenn der Untertitel den Eindruck entstehen lässt, dass in diesem Fall zufällig aufgeschriebene und unvollständige Notizen vorliegen.³²⁵ Dennoch handelt es sich aber auch nicht um literarische Texte im eigentlichen Sinn, da sehr oft ein Bezug zu real existierenden Personen und Ereignissen besteht und Reflexionen vorgebracht werden. Der Text lässt sich als literarisch gestaltete Gedanken zum Thema Traum und Dichtung charakterisieren.

Die Notizen als äußerliches Darstellungsformat werden vor allem durch die Struktur der Textteile bestimmt. Die von 1 bis 40 durchnummerierten Einträge haben verschiedene Länge (manche bestehen nur aus ein paar Wörtern, die Länge überschreitet aber selten eine Seite) und sind scheinbar zusammenhanglos und ohne sichtbare inhaltliche Struktur aneinandergereiht.

Auf den ersten Blick fällt jedoch die Zahl 40 auf, die zahlreiche Assoziationen hervorruft und daher nicht wahllos verwendet zu sein scheint. Besonders stark eingesetzt ist diese Zahl in der Bibel, wodurch sie mit sakraler Konnotation aufgeladen wird. Im Alten Testament wird sie beispielsweise mit der Dauer der Sintflut (40 Tage)³²⁶ oder der Wanderung des jüdischen Volkes durch die Wüste³²⁷ verbunden. Vierzig Tage lang bleibt auch Moses auf dem Berg Sinai, um die Worte Gottes zu empfangen.³²⁸

Auch im Neuen Testament ist die Zahl 40 mehrmals im Kontext etwa der rituellen Reinigung oder der Ehrung der Toten erwähnt. 40 Tage z. B. bleibt Jesus in der Wüste, bevor er sein Wirken beginnt.³²⁹ Dieses Ereignis wird später in die Tradition des Fastens vor den großen christlichen Festen Weihnachten und Ostern übertragen. Die Zeit von Ostern bis Christi Himmelfahrt beträgt ebenfalls 40 Tage.³³⁰ Die Zahl 40 verbindet auch Tod und Leben: 40 Tage wird um einen Toten getrauert, gleichzeitig dauert aber auch eine Schwangerschaft im Normalfall 40 Gestationswochen. Die Zahl 40 erscheint damit als Grundeinheit transitorischer Zustände.

Auch das scheinbar spontane Aufschreiben von Gedanken birgt in sich sublimale Beziehungen zwischen den einzelnen Aussagen, sodass die Vermutung naheliegt, dass die Textsammlung nach demselben Verfahren entstanden ist, wie auch die Gedichte Ajgis, deren Syntagmen und feste Wortfügungen durch andere Satzelemente getrennt und stattdessen durch poe-

325 Der Zyklus „poèzija-kak-molčanie“ [„Dichtung-als-schweigen“] ist ebenfalls mit einem ähnlichen Titel versehen („razroznennye zapisi k teme“ [„unvollständige Aufzeichnungen zum Thema“]), der Autor nimmt also in derselben Art und Weise der Darstellung Bezug auf das Thema.

326 Gen 7,4.

327 Num 14,33.

328 Ex 24,18.

329 Mt 4; Lk 4.

330 Mk 16,19; Lk 24,51.

tische Bezüge in ihrer Relation rekonstruiert werden müssen.³³¹ So lassen sich einige Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen des Zyklus feststellen, die entweder aufgrund formaler oder inhaltlicher Kriterien entstehen wie z. B. die Bestimmung einer Dichterin / eines Dichters, sein Kontakt mit dem Publikum und der Leserschaft usw.

4.6.1. Die Definitionen des Traums / Schlags

Die gesamte Textsammlung zeichnet sich durch den wiederholten Versuch aus, den Traum immer wieder in einer bestimmten Art und Weise zu definieren. Ähnlich wie im Titel, wo die Begriffe des Traums und der Dichtung zweifach miteinander durch die Konjunktion „i“ [und] und die Bindestriche verbunden sind, werden weitere Wörter auf den Traum bezogen, wobei auf die Konjunktion „i“ verzichtet wird (z. B. Nr. 16: „Son-Leta“ [Traum-Lethe]). Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Begriffe ist ihre Großschreibung, die sie optisch fast identisch macht. Bei komplexeren Aneinanderreihungen von Wörtern, die normalerweise eine Phrase bilden, wird nur das Wort großgeschrieben, mit dem unmittelbar ein Bezug hergestellt werden soll. Z. B. in der Phrase „Son-Ljubov'-k-Sebe“ [Traum-Liebe-zu-Sich-Selbst]³³² ist das Reflexivpronomen großgeschrieben, weil der Traum / Schlaf die direkte Wortäquivalenz mit dem Selbst sucht, während in der Bezeichnung „Son-Ljubov'-k-sebe“ (dt. „Traum-Liebe-zu-sich-selbst“)³³³ nicht das Selbst, sondern die Liebe der Begriff ist, der für das Verständnis des Traums / Schlags wichtig ist. So entstehen durch die graphische Gestaltung feste Konstruktionen, die nur durch das Beiwort variiert werden und in ihrer Gesamtheit den Versuch darstellen, diverse Aspekte derselben Definition aufzudecken. Dazu könnte die verschiedene Großschreibung des Wortes auch auf zwei unterschiedliche Arten von Selbst hindeuten, die mit Hinblick auf die Opposition zwischen realer und metaphysischer Welt als empirisches Selbst oder ein höheres, metaphysisch behaftetes Selbst begriffen werden können.

Im Folgenden sind alle Begriffskonstellationen aufgelistet, die in „son-i-poèzija“ zu finden sind. In Klammern wird der jeweilige Teil angegeben, in dem sie auftreten:

Son-Privežišče. Son-Begstvo-ot-Javi [Traum / Schlaf-Versteck. Traum / Schlaf-Flucht-vor-der-Realität] (T. 4)

Son-Ljubov'-k-Sebe [Traum / Schlaf-Liebe-zu-Sich-Selbst] (T. 8)

Son-Mir. Son-vozmožno-Vselennaja [Traum / Schlaf-Welt. Traum / Schlaf-vielleicht-Universum] (T. 12)

³³¹ Vgl. dazu Fußnote 271.

³³² Ajgi (2009, Bd. 6, S. 123).

³³³ *Ibid.*, Teil 24, S. 136.

Son-Poëzija. Son-Razgovor-s-samym-soboj. Son-Doverie-k-bližnemu [Traum / Schlaf-Dichtung. Traum-Gespräch-mit-sich-selbst. Traum / Schlaf-Vertrauen-in-den-Nächsten] (T. 14)

Son-Leta [Traum / Schlaf-Lethe] (T. 16)

Mater'-Son [Mutter-Traum / Schlaf] [...] Bog-Son [Gott-Traum / Schlaf] (T. 20)

Son-Šepot. Son-Gul [Traum / Schlaf-Flüstern. Traum / Schlaf-Getöse] [...] Son-Poëma-sama-po-sebe [Traum / Schlaf-Poem-an-sich] (T. 22)

Son-Ljubov'-k-sebe [Traum / Schlaf-Liebe-zu-sich-selbst] (T.24)

Son-Svet... Son-Ozarenie [Traum / Schlaf-Licht... Traum / Schlaf-Erleuchtung] (T. 28)

Son-tvorec, Son-chudožnik [Traum / Schlaf-Schöpfer, Traum / Schlaf-Maler] (T. 29)

Son-Omovenie [Traum / Schlaf-Waschung] (T. 37)

Die insgesamt 17 Bezeichnungen für den Traum / Schlaf verteilen sich auf 11 aus insgesamt 40 Teilen des Zyklus „son-i-poëzija“. Werden die in einem Teil zusammengefassten Definitionen als eine Einheit betrachtet, so entstehen insgesamt 11 Einheiten, wobei die mittlere sechste eine inhaltliche und gestalterische Besonderheit vorweist: Der Traum / Schlaf steht nicht an erster Stelle und gibt hiermit nicht die primäre lexikalische Bedeutung vor, sondern dient als Ergänzung zu anderen Begriffen. Es handelt sich dabei um die „Mutter“ als Verweis auf die tschuwaschische Mythologie³³⁴ und Gott als Inhalt des Christentums. Ein Grundelement des Definitionssystems, das den Traum / Schlaf umschreibt, sind also zwei Wörter, die nicht nur allgemein kulturell und religiös anerkannt sind, sondern auch vom Autor selbst mit einem persönlichen sakralen Inhalt aufgeladen werden. Der Traum / Schlaf vereint hiermit für Ajgi auf zentrale Weise heidnische Mythologie und Christentum, universelle und individuelle Auffassungen.

Hinweise darauf, dass „son-i-poëzija“ nicht eine Sammlung zufälliger bzw. unvollständiger Notizen und Einfälle darstellt, finden sich auch in inhaltlichen Zusammenhängen, die im Text vorkommen. Es sind thematische Schwerpunkte festzustellen, die allerdings nicht kompakt ausgeführt werden, sondern in verschiedenen Teilen des Gesamttextes verstreut werden. Das wichtigste Thema ist die Rolle des Traums / Schlafs in der Dichtung, wobei diese weiter in einen literaturgeschichtlichen Teil aus Sicht der Kommunikation mit der Leserschaft als Aufgabe der Dichterin / des Dichters und in die Suche nach Inspiration, die der Traum / Schlaf in einer einzigartigen Weise hervorbringt, untergegliedert werden kann. Der Traum / Schlaf wird nicht nur in Bezug auf sein Verhältnis zur Inspiration, sondern auch in der Gegenüberstellung zu der Wachheit (russ. „jav“) erläutert. Weitere Themen, zu deren Verständnis der Traum / Schlaf beiträgt, sind der Tod, das menschliche

334 Zu der Bedeutung des Wortes siehe auch Fußnoten 320.

Wesen bzw. der menschliche Charakter, aber auch die Seele und die Schlaflosigkeit als Gegenpol des Traums / Schlags.³³⁵

4.6.2. *Der Traum / Schlaf als poetisches Schicksal*

Der erste thematische Schwerpunkt, dem der größte Teil des Textes „son-i-poëzija“ gewidmet wird, ist auf den Traum als Inspirations- und Darstellungsgegenstand gelegt. Das Thema ist nicht kompakt in jedem darauffolgenden, sondern in jedem zweiten Teil beginnend mit dem fünften und endend mit dem neunzehnten. So kann der Gedankengang rekonstruiert werden, indem jeweils ein Teil übersprungen wird.

Die Überlegungen dazu beginnen in dem fünften Teil von „son-i-poëzija“ mit einer Einleitung, die klare zeitliche Grenzen zeichnet, in deren Rahmen das Traummotiv betrachtet wird:

Govorja o svjazach Poëta s Publikoj, s Čitatelem, my budem imet' zdes' v vidu liš' pozdnejšie vremena v opredelennych prostranstvach.

I, pol'zujas' zadannost'ju temy, sprosím sebja: gde, v kakoj literature bol'se vsego *sna*?

Ego mnogo – v „ne-angažirovannoj“ poëzii.³³⁶

Wenn wir über die Verbindungen zwischen DichterIn und Publikum, dem Leser,³³⁷ sprechen, werden wir hier die späteren Zeiten und bestimmte Räume in Betracht ziehen.

Und, das vorgegebene Thema nutzend, fragen wir uns: Wo, in welcher Literatur kommt am meisten *der Traum / Schlaf* vor?

Er ist sehr oft in der „un-engagierten“ Dichtung³³⁸ zu finden.

In diesem ersten Abschnitt der Reflexionen über Traum und Dichtung wird ein wissenschaftlicher Text nachgeahmt. Es wird ein Thema eingeführt, für dessen Ausarbeitung zwei Hauptakteure ins Feld geführt werden, die, auf die Poesie bezogen, die Rollen des Senders und des Adressaten spielen: die Dichterin / der Dichter und das Publikum, bzw. der Leser. Damit bezieht der Autor erneut den Rezipienten als Mitgestalter der Kunst ein.³³⁹ Diese zwei Seiten der Gestaltung eines Kunstwerks werden zusätzlich durch die Großschreibung als Instanzen dargestellt, die Verallgemeinerung voraussetzen. Dennoch unterscheidet sich die Bezeichnung der Dichterin / des Dichters und des Rezipienten seiner Werke: Während die Dichterin / der Dichter eine

335 Es ist bekannt, dass Ajgi, der einen unregelmäßigen Schlafrhythmus hatte, sehr oft unter Schlaflosigkeit gelitten hat. In: Robel' (2003, S. 19).

336 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 121).

337 Diese drei Wörter sind untypisch für die russische Orthographie großgeschrieben.

338 Mit engagierter Dichtung ist normalerweise die offizielle Dichtung gemeint.

339 Vgl. dazu Fußnote 271.

monolithische, in sich geschlossene und Inhalte generierende Instanz ist, ein Eindruck, der durch die Genitivform des Wortes „Poët“ [Dichter] verstärkt wird, ist die Rezipientenseite zweigeteilt. Zum einen handelt es sich um das Publikum, also um eine Einheit, die aus mehreren Teilen besteht, zum anderen aber wird die Leserin / der Leser explizit ausgenommen und als eigenständige Wahrnehmungsinstanz thematisiert.

Der Text wird weiter nach einem wissenschaftlichen Schema gestaltet, indem sowohl eine wissenschaftliche Sprache nachgeahmt (wissenschaftliche Texte werden auf Russisch oft in der 1. Person Plural verfasst) und eine entsprechende Struktur aus Frage und Antwort installiert wird. Weitere (pseudo)wissenschaftliche Elemente, die diesem Abschnitt zugrunde liegen, sind die avancierte zeitliche Periode (die späteren Zeiten) und eine bestimmte Art der Literatur als Untersuchungsgegenstand (die „un-engagierte“, in diesem Fall inoffizielle Dichtung).

Im übernächsten, siebten Abschnitt wird das Thema der Kommunikation zwischen DichterIn und Leserschaft beinahe nahtlos fortgesetzt:

Byvajut periody – ves'ma nedlitel'nye – kogda *pravda poëta* i pravda publiky sovpadajut. Èto – vremja publičnogo dejstvija poëzii. Auditorija pereživaet to že, o čem zavjajaetsja poëtom s èstrady, tribuny. I togda my slyšim – Majakovskogo.

Publičnaja pravda – pravda dejstvija. Auditorija chočet dejstvij, poët prizyvaet k dejstvuju. Mesto li tut – *snu*? U futuristov net *sna* (byvajut liš' snovidenija, čašče – zloveščie).³⁴⁰

Es gibt Perioden – nicht sehr lange – wenn die *Wahrheit*³⁴¹ *der Dichterin / des Dichters* und die Wahrheit des Publikums zusammenfallen. Das ist die Zeit der öffentlichen Wirkung der Poesie. Das Auditorium erlebt das, was die Dichterin / der Dichter von der Estrade, von der Tribüne verkündigt. Und dann hören wir – Majakovskij.

Die öffentliche Wahrheit ist die Wahrheit der Handlung. Das Auditorium will Handlungen, die Dichterin / der Dichter ruft zu Handlungen auf. Gibt es hier einen Platz für den *Traum / Schlaf*? Bei den Futuristen gibt es keinen *Traum / Schlaf* (nur visuelle Träume, oft makabre).

Die vorgegebene Zeitabgrenzung ist mit der Erwähnung von Vladimir Majakovskij und den Futuristen ganz klar in der Epoche der russischen Avantgarde angesiedelt (1910–1920er Jahre). Die Avantgarde wird hiermit zu einem Ausgangspunkt für die weitere Betrachtung des Traums / Schlafs stilisiert. In dieser Phase teilen die DichterInnen dieselben Anschauungen wie ihr Publikum, die mit dem Wort „pravda“ [Wahrheit / Recht] in einen historischen Kontext gerückt werden. Wie im vorherigen Abschnitt, in dem die Dichterin / der Dichter als Generator der Inhalte der Beziehung mit der Le-

340 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 122).

341 Zu vermerken hier ist die Mehrdeutigkeit des Wortes „pravda“, das sowohl als Wahrheit, aber auch als Recht übersetzt werden kann. Vgl. dazu Kuße / Plotnikov (2011).

serschaft dargestellt wird, wird seine besondere Stellung auch in diesem Textteil durch die Kursivschreibung hervorgehoben. Die Wahrheiten fallen zwar zusammen, dennoch bleiben sie verschiedenen Ursprungs, wobei die Wahrheit der Dichterin / des Dichters sich graphisch von der öffentlichen Wahrheit abgesetzt. Es werden so zwei verschiedene Wahrheiten identifiziert, die der Dichterin / des Dichters und die des Publikums, die im Akt der gegenseitigen Kommunikation gleichgestellt werden.

Dies setzt aber einen viel intensiveren Austausch zwischen DichterIn und Publikum voraus, der nur durch den direkten Kontakt, d. h. im direkten Vorlesen entstehen kann. Das Publikum transformiert sich dadurch in ein Auditorium, die Rezipienten werden dadurch ausschließlich als Zuhörer bezeichnet. Die Symbiose der zwei Wahrheitsbegriffe führt aber auch dazu, dass die Sonderstellung der Dichterin / des Dichters abgeschwächt wird. Nicht er ist nun der Ursprung der Ideen, sondern das Publikum, das die Inhalte seiner Dichtung vorgibt („Auditorija chočet dejstvij, poët prizyvaet k dejstviju“). Zum Ende dieses Abschnitts wird der Traum / Schlaf mit der rhetorischen Frage „Mesto li tut – *snu*?“ als obsolet in dieser Beziehung zwischen Dichtern und Publikum dargestellt. Gleichzeitig wird ein Unterschied zwischen Schlaf und Traum gemacht, indem die zwei Begriffe bei den Futuristen als vorhanden (Traum) bzw. nicht vorhanden (Schlaf) dargestellt werden.

Der übernächste Abschnitt neun verfolgt die weitere Entwicklung der Dichtung, wobei indirekt auf die Epoche nach der Avantgarde angespielt wird: Mit der Installierung des kommunistischen Regimes wird die Dichtung ihrer Freiheit beraubt:

U Poézii net *otstuplenij* i *nastuplenij*. Ona – *est'*, *prebyvaet*. Lišiv „obščestvennoj“ dejstvennosti, nevozmožno lišit' ee žiznennoj *čelovečeskoj* polnoty, uglublennosti, avtonomnosti. Čto ž, – ona možet zametno uglubit'sja i v te sfery, gde stol' dejstvuet – *son*. „Smet“ *prebyvat'* vo *sne*, obogaščat'sja u *nego*, soobščat'sja s *nim*, – v étom, esli chotite, – netoroplivaja uverennost' poézii v samoj sebe – ona ne nuždaetsja v tom, čtoby ej „ukazyvali“, čtoby ee „razrešali“ i kontrolirovali (takov, sootvetstvenno, i ee čitatel').

Terjaet li poézija v takih uslovijach čto-nibud' ili priobretaet? Chotelos' by ostavit' éto liš' vyskazannym voprosom. Glavnoe: ona *vyživaet*. Vygoni ee v dver', ona lezet v okno.³⁴²

In der Dichtung gibt es keine *Rückzüge* und *Angriffe*. Sie *ist*, *verweilt*. Indem ihr die „öffentliche“ Tätigkeit genommen wird, ist es nicht möglich, dass ihr die lebendige menschliche Fülle, der Tiefgang und die Autonomie genommen werden. Was denn – sie kann sich sichtbar in die Bereiche vertiefen, wo der *Traum / Schlaf* agiert. „Sich zu erkühen“ im *Traum / Schlaf* zu verweilen und sich an *ihm* zu bereichern, mit *ihm* zu kommunizieren – darin ist, wenn Sie wollen – die ruhi-

342 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 124).

ge Zuversicht der Dichtung in sich selbst – sie braucht es nicht, dass jemand sie „belehrt“, dass jemand sie „erlaubt“ und kontrolliert (und so ist auch ihr Leser).

Verliert oder gewinnt die Dichtung unter solchen Bedingungen etwas? Man möchte diese erst formulierte Frage unterlassen. Hauptsache ist: sie *überlebt*. Wenn sie durch die Tür verjagt wird, kriecht sie durch das Fenster wieder hinein.

In dieser zweiten Phase, in der die Dichtung in der kommunistischen Zeit geschildert wird, ändert sich politisch und gesellschaftlich bedingt die unmittelbare Interaktion zwischen DichterInnen und Leserschaft. Die wahre Dichtung ist dabei keine Massenkunst mehr, sondern eine kleine, unabhängige Sphäre, die inoffizielle Lyrik, und in diesem neuen Status ist der Traum / Schlaf das, was ihr eine neue Richtung gibt und zu ihrer Zukunftsfähigkeit, ihrem „Überleben“, beiträgt.

Es wird an erster Stelle klar, warum die Dichtung und die DichterInnen einen besonderen Status genießen: Sie sind für sich selbst autonom und überlebensfähig, auch wenn keine Kommunikation mit dem großen Publikum möglich ist. Während im vorherigen Absatz das Auditorium die Anweisungen der DichterInnen braucht, ist die Dichtung in diesem Fall als vollkommen unabhängig dargestellt. Diese latente und nun in Erscheinung tretende Freiheit der Dichtung verlangt auch nach einer anderen Art von Rezipienten. Das Auditorium wird von der Leserschaft ersetzt, die Leserschaft selbst wird nicht mehr großgeschrieben und pars pro toto für eine größere Leserschaft wahrgenommen, sondern zu einem Individuum reduziert, das aus eigenem Willen die freie Dichtung wahrnimmt. Der Leser, der Affinität zu solcher Dichtung zeigt, ist auch entsprechend frei von ideologischen Dogmen. Ajgi fokussiert also den Traum als wichtiges Merkmal der inoffiziellen Lyrik der Sowjetunion, in welcher sich – im Unterschied zur staatlich-offiziellen – die eigentliche Natur der Lyrik bewahrt. Wie die vorliegende Arbeit zeigt, ist der Traum in der Tat für zentrale LyrikerInnen des Untergrunds ein wichtiges Thema gewesen.

Nachdem in Abschnitt 9 die veränderte Lage der Dichtung aus der ursprünglichen Einheit zwischen Poesie und Publikum bzw. Öffentlichkeit betrachtet wurde, verlagert sich die Aufmerksamkeit in Abschnitt 11 nun auf die Leserschaft:

I vot, pravda poézii postepenno isčezaet iz auditorij, – ona uchodit v obosoblennye žizni obosoblennych ličnostej.

Čitateľ menjaetsja, – on, teper', zanjat ne bezlikim „obščim delom“, – teper' on pereživajet svoju žizn'pered problematičnym fenomenom Suščestvovanija. Nel'zja sčitat' éto ego „delo“ égoističnym, – pereživanie im suščestvovanija mozet byt' pokazatel'nym, proveročnym – kak obrazec žizni čeloveka. Étot čitateľ nuždaetsja v poéte, kotoryj govorit *tol'ko dlja nego, tol'ko s nim*. Poét, v dannom slučae, edinstvennyj sobesednik, kotoromu možno doverjat'.

Menjaetsja „schema“ svjazi poèta s čitatelem. Teper' èto – ne ot *tribuny* – v *zal*, v *sluch*, a ot *bumagi* (často – i ne-tipografskoj) – k *človeku*, v *zrenie*. Čitatelja ne vedut, ne prizyvajut, s nim – besedujut, kak s ravnym.³⁴³

Und so verschwindet die Wahrheit der Dichtung langsam aus dem Auditorium – sie geht in das einzelne Leben der einzelnen Personen.

Die Leserschaft verändert sich – er ist nun nicht mehr mit dem gesichtslosen „gemeinsamen Werk“ beschäftigt – er erlebt sein Leben jetzt vor dem problematischen Phänomen der Existenz. Sein „Werk“ muss nicht als egoistisch begriffen werden – das Erleben seiner Existenzen kann bezeichnend und prüfend sein – wie ein Muster für das menschliche Leben. Eine solche Leserschaft braucht eine Dichterin / einen Dichter, der *nur für ihn*, *nur mit ihm spricht*. Die Dichterin / der Dichter ist in diesem Fall der einzige Gesprächspartner, dem einer vertrauen kann.

Das „Schema“ der Verbindung der Dichterin / des Dichters mit der Leserschaft ändert sich. Sie erfolgt nun nicht von der *Tribüne* – im *Saal*, *laut*, sondern auf dem *Papier* (oft auch – nicht-typographisch) – und richtet sich an den *Menschen*, an das *Sehvermögen*. Die Leserschaft wird nicht *geführt* oder *aufgefordert*, mit ihm wird ein *Gespräch geführt*, wie mit seinesgleichen.

Aus dieser Stelle ist eine Eigenschaft von Ajgis Dichtung besonders sichtbar: die Individualität der Dichtkunst, die in der Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft kulminiert. Laut Autor intensiviert sich der gegenseitige Bezug mit der zunehmenden Trennung zwischen den Wahrheiten der Dichterin / des Dichters und des im Auditorium verankerten Rezipienten. Die Wahrheit der Dichterin / des Dichters ist nicht mehr mit der Wahrheit einer großen Menschenmasse gleichzusetzen, sie wird viel mehr von einzelnen Individuen wahrgenommen.

Nicht nur bedingt die Dichtung den Leser, wie das im 9. Abschnitt klar gestellt wird (ona [poèzija] ne nuždaetsja v tom, čtoby ej „ukazyvali“, čtoby ee „razrešali“ i kontrolirovali (takov, sootvetstvenno, i ee čitel' [sie [die Dichtung] braucht es nicht, dass jemand sie „belehrt“, dass jemand sie „erlaubt“ und kontrolliert (und so ist auch ihr Leser)], sondern auch umgekehrt agiert die Leserschaft durch ihre neugewonnenen Kompetenzen als Mitgestalter der Dichtung.

DichterIn und Leserschaft werden dadurch eine Einheit, die aber auf völlig verschiedenen Prinzipien aufgebaut ist. Ihre Beziehung findet nun nicht nur über ein anderes Kommunikationsmedium statt, sondern hat andere, existenzielle Funktionen, die schließlich in der erneuten Gleichstellung zwischen den beiden Instanzen resultiert. Die Leserin / der Leser gestaltet hiermit ein Gedicht mit und wird zum Teil seiner Schöpfung, was die Individualität der Werke mitbedingt.

Auch hier wird die Stellung der Dichterin / des Dichters als einzigartig betont. Das Wort „Poèt“ bleibt auf der Seite des Absenders unverändert,

343 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 125).

während der Rezipient sich nicht nur optisch vom breiten Publikum auf das einzelne Individuum reduziert, sondern auch im Vergleich zu dem Auditorium eine völlig andere Rolle beansprucht. War das Auditorium trotz identischer Wahrheit der Dichterin / dem Dichter unterstellt (Teil 7: Die Dichterin / der Dichter fordert das Auditorium zu Handlungen auf, also leitet er es in gewisser Weise), ist bei dem Individuum als LeserIn ein Gleichheitszeichen zwischen ihm und der Dichterin / dem Dichter gesetzt. Paradoxerweise ist diese Beziehung aber für die Leserschaft viel wichtiger als für die Dichterin / den Dichter, denn die Leserschaft „braucht“ die Dichterin / den Dichter. Die Beziehung zwischen den beiden Instanzen intensiviert sich dadurch enorm. Sie findet nicht in der Öffentlichkeit statt, sondern wird auf dem direktesten Weg durch das Sehen zustande gebracht. Das Papier als Medium enthält einen weiteren Verweis auf die inoffizielle Dichtung. Sie wird hauptsächlich in verschriftlichter Form verbreitet, oft in Form einer Handschrift, was den Bezug der Leserschaft zur Dichterin / zum Dichter und umgekehrt zusätzlich personalisiert.

Im 13. Abschnitt der Sammlung zeichnet sich als äußerlicher Ausdruck dieser Einzigartigkeit der Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft nun die Dichtung ab, in der ein Traum- bzw. Schlafzustand verarbeitet wurde:

Nadejus', čto ne pokazetsja, budto povyšennuju „častotnost“ sna ja sčitaju glavnoj osobennost'ju toj poézii, o kotoroj idet reč'. U nee mnogo i drugich celej, i drugich „mater'jalov“ – na to ona i ne „za-angažirovana“ (i ne „za-angažirovat'sja“ že ej – *snu!*).

No, esli uže my govorem – o sne, to tak i skažem: svjaz' poézii éтого roda s Čitatelem stol' intimna, čto oni meždu soboj mogut *delit'sja i snami*.³⁴⁴

Ich hoffe, daraus wird nicht verstanden, dass ich die erhöhte „Privatheit“ des Traums / Schlafs für die Haupteigenschaft dieser Dichtung, über die gesprochen wird, halte. Sie hat viele andere Ziele und andere „Materialien“ – und sie ist darüberhinaus nicht „en-gagiert“ (und dem *Traum / Schlaf* kommt es nicht darauf an, sich mit ihr zu „en-gagieren“).

Aber wenn wir schon reden – über den Traum, so sagen wir: Die Verbindung der Dichtung dieser Art mit der Leserschaft ist so intim, dass sie unter sich *auch Träume teilen können*.

Deutlich erkennbar ist die Aufwertung der Leserschaft, die solche Dichtung liest, die in der verwendeten Großschreibung „Čitateľ“ [Leser] ihren Ausdruck findet. Die Dichtung, die sich als individuell geprägte Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft etabliert hat, ist unter anderem durch den Traum / Schlaf geprägt. Erneut wird das Thema des 7. Teils von „son-i-poézija“ aufgegriffen, indem der Traum / Schlaf als ein Merkmal der nicht engagierten Dichtung, also der Dichtung, die keine Verbindung mit dem

344 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 128).

breiten Publikum sucht, dargestellt wird. Hier ändert der Autor wenn auch sehr kurz den bisher (pseudo)wissenschaftlichen Stil, der u. a. mit den Verbformen in der 1. Person Plural simuliert wurde, und gestaltet seine Aussage in einer personenbetonten Weise in der 1. Person Singular („nadejus“ [ich hoffe]). Zum zweiten Mal nach dem 5. Teil wird auch die Situierung des Traums / Schlags in der nicht engagierten Dichtung betont, wobei hier dieser Gedanke weiter ausgeführt wird: Der Traum / Schlaf mag ein Merkmal der freien Dichtung sein, er ist aber auf keinen Fall das Hauptmerkmal, da diese Dichtung von vielen verschiedenen Aspekten geprägt ist. Durch die Traumichtung kommen DichterIn und Leserschaft noch näher zueinander, sodass ein ausschließlich subjektzentriertes Phänomen wie der Traum / Schlaf im Kontext der beschriebenen Verbindung zwischen DichterIn und Leserschaft zu einem intersubjektiven wird.

Im nächsten (der Nummerierung zufolge übernächsten) Abschnitt 15 weist Ajgi darauf hin, dass diese Beziehung durch Repressalien gewaltsam zerstört werden kann:

A geroičnost' poèzii, ee aktivnost', graždanskaja otvetstvennost'?

Značit, ne zabudem i o tom, što gde-to v èto že vremja, v tech že prostranstvach, aktivno pogibaet – nužnyj liš' desjatku čitatelej – Mandel'stam. Emu – ne do sna. On znaet, – govorja slovami drugogo poëta, – liš' „ogromnuju bessonnicu“^{345,346}

Und die Heldenhaftigkeit der Dichtung, ihre Aktivität, Zivilverantwortung?

Das bedeutet, sollten wir auch nicht vergessen, dass irgendwo in genau dieser Zeit in diesen Räumen Mandel'stam – den nur eine Handvoll von Lesern braucht – aktiv stirbt. Ihm geht es nicht um den *Traum / Schlaf*. Er kennt, – mit den Worten eines anderen Dichters – nur eine „große *Schlaflosigkeit*“.

Im Hinblick auf die bisher angeführte Argumentation lässt sich diese Aussage als Bestätigung der Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft auffassen, die nun unter anderen Umständen gestaltet wird, als zu der Zeit der Avantgarde. Die rhetorische Frage über die alten, avantgardistischen Tugenden der Dichtung, die auf die breite Masse ausgerichtet ist, wirkt fast spöttisch, da wegen der gesellschaftlich-politischen Situation die avantgardistischen Ideale unmöglich zu realisieren erscheinen. In einem ersten Schritt hebt der Autor durch die Wiederholung in Frage und Antwort fast sarkastisch hervor, dass die Aktivität der freien DichterInnen darin besteht, dass sie sterben.

345 Gemeint wird hier wahrscheinlich ein Brief Marina Cvetaevas an Boris Pasternak aus dem März 1923: „Predstoit ogromnaja bessonnica, Vesny i Leta, ja sebja znaju, každoe derevo, kotoroe ja obljubuju glazami, budet – Vy.“ [Eine große Schlaflosigkeit steht bevor, die des Frühlings und des Sommers, ich kenne mich, jeder Baum, den ich mit den Augen zu lieben wähle, werden Sie sein]. In: http://www.tsvetayeva.com/letters/let_b_pasternaku_90323 (06/07/2020).

346 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 128).

Als Beispiel wird Osip Mandel'stam, einer der bedeutendsten AutorInnen der russischen Avantgarde, angeführt, der während der stalinistischen Repressionen in einem Arbeitslager ums Leben gekommen ist.

Erneut wird auf den Ausgangspunkt der Betrachtung des Traums / Schlafs in Teil 5 rekurriert. Die dort erwähnten Zeit und Raum („*pozdnejšie vremena v opredelennyh prostranstvach*“ [spätere Zeiten und bestimmte Räume]), die in die Zukunft gesetzt und als Grundlage für die Betrachtung der Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft geschildert werden, sind nun Realität. Im 15. Abschnitt ist aber diese Realität von Tod und Repressionen geprägt. Die Verbindung zwischen Leserschaft und DichterIn ist von externen Faktoren gestört, und der Dichter (in diesem Fall Mandel'stam), den die Leserschaft „braucht“, wird physisch vernichtet.

In einem zweiten Schritt im nächsten Gedankenabschnitt wird dann erklärt, dass eine öffentlich verantwortliche Dichtung unter den gegebenen Bedingungen unmöglich ist:

Kogda publičnaja pravda nevozmožna, *poët-tribun* smenjaetsja *éstradnym poëtom*. Svjaz' takogo poëta s publikoj počoža na dvuchstoronnjuju dogovorennost' igrat' „v pravdu“ („pravdu-to my znaem, – my ee ostavili doma, – zdes' my sobralis' ne dlja ètogo, – začem govorit' o neprijatnostjach, lučše poveselimsja“).

Záčem tut *son* s ego trevogami, s ego složnoj, tragičeskoj *Ličnost'ju* (ibo *son* človeka, byt' možet, – ego rasširennaja – i doverčivaja k sebe samoj, i ispytujuščaja, ispovedujuščaja, trebovatel'naja – *Ličnost'?*).³⁴⁷

Wenn die öffentliche Gerechtigkeit nicht möglich ist, wird die Dichterin / der *Dichter-Tribun* durch den *Estradendichter* ersetzt. Die Verbindung einer solchen Dichterin / eines solchen Dichters mit dem Publikum ähnelt dem beiderseitigen Einverständnis, die „Wahrheit zu spielen“ („wir kennen diese Gerechtigkeit, – wir haben sie zu Hause gelassen, – wir haben uns nicht deswegen hier versammelt, – warum sollten wir über unangenehme Dinge reden, es ist besser, uns zu amüsieren“).

Wozu braucht man hier – *den Traum* mit seinen Sorgen, mit seiner komplexen tragischen *Persönlichkeit* (denn der *Traum / Schlaf* des Menschen ist, vielleicht, – seine erweiterte – und auf sich selbst vertrauende, und prüfende, bekennende, fordernde – *Persönlichkeit?*).

Aufgrund dessen, dass die Gerechtigkeit in der Gesellschaft nicht möglich ist, ist auch das Vorhandensein der Ursprungsform der avantgardistischen Dichtung nicht möglich. Der Autor vermerkt polemisch und sogar sarkastisch, dass die Gerechtigkeit unter diesen Umständen nicht nur unmöglich, sondern auch unerwünscht ist, da die Dichtung, die nicht frei ist, eigentlich nur der Massenunterhaltung dienen kann. So ist der Traum / Schlaf aufgrund seiner Individualität und seiner Forderung zur Selbstverantwortung als Thema für diese Schreibweise völlig ungeeignet.

³⁴⁷ Ajgi (2009, Bd. 6, S. 130).

Der letzte Satz des Abschnitts ist als eine rhetorische Frage konzipiert, die zwei Grundgedanken Ajgis bezüglich des Traums / Schlags wiedergibt. Zum einen ist dessen Individualität hervorgehoben, indem das Wort „son“ ebenso wie das Wort „Ličnost“ [Persönlichkeit] kursiv gesetzt und damit graphisch fast gleichgestellt werden. Zum Zweiten gewinnt das Wort „Ličnost“ einen sonderbaren Status: Es ist großgeschrieben und zusätzlich mit einer langen, in Klammern gesetzten Ergänzung ferner als eine durch den Traum / Schlaf vollwertige Persönlichkeit gekennzeichnet. In dieser Situation erweist sich der Traum / Schlaf als ein für die unfreie Gesellschaft vollkommen unpassendes Phänomen, da ausgerechnet die Persönlichkeit in solchen Systemen unterdrückt wird.

Der letzte 19. Abschnitt zu den Überlegungen über die Rolle des Traums / Schlags in der Dichtung schlägt einen Bogen zurück zu der Ausgangsfrage: „Wo, in welcher Literatur tritt der Traum / Schlaf am meisten auf?“:

K kakim poëtam so slovom „Nadoelo“ obratilsja Majakovskij v samom načale ego stol' dejatel'nogo puti? Èto Annenskij, Tjutčev, Fet. Imenno te poëty, v poëzija kotorych – vo vsej russkoj literature – bol'se vsego – sna.

Net *sna* u Majakovskogo (est' – tol'ko snovidenija, vydumannye, „konstruktivnye“), mnogo ego – u Pasternaka.³⁴⁸

An welche DichterInnen wendete sich mit den Worten „Es reicht“ Majakovskij am Anfang seines Schaffenswegs?³⁴⁹ Das sind Annenskij, Tjutčev, Fet. Nämlich die Dichter, in deren Dichtung – in der ganzen russischen Literatur es – vor allem – *Traum / Schlaf* gibt.

Es gibt keinen *Traum / Schlaf* bei Majakovskij (nur – visuelle Träume, ausgedacht, „konstruktiv“), viel davon gibt es – bei Pasternak.

Auch gedanklich finden sich in diesem Zitat Bezüge zu dem ersten Abschnitt, wo festgehalten wird, dass der Traum / Schlaf nicht dort existieren kann, wo DichterIn und Leserschaft eine in der Öffentlichkeit ausgetragene Beziehung zueinander pflegen. Die antioneirische Ausrichtung dieser Epoche wird durch ein Gedicht Vladimir Majakovskijs verdeutlicht, der in „Es reicht“ drei der wichtigsten russischen Dichter erwähnt, die mit dem Traum als dichterischen Topos arbeiten: Fedor Tjutčev (1803–1873), Afanasij Fet (1820–1892) und Innokentij Annenskij (1855–1909). Majakovskij lehnt dadurch die drei wichtigsten literarischen Epochen vor der Avantgarde ab: Tjutčev ist ein Dichter der Romantik, Fet des Realismus (bzw. als Lyriker der Spätromantik) und Annenskij des sog. „Silbernen Zeitalters“, also des Symbolismus. Diese Schilderung der Dichtung vor der Repressionswelle

³⁴⁸ Ajgi (2009, Bd. 6, S. 131).

³⁴⁹ Gemeint ist hier das Gedicht von Vladimir Majakovskij „Nadoelo“ [„Es reicht“]. In seiner zweiten Verszeile werden die Namen der drei Dichter Annenskij, Tjutčev und Fet genau in dieser Reihenfolge erwähnt.

findet so ihren Repräsentanten in Majakovskij, während die oneirische und dadurch besondere Verbindung zwischen DichterIn und Leserschaft im Werk von Boris Pasternak zu finden ist.

Der Anschluss dieses Abschnitts an die ersten zwei, in denen das Thema des Traums / Schlafs und seiner Verbindung mit dem Publikum aufgestellt wird, erfolgt vor allem formal-inhaltlich. In dem ersten Absatz wird die ursprüngliche Frage „gde, v kakoj literature bol'she vsego *sna*?“ [Wo, in welcher Literatur kommt am meisten *der Traum / Schlaf* vor?] mit derselben Wortwahl der Fragestellung und derselben Kursivsetzung des Traums / Schlafs beinah wörtlich beantwortet. Auch der Name Majakovskijs im Kontext einer regen sozialen Tätigkeit (Abschnitt 7 – „dejstvija“, Abschnitt 19 „dejatel'nogo puti“) wird erneut eingesetzt: Im 7. Abschnitt wird er als Repräsentant einer Zeit angeführt, in der DichterIn und Publikum gleichgestellt werden und der Traum / Schlaf somit als überflüssig erscheint. In Teil 19 verlässt die Präsenz Majakovskijs den Bereich des Beispiels oder der Verallgemeinerung, wie dies im 7. Abschnitt der Fall ist, und er wird ganz gezielt als ein Autor dargestellt, der in Ajgis Konzept vom Traum / Schlaf nicht passt. Diese Inkompatibilität resultiert vor allem aus den visuellen Träumen („snovidnja“ von Abschnitt 7 und 19), hinter denen tatsächliche Traumereignisse stehen oder die wenigstens als Inspiration dienen. Als ein Gegenbeispiel wird Boris Pasternak erwähnt, der zu den Lehrern und Förderern des jungen Ajgi gehört.

So zeichnet sich innerhalb von „son-i-poëzija“ ein großer kohärenter Themenschwerpunkt ab, der aber dennoch aufgegliedert wird. So wird die Leserschaft vor die Herausforderung gestellt, die Einzelteile, die zu diesem Thema gehören, zu finden, zusammenzusetzen und zu interpretieren. Die inhaltlichen und formalen Verbindungen zwischen den einzelnen Abschnitten können wie folgt zusammengefasst werden, wobei die Verbindung zwischen dem ersten und dem letzten Teil (Frage-Antwort) besonders deutlich ist:

Tabelle 1: Die Komposition von „son-i-poëzija“

Abschnitt-Nr.	Inhaltliche Zusammenhänge	Formale Zusammenhänge
5	<ul style="list-style-type: none"> • Verbindung zwischen DichterIn und Publikum als Hauptthema; • Fragestellung: „Gde, v kakoj literature bol'she vsego <i>sna</i>?“ [Wo, in welcher Literatur kommt am meisten <i>der Traum / Schlaf</i> vor?]; • Verortung des Traums/Schlafs in der „un-engagierten“ Dichtung: 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Interaktion zwischen DichterIn und Publikum; • Großschreibung der beiden Instanzen (DichterIn und Leserschaft). • Frage-Antwort Schema: „Gde, v kakoj literature bol'she vsego <i>sna</i>?“ [Wo, in welcher Literatur kommt am meisten <i>der Traum / Schlaf</i>

	<ul style="list-style-type: none"> • Raum und Zeit der Untersuchung werden definiert. 	<p>vor?] – „Ego mnogo – v „ne-angažirovannoj poèzii“ [Er ist sehr oft in der „un-engagierten“ Dichtung zu finden.]</p>
7	<ul style="list-style-type: none"> • Gleichheit zwischen den Ansichten der DichterIn und des Publikums → öffentliche Wirkung der Dichtung; • Transformation des Publikums in Auditorium; • Akzent auf die Handlung (russ. „dejstvje“) der Dichtung; • Majakovskij als Beispiel dieser Periode. 	<ul style="list-style-type: none"> • DichterIn und Publikum verlieren ihren Sonderstatus und werden wieder kleingeschrieben; • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Wiederholung des Wortes „dejstvje“; • Frage-Antwort Schema: „Mesto li tut – <i>snu</i>?“ [Gibt es hier einen Platz für den Traum / Schlaf?] – „U futuristov net <i>sna</i>. Byvajut liš' snovidenija, čašče – zloveščie“. [Bei den Futuristen gibt es keinen Traum / Schlaf (nur visuelle Träume, oft makabre.)]
9	<ul style="list-style-type: none"> • Sonderstellung der Dichtung: Sie braucht die Öffentlichkeit nicht, um zu existieren; • Die unabhängige Dichtung hat auch unabhängige Leserschaft; • Rückkehr vom Publikum / Auditorium zur Leserschaft als Instanz der Rezeption. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung des Wortes „son“.
11	<ul style="list-style-type: none"> • Personalisierung der Beziehung zwischen DichterInnen und Leserschaft: Die Leserschaft sucht die Dichterin / den Dichter, der ihn individuell anspricht; • Veränderte Wahrnehmung der Dichtung: von auditiv zu visuell. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung der Wörter, die diese individuelle Beziehung zwischen DichterIn und Leserschaft betonen (tol'ko dlja nego, tol'ko s nim; čelovek, zrenie, besedovat') und der Wörter, die die bisherigen Verhältnisse wiedergeben (tribuny, zal, sluch, vodit', prizyvav'). • Die unabhängige Dichtung hat auch unabhängige Leserschaft; • Rückkehr vom Publikum / Auditorium zur Leserschaft als Instanz der Rezeption.
13	<ul style="list-style-type: none"> • Der Fokus aufs Individuum ist das wichtigste Merkmal der freien Dichtung; • Sie ist hiermit als „un-engagiert“ zu bezeichnen. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Wiederholung des Motivs der „un-engagierten Dichtung“.

15	<ul style="list-style-type: none"> • Die gesellschaftliche Funktion der Dichtung besteht darin, für ihren begrenzten Kreis von Lesern zu existieren; • Das Thema der Schlaflosigkeit; • Beispiel Mandel'stam. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Rhetorische Frage über die Heldenhaftigkeit und die soziale Verantwortung der Dichtung.
17	<ul style="list-style-type: none"> • Verbindung zu Abschnitt 7 → veränderte Funktion der DichterIn, der sich an die Öffentlichkeit wendet, der nicht mehr als Vermittler der Wahrheit, sondern als Unterhalter auftritt; • Im Kontrast dazu wird der Traum / Schlaf gestellt, der die Individualität hervorhebt. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Wiederholung des Motivs der DichterInnen im öffentlichen Raum, dieses Mal mit einer negativen Darstellung als Unterhalter; • Hervorhebung der Verbindung zwischen dem Traum / Schlaf und der Persönlichkeit durch Kursivschreibung.
19	<ul style="list-style-type: none"> • Thematischer Bogen zum ersten Teil, wo die Frage gestellt wird, wann und wo der Traum / Schlaf in der Literatur am meisten ist; • Beispiel Majakovskij, der einen Bruch mit dieser Tradition markiert. 	<ul style="list-style-type: none"> • Wiederholung von Abschnitt 5: bol'se vsego sna?; • Kursivschreibung des Wortes „son“; • Wiederholung von Abschnitt 7: „snovidenija“ [visuelle Träume] als negative Erscheinungen.

Diesen Überlegungen über den Traum / Schlaf und seine Positionierung in der Literaturgeschichte, die eine thematische Einheit bilden, folgt ein weiterer Betrachtungsschwerpunkt der oneirischen Dichtung als Quelle der Inspiration, durch die die Freiheit der Poesie und die Individualität des Künstlers gewährleistet sind. Der Traum ist hiermit ein essentieller Bestandteil der menschlichen Kreativität:

No – „praktičeski“ – skol'ko obraščaemsja my ko Snu (pomimo svoej voli – a značit, s polnoj otdačej) za „chudožestvennoj pomošč'ju“? Soznatel'noj mysl'ju my ne doberemsja i za vsju žizn' do tech vospominanij, tech glubin pamjati, kotorye son možet vyjavit' mgnovennym ozareniem. „Fonoteka“ i „fototeka“ Deržavy Sna, milost'ju Sna, vseгда – k našim uslugam, a ved' oni – so „snimkami“ i „zapisjami“ složnejšich čuvstv, samych dalekich po vremeni – samych svežich – tončajšich nabljudenij.

Povtorju zdes' priznanie, sdelannoe mnoju kogda-to odnomu iz družej: „Možet byt', èto smešno, no ja dolžen skazat', čto samoe udačnoe ja pišu počti na grani zasypanija“. Razumeetsja, èto osobennyj son...

Poët s radost'ju soglasitsja, esli „ustrojat tak“, čtoby on mog žit' bez edy. Emu že lučše. No, Gospodi, ne liši ego – *sna*...³⁵⁰

Aber – „praktisch“ – wieviel wenden wir uns an den Traum / Schlaf (an unserem Willen vorbei – d. h. mit voller Hingabe) für „künstlerische Hilfe“? Durch den bewussten Gedanken können wir unser Leben lang nicht diejenigen Erinnerungen, diejenige Tiefen des Gedächtnisses erreichen, die der *Traum / Schlaf* in einer blitzschnellen Erleuchtung zeigen kann. Die „Phonothek“ und die „Fotothek“ des Traumstaates stehen durch die Gnade des Traums / Schlags immer – uns zur Verfügung, und sie sind ja – mit den „Fotographien“ und den „Tonaufnahmen“ der kompliziertesten Gefühle, die am weitesten in der Zeit zurückliegen – und den frischesten – genauen Beobachtungen.

Ich wiederhole das Geständnis, dass ich einem meiner Freunde gemacht habe: „Es kann sein, es ist lächerlich, aber ich muss sagen, dass ich das Beste fast am Rande des Einschlafens schreibe.“ Das ist ein besonderer Traum / Schlaf, versteht sich.

Die Dichterin / der Dichter würde gerne, falls man es so „einrichtet“, auf Essen verzichten können. Für sie / ihn wäre das sogar besser. Aber, Gott, nimm ihm nicht – *den Traum / Schlaf*.

In diesem Abschnitt sind zwei Haupteigenschaften des dichterischen Traums / Schlags verankert: das Fehlen der bewussten Kontrolle über das Traumphänomen und seine Fähigkeit, in sonst unerreichbare Bereiche der Erinnerung vorzudringen und diese der Dichterin / dem Dichter zu vergegenwärtigen. Der Traum / Schlaf wird dadurch unverzichtbar in dem Entstehungsprozess der Gedichte, was in dem letzten Absatz des zitierten Textes besonders deutlich formuliert wird.³⁵¹

Der Traum / Schlaf zeichnet sich damit als ein Medium ab, durch das das lyrische Subjekt, das sich im Traum- bzw. Schlafzustand befindet, sich von der rationalen, greifbaren Welt ablösen und mühelos zu anderen Transzendenzschichten gelangen kann. Der Traum / Schlaf bleibt aber kein rein abstrakter Begriff, aus dem in unerklärlicher Weise die Inspiration geschöpft wird. Ganz im Gegenteil, der Traum / Schlaf gewinnt u. a. durch die Großschreibung im ersten Satz ganz reale Züge als Gesprächspartner, an den sich die Dichterin / der Dichter wendet, um sich helfen zu lassen. Die

350 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 132-133).

351 In einem früheren, aus dem Juni 1974 stammenden Interview bezieht Ajgi eine andere Position. Auf die Frage, wie er schreibt, antwortet er: „Na ètot vopros, zadannyj odnim iz moich družej, ja kogda-to otvetil: ‚Možet byt‘, èto smešno, no dolžen skazat' tebe, čto vse udačnoe ja pišu počti na grani zasypanija‘. Dejstvitel'no, tak prodolzalos' mnogo let. Ne mogu skazat', kak pišu ja teper'. Teper' – net i togo osobennogo sna, i jav' – kak durnoj son.“ [Diese Frage, die einer meiner Freunde stellte, beantwortete ich irgendwann mal so: ‚Es kann sein, es ist lächerlich, aber ich muss Dir sagen, dass ich alles Gute fast am Rande des Einschlafens schreibe.‘ Das zog sich in der Tat viele Jahre hindurch. Ich kann nicht sagen, wie ich jetzt schreibe. Jetzt – gibt es auch diesen besonderen Traum / Schlaf nicht mehr und die Wachheit ist – wie ein schlechter Traum / Schlaf]. In: Ajgi (2001, S. 18).

einzelnen Traumbilder und andere Eindrücke werden in einer „Phonothek“ bzw. „Fotothek“ gespeichert, und der einzige mögliche Zugang zu diesem Archiv wird durch den Traum / Schlaf ermöglicht. Der Traum / Schlaf materialisiert sich sogar, indem er eine geographische und politische Dimension bekommt („Deržava Sna“ [der Traumstaat]), und wird als eine parallele, metaphysische Realität dargestellt.

Der unmittelbare Zugang zu der Inspirationskraft des Traums / Schlafs macht diesen Zustand unabdingbar für die Gestaltung des künstlerischen Prozesses. Die daraus resultierende Kreativität wird sowohl partiell auf den Autor bezogen, indem er behauptet, dass seine besten Werke am Rande des Einschlafens geschrieben seien, als auch in dem letzten Absatz auf die DichterInnen im Allgemeinen. Nicht die menschliche, materielle Welt, sondern die Welt des Traums / Schlafs haben in der Welt der Poesie eine existentielle Bedeutung.

4.6.3. Traum / Schlaf und Realität

Der Traum / Schlaf wird dadurch als Gegenteil der Realität bestätigt, die bei Ajgi mit einem bestimmten Begriff bezeichnet wird: „jav“. Dabei handelt es sich um zwei Zustände, die sich gegenseitig nicht zwangsläufig ausschließen, sondern dem Menschen gleichermaßen zu Eigen sind und verschiedene Existenzmodi darstellen.

Der erste Versuch, die Realität zu beschreiben, wird im 2. Teil von „son-i-poézija“ unternommen:

V „Literaturnoj gazete“ – ogromnymi bukvami – zaglavie: „Razgadka tajny Morfeja?“

Možet byt', skoro pročtem: „Razgadka javi?“

Počemu čelovek – ves' – iz javi i jav', a son – ne tol'ko on, čelovek, no i čto-to ešče „drugoe“?³⁵²

In der „Literarischen Zeitung“ steht – mit riesigen Buchstaben – der Titel: „Die Auflösung des Rätsels des Morpheus?“

Vielleicht lesen wir bald: „Die Auflösung des Wachzustandes?“

Warum ist der Mensch – ganz – aus Wachzustand und ist Wachzustand, während der Traum – nicht nur er, der Mensch, sondern auch noch etwas „anderes“ ist?

Ausgehend von einem Titel in der „Literarischen Zeitung“, der es sich anmaßt, die Geheimnisse des Traums entschlüsselt zu haben, wird der Blick auf den Wachzustand gerichtet. Der Traum umfasst hier die Realität in sich (und entsprechend auch den Menschen), dennoch bleibt das „Andere“ übrig, das sich nicht beschreiben lässt. Der Versuch dieses Andere zu benennen, scheitert nicht nur an dem fehlenden Begriff, der mit dem Indefinitpronomen „čto-to“ ausgedrückt wird, sondern vor allem durch das Unver-

352 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 120).

mögen, dieses zu verstehen. So wird der Anspruch der „Literarischen Zeitung“ als unsinnig dargestellt, denn wenn nicht mal die Rätsel der greifbaren Realität gelöst sind, kann die Frage nach der höhergestellten Traumrealität erst recht nicht gestellt werden.

Dadurch wird der Traum / Schlaf als eine Überwindung der Realität gesehen. Der 4. Abschnitt von „son-i-poèzija“ besteht nur aus zwei Traum / Schlaf-Definitionen, die einen funktionalen Unterschied zwischen den beiden Zuständen unterstreichen: „Son-Pribežišče. Son-Begstvo-ot-javi“ [Traum / Schlaf-Versteck. Traum / Schlaf-Flucht-vor-der-Realität].³⁵³

Im übernächsten Abschnitt 6, der der Realität gewidmet ist, wird dieser Unterschied jedoch hinterfragt und damit relativiert.

Jav' – nastol'ko „vse“, čto ej ne vydelili otdel'nogo Boga, kak *snu*.

Meždu tem, ne idet li reč' liš' o raznom osveščennii odnogo i togo že bezbrežnogo Morja – myslimo-i-nemyslmo-Suščestvujuščego?³⁵⁴

Die Realität – ist so „alles“, da ihr kein separater Gott zugeteilt wurde wie dem *Traum*.

Übrigens, geht es nicht um verschiedene Beleuchtungen des einen und desselben uferlosen Meeres – erdenklich-und-unerdenklich-Existierend?

Bezugnehmend auf den zweiten Abschnitt, der mit der Auflösung des Rätsels Morpheus beginnt, wird hier das Fehlen einer Gottheit, die den Traum / Schlaf symbolisiert und vor den Menschen repräsentiert, als einziger Unterschied zwischen den beiden Zuständen bezeichnet. Der Traum / Schlaf wird durch den Bezug zu einem Gott in dem Bereich des Unerreichbaren, Unmenschlichen angesiedelt, während die Realität aufgrund dieses fehlenden göttlichen Bezugs als vollkommen zugängliche Wirklichkeit den Status von „allem“ (russ. „vse“) einnimmt. Dieser rein formelle Unterschied wird von Seiten des Autors zusätzlich durch die Frage nach dem Wesen der Realität und des Traums / Schlags komplett aufgehoben. Der Traum / Schlaf wurzelt im Transzendenten, da er mit einer Gottheit verbunden wird (in diesem Fall mit Morpheus), während die Realität der Welt der Gedanken, der Logik und des Willens entstammt. Die Synthese dieser Überlegungen ist der letzte Satz, in dem Traum / Schlaf und Realität auf das Bild eines uferlosen Meeres projiziert werden. Die Großschreibung des Wortes „Existierend“ macht die beiden Begriffe in gewisser Weise gleichwertig, auch wenn sie dennoch entgegengesetzt sind (erdenklich vs. unerdenklich).

353 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 121).

354 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 122).

4.6.4. Traum / Schlaf und Tod

Ein weiteres zentrales und metaphysisches Motiv, das in „son-i-poézija“ behandelt wird, ist der Tod, wobei die Überlegungen zu diesem Thema durch seinen Vergleich mit dem Traum / Schlaf zustande kommen. Der Tod wird von dem Autor in gewisser Weise als eine Art des Traums/Schlafs charakterisiert, denn diese zwei Topoi weisen einige Gemeinsamkeiten auf.³⁵⁵

Als erstes Charakteristikum, das den Tod mit dem Traum / Schlaf verbindet, ist der Verlust des Ich bzw. der rationalen Kontrolle zu nennen:

Počemu my – kak by čužie samim sebe, kogda imeem „delo“ so snom?

Vidno, my ne možem proščat' *snu* zabvenie, „poterju“ v nem našego „ja“, – to samoe, čego my, v to že vremja, tak žaždem.

Kak budto my igraem s nim „v Smert“, ne znaja samogo suščestvennogo o Smerti, – kak deti igrajut v vojnu, ne znaja ob *ubijstve*.³⁵⁶

Warum sind wir uns so, als wären wir uns fremd, wenn wir mit dem Traum / Schlaf „zu tun“ haben?

Offensichtlich können wir dem *Traum / Schlaf* nicht das Vergessen verzeihen, den „Verlust“ unseres „ich“ in ihm, – genau das, was wir gleichzeitig so begehren.

Als würden wir mit ihm „Tod“ spielen, ohne das Wesentliche über den Tod zu wissen, – wie Kinder, die Krieg spielen, ohne den *Mord* zu kennen.

Der Traum / Schlaf entzieht dem Individuum das, was es zum Individuum macht, nämlich die Persönlichkeit, das Vorstellungskonstrukt, das als „Ich“ selbst- und fremdrezipiert wird. Der Traum / Schlaf ist genauso ungewiss und entfernt von dem willentlichen Handeln wie auch der Tod. Die Erfahrungen des Traums / Schlafs können lediglich umschrieben werden, ohne aber sein Wesen zu erreichen. Dieser Prozess wird nun mit dem Spiel als

355 Bereits Sokrates setzt den Schlaf dem Tod gleich, indem er den Tod als traumlosen Schlaf bezeichnet: „Auch von folgender Seite her wollen wir uns klarmachen, wieviel Ursache wir haben zu hoffen, dass der Tod Glück sei. Eins von zweien nämlich ist das Totsein. Entweder ist er eine Art Nichtsein, sodass der Tote keinerlei Empfindungen hat von irgend etwas, oder es ist [...] eine Art Verpflanzung der Seele von hier nach einem anderen Ort. Im ersten Falle nun, wo von Empfindungen nicht mehr die Rede ist, sondern von einer Art Schlaf, der so tief ist, dass dem Schlafenden nicht einmal irgendein Bild erscheint, wäre der Tod ein wunderbarer Gewinn. Denn ich glaube, wenn einer eine solche Nacht, die ihm einen völlig traumlosen Schlaf gebracht hat, auswählte und ihr die übrigen Nächte und Tage seines Lebens gegenüberstellen müsste, um zu entscheiden, wie viele Tage und Nächte er glücklich verbracht habe als diese Nacht – ich glaube, dann wird nicht etwa bloß ein Mann gewöhnlichen Schlages, sondern der Großkönig in einer Person finden, dass diese sich sehr leicht zählen lassen im Vergleich zu den anderen Tagen und Nächten. Ist also der Tod von dieser Art, so nenne ich ihn einen Gewinn; denn die ganze Ewigkeit scheint dann eben nichts weiter zu sein als eine solche Nacht.“ In: Platon (2004, S. 61-62).

356 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 120).

Vergleich veranschaulicht, bei dem eine Imitation der Erfahrung gemacht wird, ohne das Phänomen tatsächlich erleben zu können.

Nicht nur die fehlende Kontrolle über das bewusste Handeln verbindet den Traum / Schlaf mit dem Tod, sondern auch die Absenz von Inhalten:

Son-Leta.

Leonid Andreev opisivaet voskresennogo Lazarja: čto-to uznal v Smerti, o čem-to pomnit, – o čem-to, čemu net opredelenija na čelovečeskom jazyke.

Možet byt', on *ničego* i ne uznal? (Kak my smely byvaem v „znanii“ Smerti). Drug, prišedšij v soznanie posle glubokogo obmoroka, govorit: „ničego ne bylo, ne bylo i ,tam', ja byl, a potom... – čto i skazat'?... – a teper' ja – snova – est'“.

Est' sny, pochožie na ètot obmorok.

Son, kotoryj často, „s poètičeskoj netočnost'ju“, sravnivajut so Smert'ju.³⁵⁷

Traum / Schlaf-Lethe.

Leonid Andreev beschreibt den auferstandenen Lazarus: Im Tod hat er etwas in Erfahrung gebracht, woran er sich erinnert – über etwas, zu dem es keinen Begriff in der menschlichen Sprache gibt.³⁵⁸

Kann es sein, dass er auch *nichts* in Erfahrung gebracht hat? (Wie kühn sind wir in unserem „Wissen“ über den Tod). Ein Freund, der zu sich kam, nachdem er in tiefer Ohnmacht war, sagt: „es gab nichts, es gab auch kein ‚dort‘, ich war und danach... – was kann man sagen?... – und jetzt – bin ich – wieder“.

Es gibt Träume / Schlaf, die dieser Ohnmacht ähnlich sind.

Der Traum / Schlaf, der oft „mit dichterischer Ungenauigkeit“ mit dem Tod verglichen wird.

Das Fehlen von Inhalten, die aus dem Traum / Schlaf behalten werden können, wird zunächst in den Kontext der altgriechischen Mythologie gesetzt. Der Fluss Lethe, aus dem die Verstorbenen auf ihrem Weg in die Unterwelt trinken müssen, um ihre Vergangenheit zu vergessen, vereint in sich zwei Assoziationen, die in die Traum / Schlaf-Definition hineingetragen werden: das Vergessen und den Tod.³⁵⁹

357 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 129).

358 Es handelt sich hier um die Erzählung von Leonid Andreev (1871–1919) „Eleazar“.

359 Als großer Bewunderer von Charles Baudelaire hat Ajgi mit Sicherheit sein Gedicht „Le Léthé“ [„Lethe“] gekannt. In dem Gedicht werden Schlaf, Tod und Vergessen verbunden: „Je veux dormir! dormir plutôt que vivre! / Dans un sommeil aussi doux que la mort, / J'étaierai mes baisers sans remords / Sur ton beau corps poli comme le cuivre. // Pour engloutir mes sanglots apaisés / Rien ne me vaut l'abîme de ta couche; / L'oubli puissant habite sur ta bouche, / Et le Léthé coule dans tes baisers.“ [O schlafen will ich! Schlafen mehr als leben! / Mein Schlaf sei friedsam wie des Todes Haus. / Entündigt breit ich meine Küsse aus / auf deinem Leib, wie Kupfer braun und eben. // Für den, der große Qualen stillen muss, / was gliche deines Lagers nächtigem Grunde? / Vergessen wohnt auf deinem weichen Munde, / und Trank des Lethe träuft von deinem Kuss]. In: Baudelaire (1978).

Im weiteren Verlauf dieses Abschnitts wird die These aufgestellt, dass es keine Erkenntnisse, die aus dem Traum / Schlaf und dem Tod mitgenommen werden, gibt. Als Referenz dafür werden zwei Beispiele genannt: ein literarisches, in diesem Fall die Erzählung von Leonid Andreev „Eleazar“, welche die Auferweckung des Lazarus verarbeitet, und ein persönlich-biographisches und vielleicht fiktives, in Form der Erinnerung des Freundes. Dabei wird die Nichtigkeit des literarischen Beispiels als ungewiss wiedergegeben („Možet byt', on ničego i ne uzna?" [Kann es sein, dass er auch nichts in Erfahrung gebracht hat?]), während die Aussage des Freundes endgültig bestätigt, dass ein Zustand, der sehr nah am Tod ist, inhaltsleer ist.

Der Verlust der Identität, der im vorherigen Abschnitts die problematische Betrachtung des Traums / Schlafs verursachte, findet sich wieder in der Erinnerung an die todesnahe Erfahrung: „ničego ne bylo, ne bylo i ‚tam‘, ja byl, a potom... – čto i skazat'?... – a teper' ja – snova – est“ [es gab nichts, es gab auch kein ‚dort‘, ich war und danach... – was kann man sagen?... – und jetzt – bin ich wieder]. Während das Bewusstsein und die Existenz mit der Wachheit gleichgesetzt werden, ist die Ohnmacht, die stellvertretend für den Tod zitiert wird, als Zustand dargestellt, in welchem die Person vollkommen inexistent ist. Das ist ein Zustand, der sich der Erinnerung, der bewussten Kontrolle und schließlich dem Begreifen entzieht.

Ausgerechnet diese inhaltsleeren Träume, die befreit von Traumbildern und Assoziationen sind, dienen bei Ajgi der Dichtung als einer todesnahen Erfahrung, die von der Dichtung inspirativ genutzt wird. Im Rahmen der Dichtung wird der tiefe, traumlose Schlaf mit dem Tod verglichen.³⁶⁰ So entzieht sich der Traum / Schlaf jeder Möglichkeit der Beschreibung und bleibt in seinem Wesen aus Sicht der Dichtung mit dem Tod vergleichbar. So werden der Tod und der Traum / Schlaf als zwei metaphysische Zustände dargestellt, die sich in ihrem Bezug zu der Dichtung ähneln, indem sie einerseits den Bruch mit der Realität und andererseits die Inhaltsleere in sich tragen.

4.6.5. *Traum / Schlaf als Teil der menschlichen Individualität*

In „son-i-poëzija“ wird der Traum / Schlaf als ein Mittel eingesetzt, das zum Verständnis nicht nur metaphysischer Erscheinungen, sondern auch des menschlichen Wesens verhilft. Die daraus gewonnenen Einsichten lassen sich in zwei Untergruppen weiter untergliedern: Erkenntnisse über den Menschen als Individuum aufgrund seiner Selbstperzeption und Erkenntnisse über die menschliche Seele. Diese zwei Stränge teilen sich sowohl eine thematische Gemeinsamkeit, indem sie den Menschen als eine Persönlichkeit,

³⁶⁰ Gesamt gesehen ist der Traum / Schlaf laut Ajgi frei von visuellen Bildern, Assoziationen und psychologischen Einflüssen. Vgl. dazu Fußnote 350.

die im Traum / Schlaf aus einem eigenständigen Ich und einer Seele besteht, betrachten, als auch die metaphorische Ausdrucksweise, bei der der Film die Passivität des Schlafenden symbolisiert.

Bereits in dem zweiten Abschnitt von „son-i-poèzija“ stellt sich die Frage nach dem Zusammenspiel zwischen Traum / Schlaf und Realität bei der Definition des Menschen:

Počemu čelovek – ves' – iz javi i jav', a son – ne tol'ko on, čelovek, no i čto-to ešče „drugoe“?

Počemu my – kak by čužie samim sebe, kogda imeem „delo“ so snom?

Vidno, my ne možem proščat' *snu* zabvenie, „poterju“ v nem našego „ja“, – to samoe, čego my, v to že vremja, tak žaždem.³⁶¹

Warum ist der Mensch – ganz – aus Realität und ist Realität, und der Traum – ist nicht nur er, der Mensch, sondern auch noch was „anderes“?

Warum sind wir – als wären wir uns selbst fremd, wenn wir mit dem Traum / Schlaf „zu tun haben“?

Offensichtlich können wir dem *Traum / Schlaf* nicht das Vergessen verzeihen, den „Verlust“ unseres „Ich“ in ihm, – genau das, was wir gleichzeitig so begehren.

Der erste Satz dieses Beschreibungsversuchs betrachtet den Menschen als ein Individuum, das sowohl aus der Realität als auch aus dem Traum / Schlaf besteht, wobei die Realität definierbar ist und der Traum / Schlaf nicht. Der Mensch entfernt sich von sich selbst, wenn er sich im Traum / Schlaf-Zustand befindet und verliert dadurch seinen Willen und seine Identität. Dieser Verlust ist grammatisch zum Ausdruck gebracht, indem im ersten Satzteil der Mensch als Subjekt des Satzes auftritt, während er im zweiten in die Position eines Prädikatsnomens gerückt ist (Der Mensch ist Realität, der Traum ist der Mensch und noch etwas anderes).

Dieser Effekt der Verfremdung vom eigenen Ich ist auch der Grund für das Misstrauen dem Traum / Schlaf gegenüber. All das, was ein Individuum ausmacht, ist im Traum / Schlaf nicht vorhanden. Gleichzeitig ist aber ausgerechnet die Individualität, die im Traum / Schlaf verloren geht oder extrem geschwächt wird, das, was eigentlich von jedem Menschen als erstrebenswert gesehen wird.

Dieser Identitätsverlust entsteht aber nur bei dem direkten Vergleich des Ich in der Realität mit dem Ich im Traum / Schlaf. Ajgi stellt aber auch die Hypothese auf, dass der Traum / Schlaf selbst identitätsstiftend sein kann und genauso zur Selbstbestimmung genauso gehören kann wie die Realität:

Možno skazat' i tak: čelovek – èto ego *son*, v karaktere *sna* – karakter čeloveka.

Son Dostoevskogo: „Splju ja prosypajas' noč'ju raz do 10, každyj čas i men'še, často poteja“.

361 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 120).

Éto vrode fil'ma, pri pokaze kotorogo počti metodično rvetsja kinolenta. Takže, vrode togo, kak v romanach Dostoevskogo (osobenno – v zaključitel'nyh častjach) rjad glav – podrjad – kaskadno – zaveršaetsja vzryvom sobytij.³⁶²

Das kann auch so ausgedrückt werden: Der Mensch – das ist sein *Traum / Schlaf*, im Charakter des Traums / Schlafs findet sich – der Charakter des Menschen.

Der *Traum / Schlaf* Dostoevskijs: „Ich schlafe und wache nachts bis zu 10 Mal auf, jede Stunde und weniger als eine Stunde, oft schwitzend“.

Das ist wie bei einem Film, bei dem die Filmrolle regelmäßig reißt. Auch wie in Dostoevskijs Romanen (insbesondere – in den Schlussteilen) eine Reihe von Kapiteln – der Reihe nach – kaskadenartig – mit einer Explosion der Ereignisse endet.

Der Traum / Schlaf und nicht die Realität machen das Wesen des Menschen aus. Seine Identität ist hiermit auf eine andere, metaphysische Ebene gehoben. Aus der Behauptung, dass der Charakter des Traums / Schlafs dem Charakter des Menschen gleicht, folgt, dass im Traum / Schlaf sich der wahre Charakter des Menschen zeigt.

Bezugnehmend auf das Zitat aus einem Brief Dostoevskijs³⁶³ wird die Darstellung des Traums / Schlafs erneut als ein Film präsentiert, der ständig unterbrochen wird. Die Einheit des Traums / Schlafs wird also durch die Unterbrechungen der Wachheit zerstört. Im Kontext des vorherigen Absatzes lässt sich die Störung des Traums / Schlafs als eine Störung der Persönlichkeit des Menschen deuten, was seinen Ausdruck in den Romanen Dostoevskijs in den Abschlusskapiteln findet.

Die Filmsymbolik dient als Zeichen des Traums / Schlafs bei der Enthüllung des wahren Charakters des Menschen. Zu seiner Selbstbestimmung wird nicht nur ein individuelles Merkmal gebraucht, wie der Charakter des Individuums, sondern auch eine weitere metaphysische Kategorie: die der Seele. Dabei dient die Filmthematik erneut der Veranschaulichung der Argumentation des Autors:

I vot, predpoločim, nastoroženno spit – presleduemyj čelovek, i vo sne ožidajuščij napadenija, lovli, udara. I lico ego – kak ékran, – on prosnetsja', kak tol'ko slabaja ten' kosnetsja éтого ékrana. Prozračnoe, prosvečivajuščee lico. I skvoz' étu peregorodku kak by smotrit – duša.³⁶⁴

Und nun vermuten wir, da schläft unruhig – ein Mensch, der verfolgt wird, und im Traum erwartet er einen Übergriff, ein Ergreifen, einen Schlag. Und sein Ge-

362 Ibd.

363 Dostoevskijs Text unterscheidet sich von Ajgis Wirdergebe. Im Brief an seine Frau Anna vom 5. (17.) Juli 1874 schreibt er: „Ja ložus' (uže l postel') rovno v 10 časov, vstaju v 6 časov utra, no noč'ju prosypajus' raz po pjati, хотja spal by chorošo, esli b ne pot.“ [Ich lege mich hin (bereits im Bett) um genau 10 Uhr, stehe auf morgens um 6 Uhr, aber ich wache fünf Mal nachts auf, auch wenn ich gut schlafe, wenn der Schweiß nicht wäre]. Dostoevskij (1986, S. 346).

364 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 143).

sicht ist – wie ein Bildschirm, – er wacht auf, wenn nur ein blasser Schatten diesen Bildschirm berührt. Durchsichtiges, erleuchtendes Gesicht. Und es scheint so als würde durch diese Trennwand – die Seele schauen.

So wird der Mensch als eine Projektionsfläche des Traums / Schlafs dargestellt, und sein Gesicht ist der Ausdruck von dem Geträumten. Der Traum / Schlaf macht in dieser Art und Weise das Innerste des Individuums sichtbar: seine Seele. Der Kontakt mit der Seele erfolgt also im Traum / Schlaf.

Diese beinahe sichtbare Materialisierung der Seele kommt aber nicht immer zustande, wie der übernächste 36. Abschnitt aus „son-i-poëzija“ zeigt:

A gde že net – upomjanutogo ékrana-lica, étoj prozračnoj peregorodki?

Otvratitel'no spjat (esli vam suždeno bylo éto uvidet') *blatnye*. I te že rukava, te že časti odeždy i tela, kotorye, v prežnem slučae, vyzvali vašu žalost', kažutsja teper' ne otdannymi vo vlast' Bož'ej voli, a ostajutsja real'nymi, „dnevnyimi“, „gotovymi žit'“, *gljadjaščimi na vas vse tak že po-bytovomu*; vse éto sobranie uglov odeždy i vystupov tela, dejstvitel'no, *liš' otdychaet*.³⁶⁵

Und wo gibt es nicht – das erwähnte Bildschirm-Gesicht, die durchsichtige Trennwand?

Schrecklich schlafen (falls Sie das gesehen haben) die *Gauner*. Dieselben Ärmel, dieselben Kleidungs- und Körperteile, die im vorherigen Fall Ihr Mitleid her- vorgerufen haben, scheinen jetzt sich nicht in der Gewalt Gottes zu befinden, sondern bleiben real, „alltäglich“, „bereit zu leben“, „auf Sie schauend“ in dieser alltäglichen Art und Weise; in der Tat diese ganze Sammlung von Kleidungsstücken und Körpervorsprüngen *ruht sich einfach aus*.

Dieser Textabschnitt setzt den Gedankengang des vorletzten fort, indem inhaltlich dieselben Symbole aufgegriffen werden: das Gesicht als Bildschirm des Traums / Schlafs und die durchsichtige Trennwand. Dabei werden inhaltliche Parallelen auch zu dem 32. Teil von „son-i-poëzija“ gezogen, sodass die Teile, die aufeinander bezogen werden, dem Gestaltungsmuster der anderen thematischen Schwerpunkte folgen (jeder zweite Teil, in diesem Fall 32-34-36).

In diesem konkreten Zitat wird der Gedanke verankert, dass der Mensch zwar im Traum / Schlaf als Projektionsfläche seiner Seele dient, dennoch ist der Prozess der Abbildung der Seele nicht automatisch mit dem Traum / Schlaf verbunden. Es kann Schlaf geben,³⁶⁶ der keine zusätzliche Bedeutung hat und sich für das Individuum nicht als ein anderer Existenzmodus zeigt, sondern ganz banal der Erholung dient – allerdings bindet Ajgi diese Art des Traums / Schlafs an die Moralität des Träumers (hier: ein Gauner). Ein solcher Schlaf erfüllt lediglich eine physiologische, aber keine metaphysische Funktion.

365 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 143).

366 Durch die verwendeten Verben ist es deutlich, dass in diesem Fall das Schlafen und nicht das Träumen gemeint ist.

Als Beispiel für diesen körperlichen Schlaf führt der Autor den Schlaf der Gauner an. Es wird ein Kontrast zum 32. Teil der Sammlung erzeugt, in dem es um schlafende nichtkriminelle Menschen geht. Auch wenn die beiden Gruppen der Schlafenden einen Bezug zu dem Beobachter aufbauen (Teil 32 in Form von Vertrauen mit der Richtungsangabe in Kursiv „k Vam“, [zu Ihnen]; Teil 36 mit dem gerichteten Blick der Schlafenden ebenfalls in Kursiv „gljadjaščimi na vas“ [auf Sie schauend]), schütteln die Nichtkriminellen die Einflüsse der Realität im Schlaf ab: Ihre Kleidung löst sich von den alltäglichen Funktionen und evoziert Mitleid. Die Gauner dagegen bleiben auch während des Schlafens im Alltag eingeschlossen. Ohne das Durchblicken der Seele im Traum bleibt der Schlaf eine reine Körperfunktion.

4.6.6. *Der Traum / Schlaf und die Schlaflosigkeit*

So zeichnet sich eine duale Natur des Traums / Schlafs ab: Er ist je nach Umständen positiv oder negativ besetzt. Was die Wachwelt betrifft, so zeichnen sich auch zwei Zustände ab, die unterschiedlich besetzt sind. Zum einen handelt es sich um die Realität als Gegenpol des Traums / Schlafs, die neutral bleibt, zum anderen aber geht es um die Schlaflosigkeit, die laut Ajgi eine andere, negative Form des Wachseins ist und schließlich zu dem geistigen Absterben des Menschen führen kann:

Bessonnica. Net-Son. Žutkij, vraždujuščij s nami Antipod Sna. Ego dvojniki s opredeleniem „Net“. Ibo eto ne to, čto my „ne spim“. I bol'se, čem Pseudo-Son. Nas kak by časami pronizyvaet raspad atomov „Net“. Ne smert', no demonstracija razrušenija, pokaz „priemov“, kotorymi podgotavlivaetsja naš postepennyj, „estestvennyj“ konec.³⁶⁷

Schlaflosigkeit. Nicht-Traum / Schlaf. Der unheimliche, uns gegenüber feindlich gestellte Antipode des Traums / Schlafs. Sein Doppelgänger mit der Bezeichnung „Nicht“. Denn es geht nicht darum, dass wir „nicht schlafen“. Und um mehr als den Pseudo-Traum / Schlaf. Als würde uns der Zerfall der Atome „Nicht“ mit den Stunden durchstechen. Kein Tod, sondern Veranschaulichung der Zerstörung, ein Vorzeigen der „Methoden“, durch die unser allmähliches, „natürliches“ Ende vorbereitet wird.

Die Schlaflosigkeit wird hier als ein Zustand dargestellt, der das völlige Gegenteil des Traums / Schlafs ist und deswegen mit der verneinenden Bestimmung „net“ [nicht] versehen wird. Dieser Nicht-Traum / Schlaf, wie aus dem nächsten Abschnitt ersichtlich wird, ist nicht bloß das Fehlen von Traum / Schlaf, sondern alles, was der Traum / Schlaf nicht ist. Der erste Teil enthält mehrere prädikatslose Sätze, die im Russischen einen einfachen Satz wiedergeben, der einer Definition gleicht. All diese Benennungen der Schlaf-

367 Ajgi (2009, Bd. 6, S. 142).

losigkeit sind aber negativ belegt: Während der Traum / Schlaf eine kreative Kraft in sich birgt, enthält die Schlaflosigkeit die Kraft des Zerfalls, der schließlich zum Tod führt.

Im zweiten Abschnitt, der sich mit der Schlaflosigkeit und ihren möglichen Ursachen beschäftigt, wird am Beispiel von Innokentij Annenskij eine Art des literarischen Schreibens charakterisiert, das nicht aus dem Traum / Schlaf, sondern aus der Schlaflosigkeit entsteht:

V stichach o *bessonnice* čašče vsego vstrečaetsja slovo „sovest“. Net-Son (ne prosto „otuststvie sna“) dobiraetsja do steržnja čeloveka.

I samyj „sovestlivyj“ iz russkich poètov, čašče i bol’še vseh operirujuščij sovest’ju, – Innokentij Annenskij – samyj bol’šoj mučenik Bessonnicy v mirovoj poèzii.

Ego „Starye éstonki“, počti-kričaščaja poéma o *bessonnice*, nosit podzagolovok: „Iz stichov košmarnoj sovesti“.

Sny-stichi Annenskogo takže mučitel’ny, èto – ne uglublenie v son, a vychod iz sfery sna v tosku, v cholodnye zori ispytujuščego, kaznjaščego samosoznanija.³⁶⁸

In den Gedichten über die *Schlaflosigkeit* ist vor allem das Wort „Gewissen“ zu finden. Der Nicht-Traum / Schlaf (nicht einfach das „Fehlen vom Traum / Schlaf“) erreicht den Kernpunkt des Menschen.

Und der „*gewissenhafteste*“ der russischen Dichter, der am häufigsten und am meisten mit dem *Gewissen* arbeitet, – Innokentij Annenskij – ist der größte Märtyrer der Schlaflosigkeit in der Dichtung der Welt.

Seine „Alte Estinnen“, ein fast-schreiendes Gedicht über die Schlaflosigkeit, trägt den Untertitel „Aus den Gedichten des albtraumhaften Gewissens“.

Die *Traum / Schlaf-Gedichte* von Annenskij sind auch quälend, das ist keine Vertiefung in den Traum / Schlaf, sondern ein Verlassen des Bereichs des Traums / Schlags in die Wehmut, in die kühlen Morgenröten des prüfenden, quälenden Bewusstseins.

Als Ursache für die Schlaflosigkeit in der Literatur wird das unruhige Gewissen und damit das tiefere Wesen des Menschen benannt. Das literarische Beispiel von Innokentij Annenskij thematisiert die Unfähigkeit, das Wachbewusstsein und damit die Realität loszulassen.

4.7. Zusammenfassung

„son-i-poèzija“ stellt nur auf den ersten Blick eine spontan entstandene Sammlung von Texten dar. Neben der symbolträchtigen Gliederung in 40 Teile lassen sich mehrere Schwerpunkte feststellen, die in der Struktur des Werks verankert sind. Die einzelnen Themen sind in eine stringente Argumentationslinie eingefügt, die ein bestimmtes Aufbaumuster aufweist. Am deutlichsten wird dies beim ersten inhaltlich zusammenhängenden Kon-

³⁶⁸ Ajgi (2009, Bd. 6, S. 144).

strukt, das der Rolle des Traums / Schlags als Inspiration und gesellschaftlicher Reflexion gewidmet ist. Die einzelnen Teile dieses Themas erscheinen in jedem zweiten Abschnitt, wobei dasselbe Schema sich auch bei einigen anderen Themen zeigt, wie etwa bei der Bestimmung von Realität und Tod, wenn auch nicht in diesem ausgeprägten Maße. Im Fall des Traums / Schlags als Mittel zum Verständnis des menschlichen Wesens lässt sich eine Untergliederung beobachten, bei der zwei Abschnitte jeweils dem menschlichen Charakter und der menschlichen Seele gewidmet sind.

Die Wiederholung derselben Thesen bezüglich des Traums / Schlags³⁶⁹ und ihre durchdachte künstlerische Anordnung lässt die Vermutung zu, dass es sich bei „son-i-poëzija“ nur scheinbar um willkürliche und zerstreute Notizen handelt. In der Tat weisen viele Abschnitte thematische und formale Zusammenhänge wie einzelne Schwerpunkte und graphische und sprachliche Wiederholungen auf, die trotz der Positionierung der jeweiligen Ideen in verschiedenen Textteilen ein kohärentes Gedankenkonstrukt bilden.

4.8. *Gedichtanalyse*

„son-i-poëzija“ besteht aus Überlegungen zum Traum / Schlaf, die in verschiedene Themen aufgegliedert sind. Es stellt sich die Frage, inwiefern diese theoretischen Gedanken in den Traum / Schlaf-Gedichten Ajgis verarbeitet sind. Möglich sind zwei Hypothesen: Die Gedichte sind die Ergebnisse dieses theoretischen Konzepts oder sie unterscheiden sich und lassen sich als eine neue Perspektive auf den Traum / Schlaf betrachten.

Es werden repräsentative poetische Texte untersucht, wobei die Auswahl durch die metaphysische Orientierung der Gedichte bestimmt wird. Ein solcher Zugang ist bereits von Henrieke Stahl angewendet worden, die die Dichtung Ajgis nach ihrem Bezug zur Metaphysik in Werkphasen gliedert.³⁷⁰ Aufgrund des Stellenwerts der Metaphysik und ihrer Ausrichtung zu schamanistisch-folkloristischen bzw. christlich-orthodoxen Ideen, aber auch in Bezug auf den Tod unterscheidet sie zwischen mehreren Phasen in Ajgis Werk, wobei die Entwicklung der metaphysischen Thematik an die Biographie des Autors gebunden wurde. Die Anordnung der hier untersuchten Gedichte folgt demselben chronologischen Muster, da das Thema des Traums / Schlags einen Teil der metaphysischen Gedankenlandschaft der Lyrik von Gennadij Ajgi darstellt und daher vermutet werden kann, dass mit der Veränderung der metaphysischen Inhalte sich auch der Bezug und die Stellung des Traums / Schlags ändern.

Diesem chronologischen Untersuchungsmuster folgend, kann das erste oneirische Gedicht Ajgis aus dem Jahr 1958 „son-ogon“ [„traum / schlaf-

369 Vgl. dazu die beiden Interviews, die vor und nach „son-i-poëzija“ datiert sind (Fußnoten 316 und 351).

370 Štal' (2016).

feuer“] als ein Ausgangspunkt für die Entwicklung der Traumpoetik des Autors betrachtet werden:

son-ogon'
(utra v irkutske)
[m. m. l.]

1 Sna načalo
s šuršanija
dvorničnych metel pod utro – budto

5 po stenam
dviženie plameni
nad golovoj –

tak neuklonno, surovo, šeršavo!

Junost'-bezdomnost'!..

10 Son – slovno myslej potreskivan'e
v družeskom dome: v ognje.³⁷¹
1958

traum/schlaf-feuer
(des morgens in irkutsk)
[m. m. l.]

1 Des Traums/Schlafs Beginn
mit dem Geraschel
der Hofbesen gegen Morgen –

als wäre

5 an den Wänden
die Bewegung der Flamme
über dem Kopf –

so unnachgiebig, hart, rau!

Jugend-Obdachlosigkeit!..

10 Traum/Schlaf – gleichsam der Gedanken Knistern
im freundschaftlichen Zuhause: im Feuer.

Das Gedicht „son-ogon“ [„traum / schlaf-feuer“] aus dem Frühwerk Gennadij Ajgis zählt zu seiner ersten Gedichtsammlung „načalo poljan“ [„der beginn der lichtungen“] (1956–1959) und ist der ersten Phase seines dichterischen Daseins zuzuordnen, in der er dem Schamanismus und der tschuwaschi-

371 Ajgi (2009, Bd. 1, S. 45).

schen Folklore sehr zugewandt gewesen ist.³⁷² Diese Schaffensperiode zeichnet sich durch einen großen Einfluss des Pantheismus aus, der mittels bestimmter Symbole in den Texten verarbeitet wurde – im Gedicht zeigt sich dies z. B. darin, dass die Innenwelt (Traum / Schlaf, Gedanken) mit der Außenwelt (Feuer, Knistern der Flammen) im Traum / Schlaf identifiziert werden – die Grenze zwischen ihnen ist aufgehoben.³⁷³

Das Gedicht greift diese beiden Schlüsselbegriffe bereits mit dem Titel auf und verweist dadurch auf die folkloristische bzw. pantheistische Ausrichtung des Textes.³⁷⁴ Die beiden Begriffe werden aufeinander bezogen, indem eine Gleichheit zwischen ihnen hergestellt wird. Diese kommt zustande durch die Kleinschreibung und vor allem durch den Bindestrich, der den Traum / Schlaf und das Feuer miteinander in ihrer Bedeutung verbindet. Es entsteht eine Synthese der beiden Begriffe, bei der der Traum / Schlaf und das Feuer ein gemeinsames neues Ganzes formen.

Dem Titel folgen Untertitel in Klammern (*utra v irkutske [des morgens in irkutsk]*) und eine Widmung. So wird das Gedicht in einen bestimmten Kontext eingebettet, der sich nur zum Teil erschließt. Einerseits wird eine räumliche und zeitliche Situation beschrieben, andererseits bleibt die Person, der das Werk gewidmet wird, aufgrund der Abkürzungen der mit biographischen Details nicht vertrauten Leserschaft verborgen, sodass zunächst keine weitere Kontextualisierung möglich ist.

Das Gedicht ist eng mit der Biographie des Autors verbunden, denn 1958 ist für ihn ein Jahr des Umbruchs. Im März wird er aus den Reihen des Komсомols ausgeschlossen, er durfte außerdem seine Diplomarbeit nicht verteidigen. Im Sommer trennt er sich von seiner ersten Frau I. E. Rakša und zieht

372 Vgl. dazu Henrieke Stahl: „V rannij period Ajgi stroit celuju ontologičeskuju mifologiju stanovlenija mira“ [In der Frühperiode bildet Ajgi eine ganze ontologische Mythologie der Weltentstehung]. In: Štal' (2016, S. 78).

373 Leon Robel stellt eine direkte Verbindung zwischen bestimmten Wörtern, die er als „Schlüsselwörter“ bezeichnet, und der tschuwaschischen Mythologie her. Siehe ferner Fußnote 320.

374 Auch wenn Robel' nicht explizit das Feuer als Schlüsselwort bezeichnet, erwähnt er das Licht und seine Bezugswörter in diesem Kontext. Ermakova zählt das Feuer zu den (im Vergleich zu Robel') bei ihr nur wenigen Schlüsselwörtern und bietet außerdem einen Einblick in den Mechanismus, nach dem Ajgi seine abstrakte Wortkunst formt: „Ključevye obrazy ego liriki (pole, derevo, svet, voda, ogon') imejut archetipičeskuju osnovu, čerez nich predstavleny osnovy chudožestvennoj koncepcii, konkretnyj obraz služit dlja abstragirovanija, to est' predstavlenija chudožestvennoj idei, vešč' perechodit v ideju, ponjatije, materija – v mysl', oščuščenija – v intellektual'nye suždenija.“ [Die Schlüsselbilder seiner Lyrik (Feld, Baum, Licht, Wasser, Feuer) haben eine archetypische Basis, durch sie sind künstlerische Schlüsselkonzepte präsentiert, das konkrete Bild dient der Abstrahierung, d. h. der Darstellung der künstlerischen Idee, der Gegenstand transformiert sich in die Idee, den Begriff, die Materie – in den Gedanken, das Gefühl – in intellektuelle Urteile]. In: Ermakova (2007a, S. 132).

in das sibirische Irkutsk, wo er bei der Familie des Professors der dortigen Universität M. M. Lavrov, dem das Gedicht gewidmet ist, wohnt.³⁷⁵

Der Titel dient als Basis des Gedichtaufbaus. Das erste und das letzte Wort des Textes sind jeweils die Wörter „son“ [Traum / Schlaf] und „ogon“ [Feuer] in einer anderen Deklinationsform und markieren damit die Transformation des Traums / Schlafs in Traum / Schlaf-Feuer.

Diese Umwandlung wird auch durch die räumliche Struktur des Gedichts unterstützt: Der Traum / Schlaf beginnt mit dem Geräusch des Fegens draußen auf dem Hof, wird dann durch den Vergleich als Flamme, die an den Wänden, also an der Grenze von Innen und Außen, schleicht, fortgesetzt, bis er innerhalb des Hauses das Innerste, die Feuerstelle, erreicht. Die beiden Begriffe entwickeln sich also im Rahmen des Textes, um schließlich zu einer Einheit zu werden. Der Traum / Schlaf beginnt, berührt die Flamme im Rahmen eines Vergleichs, um letzten Endes in dem Feuer aufzugehen.

Der Übergang von außen nach innen, vom Traum / Schlaf in Traum / Schlaf-Feuer vollzieht sich auch auf der phonetisch-lexikalischen Ebene, indem das Wort „šuršanija“ (V. 2, [Rascheln]) ein erstes Mal phonetisch in der 8. Verszeile z. T. wiederholt wird, wo dieselbe Reihenfolge von Konsonanten „š“, „r“ und „š“ im Wort „šeršavo“ [rau] zu finden ist. Eine lexikalische Analogie zu diesem Wort findet sich in der 10. Verszeile mit dem Wort „potreskivan'e“ [Knistern]. Der Beginn des Traums / Schlafs in der ersten Verszeile wird durch Außengeräusche begleitet (das Rascheln der Hofbesen), während der tatsächliche Traum / Schlaf sich bereits in das Haus und in das Feuer (V. 11) verlagert hat und immaterieller Natur (V. 10: Knistern der Gedanken) ist.

Auch die verwendeten Präpositionen sind so ausgerichtet, dass am Ende das Innere des Feuers als Kulmination der Bewegung von außen nach innen dargestellt wird. Diese beginnt mit der Präposition „pod“ (V. 3, wörtlich „unter“), geht schleichend nach oben (V. 5 „po stenam“ [an den Wänden]), bis sie den Weg zum räumlich höchsten Punkt bahnt (V. 7 „nad golovoj“ [über den Kopf]), um dann den geschlossenen Raum, in dem sich das Feuer befindet, zu erreichen (V. 11: „v ogne“ [im Feuer]).

So entwickelt sich der Traum / Schlaf von einem Außenphänomen, das durch das Feuer in das Haus eindringt, zu einem Teil von dessen Innerem. Die ursprünglich negative Ausrichtung des Feuers, das mit seinen Flammen an den Wänden eher eine Assoziation mit einem Brand weckt, ändert sich zu einer sehr intimen Atmosphäre, die das bisherige Gefühl der Ungemütlichkeit auflöst: Das Außen wird zu Innen, der Brand wird zu wärmendem Feuer, das raue Leben und die Obdachlosigkeit zu einem freundschaftlichen Zuhause. Weitere Assoziationen mit einem Unheil wecken die Wände, auf denen im Alten Testament die bedrohlichen Zeichen des Menetekels gezeichnet

375 Robel' (2003, S. 198).

werden.³⁷⁶ Dennoch werden diese negativen Konnotationen von Anfang an mit dem Wort „budto“ [als wäre], das einmalig im Gedicht eine eigene Verszeile bildet, relativiert. Diese Bewegung ist auch das einzige greifbare Zeichen eines lyrischen Subjekts, das sich hier als eine Wahrnehmung (es hört) und ein Bewusstsein (es reflektiert) manifestiert. Es kommt von außen, um nach innen in den Mittelpunkt des Hauses im Feuer zu gelangen.

Genauso wie der Traum / Schlaf mit dem Feuer in Verbindung gesetzt wird, bilden auch die Jugend und die Obdachlosigkeit eine semantische Einheit, die durch die Vereinigung von Traum / Schlaf und Feuer in der letzten Verszeile aufgelöst wird. Nachdem das Heim gefunden wird, ist die Obdachlosigkeit und hiermit die Jugend Vergangenheit. Diese Änderung spiegelt sich in der Anzahl der Wörter in der 11. Verszeile, die mit 5 Wörtern einmalig für das Gedicht ist. Bisher enthielten alle anderen Verszeilen 2 oder 4 Wörter, ausgenommen der Verszeile 4, die die zerstörerische Kraft des Feuers schwächt, und der letzten, mit fünf Wörtern längsten Verszeile, die mit dem Erreichen des Zentrums des Hauses bzw. des Feuers dieses endgültig von den negativen Assoziationen befreit.

Im Hinblick auf die Lebensumstände des Autors und die Widmung ist der Traum / Schlaf auf die Vereinigung mit einem Freundeskreis bezogen, der Sicherheit und Geborgenheit gibt. Gleichzeitig finden auch die Überwindung der Jugend und der Übergang in das Erwachsenenleben statt. Der Traum / Schlaf ist damit auch ein metaphysisches Konstrukt, das in Kombination mit dem Feuer als ein Instrument der Überwindung des Zustands des Allein- und Ausgeschlossenenseins dient. Der Traum / Schlaf hat hiermit, wie das für das Frühwerk Ajgis typisch ist, keine explizite religiöse oder mystische Orientierung, sondern markiert eine Transformation.

vstrečajušče so sna

1 a Kto-to-smotrit-mnogo-Kto-to-smotrit:
reka Ego nevyrazimogo
togo dostignet cveta – n e v o z m o ž n o g o ! –
skazat' by „Lik“ – no lučše rjab'ju

5 širit'sja! –

i s nova zasypat'³⁷⁷

1968

von dem traum / schlaf beegnendes

1 und Irgend-wer-schaut-viel-Irgend-wer-schaut:
Sein fluss, des unausdrücklichen
erreicht diese Farbe – d e s u n m ö g l i c h e n ! –
man kann sagen „Antlitz“ – doch besser im Wasserkräuseln

5 sich ausbreiten! –

und wieder einschlafen

³⁷⁶ Daniel 5, 1-30.

³⁷⁷ Ajgi (2009, Bd. 3, S. 28).

Ein weiteres Gedicht „vstrečajuščee so sna“ [„von dem traum / schlaf begegnendes“] gehört zu der Gedichtsammlung „odežda ognja“ 1967–1970 [„kleidung des feuers“] und zählt zu der von Stahl benannten zweiten Schaffensperiode Ajgis, die sich durch ein abnehmendes Interesse für den Schamanismus und den Pantheismus zugunsten des Platonismus und später des Christentums charakterisieren lässt.³⁷⁸ Auch andere Gedichte dieses Zyklus zeichnen sich durch ihre christlich-mystische Thematik aus und wurden bereits Gegenstand von Untersuchungen.³⁷⁹

„vstrečajuščee so sna“ weist poetische Merkmale auf, die dann im Laufe der Jahre für Ajgi typisch werden, wie zum Beispiel die hochabstrakte Darstellung, die die konventionellen Regeln der Grammatik und der Interpunktion aushebelt und logische Brüche in der Syntax, Groß- und Zusammenschreibung einsetzt, grammatisch-lexikalische Mehrfachbezüglichkeiten zeigt sowie den Buchstabenabstand als Gestaltungsinstrumente umfunktioniert.

Bereits der Titel des Gedichts enthält eine solche Herausforderung für das Verständnis des Textes. Das erste Wort ist ein Partizip Präsens Aktiv in 3. Person Singular Neutrum, gebildet aus dem Verb „vstrečat“ [begegnen], das aber ohne ein Bezugswort benutzt wird.³⁸⁰ Ein Substantiv im Neutrum als Bezugswort für das Partizip fehlt: Es ist also selbst substantiviert, aber, da es im Neutrum steht, nicht personalisiert. Auch die Angabe „so sna“ [von dem traum / schlaf] hat keinen weiteren logischen Kontext.

Die erste Verszeile bringt mit der Großschreibung von „Kto-to“ eine direkte Assoziation mit Gott, der traditionell auch im Russischen großgeschrieben wird. Das Pronomen „Kto-to“³⁸¹ nimmt als Satzteil die Position des Subjekts

378 Siehe dazu Chenrike Štal': „K koncu 1960-ch gg. éta soedinennost' skryto-božestvennogo s mirom v stichach Ajgi postepenno oslabljaetsja i, nakonec, smenjaetsja razryvom. Mirovozzrenie priobretaet platoničeskie čerty četkogo razgraničenijsja neistinnogo mira javlenij i nečuvstvennogo istinnogo mira božestvennoj suti.“ [Gegen Ende der 1960er Jahre lässt diese Vereinigung des Versteckt-Göttlichen mit der Welt in den Gedichten Ajgis langsam nach und wird letzten Endes von einem Bruch abgelöst. Die Weltanschauung gewinnt platonische Züge der klaren Differenzierung zwischen der nichtrealen Welt der Phänomene und der unsinnlichen wahren Welt des göttlichen Wesens]. In: Štal' (2016, S. 82-83).

379 Z. B. das erste Gedicht aus der Sammlung „son: doroga v pole“ [„traum / schlaf: ein weg durch das feld“] (Ajgi (2009, Bd. 3, S. 15)) wird von Henrieke Stahl analysiert. Štal' (2016, S. 83-84). Rainer Grübel bezieht sich auf das Gedicht „krug topolja – v spjaščego“ [„pappelkreis – im schlafenden“] (Ajgi (2009, Bd. 3, S. 16)): Grjubel' (2016, S. 51).

380 Die Partizipien im Russischen werden aus Verben gebildet und behalten einige Merkmale des Verbs, aus dem sie stammen (Genus verbi, Reflexivität u. a.). Die Partizipien sind aber auch als Adjektive zu betrachten, die zur Erläuterung eines Substantivs dienen und mit diesem in einer KNG-Kongruenz stehen.

381 Es muss an dieser Stelle erläutert werden, dass viele Indefinitpronomina und Adverben im Russischen in der Tat mit einem Bindestrich geschrieben werden, z. B. „kto-to“ [irgendjemand] oder „čto-to“ [irgendwas].

ein, es wird aber durch die Zusammenschreibung mit weiteren Wörtern durch Bindestriche zu einem größeren lexikalischen Konstrukt, das aus allen Bestandswörtern eine neue gemeinsame Bedeutung suggeriert. Es stellt sich als eine Bedeutungseinheit dar, in der das Schauen zusammen mit dem Adverb „mnoġo“ [viel] in eine unendliche, da im Präsens stehende Wechselbeziehung mit dem Jemand gestellt wird.³⁸² Gleichzeitig klingt diese erste Verszeile wie eine Beschwörung, erzeugt durch die Wiederholung der Wörter „Kto-to“ und „smotrit“, die zusammen mit dem fünfhebigen Jambus einen repetitiven Rhythmus erzeugen, wie er für Gebete oder in Meditationen typisch ist.

Der Doppelpunkt am Ende der ersten Verszeile richtet die Aufmerksamkeit auf das Objekt des Betrachtens, das in der zweiten Verszeile steht: Es ist Gott selbst, wie erneut die Großschreibung des Personalpronomens „Eġo“ [Sein] signalisiert. Auch weitere Bezeichnungen, die für die negative Theologie charakteristisch sind, wie „unausdrücklich“ (V. 2) und „unmöglich“ (V. 3), deuten darauf hin, dass Gott schaut – und vom Subjekt, das vom Schlaf erwacht, geschaut wird. So lässt sich die erste Verszeile auch als ein Abschnitt einer unendlichen Schau verstehen, die einerseits Gottes ist, andererseits aber vom Subjekt „so sna“, aus dem Schlaf, wie ein Traumbild mitgebracht wird. Die Thematik des Schauens und insbesondere der bildlichen Vorstellung vom Transzendenten wurzelt in Pavel Florenskijs Überlegungen, der verschiedene Formen der bildlichen Erscheinung benennt.

Eine solche Möglichkeit zur Betrachtung des „lik“ [Antlitz] findet sich in dem Fluss, der Gott in der Schau des Subjekts widerspiegeln soll. Allerdings wird gewünscht, dass dieser Akt als erfolglos sei, da in dem Moment der Wiedererkennung des göttlichen Antlitzes³⁸³ die Wasseroberfläche sich kräuseln soll und die Schau unmöglich macht. Diese Schau Gottes erweist sich nur im Schlaf als tatsächlich möglich, denn die letzte Verszeile des Gedichts deutet auf das Einschlafen hin, das ein anderer Existenzmodus ist, in dem eine Äquivalenz zwischen Gott und seinem Abbild möglich wird. Allerdings verliert dabei das Subjekt auch das Bewusstsein von der Schau. Der Schlaf bringt ihm also im Erwachen die Gottesschau im Traumbild zu Bewusstsein, aber der Bildcharakter – als Spiegelbild im Fluss – wird zugleich als unwahr zurückgewiesen, zugunsten der erneuten Vereinigung im Unbewussten durch erneutes

382 Der sog. allsehende Christus, der alle Betrachter sieht und ihnen in die Augen schaut, findet sich häufig in Ikonographie und Malerei.

383 Das Wort „lik“ [Antlitz] wird in der russischen Geistesgeschichte mit Pavel Florenskij (1882–1937) verbunden, der in seinem Werk „Ikonostas“ [„Die Ikonostase“] einen Unterschied macht zwischen „lico“ [Gesicht], das allgemein in der Immanenz verwurzelt ist, „lik“ [Antlitz] als Eigenschaft der Transzendenz, die mit der platonischen Ideenlehre verglichen wird, und „ličina“ [Larve / Maske] als der Gestalt des Teufels. In: Florenskij (1995, S. 52–55). Für diesen Hinweis möchte ich Herrn Prof. Dr. Rainer Grübel herzlichst danken.

Einschlafen. Da hier im unbewussten Schlaf das wahre Sein, statt des Bildes, für das Subjekt liegt, zieht es den Schlaf dem Traumbild im Erwachen vor.

son: berezy

1 slovno mercajuščij
dolgo
proval –

meždu nabroskami (budto vse čto-to

5 „iz junosti“) – i:

tosku po uvodennomu –

(rjab') –

v to vremja kogda

v tele oznob –

10 :

tak – s nebom granicy

(v vetre)

nežny³⁸⁴

1973

traum/schlaf: birken

1 gleichsam flimmernd

lange

abgrund –

zwischen den skizzen (als wäre alles etwas

5 „aus der jugend“) – und:

sehnsucht nach dem gesehenen

(kräuseln) –

in der zeit wenn

im körper schüttelfrost ist –

10 :

so sind die grenzen vom himmel

(im wind)

zärtlich

384 Ajgi (2009, Bd. 3, S. 91).

Das Gedicht „son: berezy“ aus dem Zyklus „černá hodinka“ (1970–1973) bringt ein typisches Merkmal von Ajgis oneirischen Gedichten zum Vorschein: das Fehlen von Hinweisen direkt im Text, dass es sich um einen Traum oder Schlaf handelt. Dieser Zustand wird lediglich durch den Titel vorgegeben, sodass der gesamte Inhalt des Gedichts als Traum / Schlaf zu verstehen ist.

Eine weitere Eigenschaft dieses Textes ist, dass auch das zweite Element aus dem Titel, die Birken, die in Russland sehr oft zu sehen sind und den Status eines inoffiziellen Nationalsymbols haben, nur anhand von assoziativen Merkmalen zu erkennen sind. Diese Assoziationen basieren einerseits auf dem Flimmern und dem Kräuseln (V. 1 und 7), das durch die kleinen Blätter der Birke verursacht wird, und zweitens auf den letzten drei Verszeilen, die die schmalen, sich im Wind beugenden Bäume umschreiben.

Im Gedicht vermischen sich Bilder aus der Vergangenheit mit Bildern aus der Gegenwart, die durch das Flimmern der Birken vereint werden. Aus der Jugend („iz junosti“ [aus der Jugend], V. 5) kommt die Sehnsucht nach dem Blick auf die Birken, und ihr Flimmern und Kräuseln wird nicht nur visuell vorgestellt, sondern auch leiblich mit dem Körper im Schüttelfrost gespürt („v tele oznob“ [im Körper ist Schüttelfrost], V. 9).

Der Traum / Schlaf wird in diesem Gedicht also zu einer Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, wobei die Traumerfahrungen mit verschiedenen Bildern oder assoziativen Bildfragmenten geschildert werden, die durch das Fehlen von Verben noch mehr an Expressivität gewinnen.

Wenn auch die zusätzlichen Bedeutungen herangezogen werden, die die Birken im Gesamtwerk von Ajgi tragen, so kann der Traum / Schlaf in diesem Gedicht auch als ein mystisches Ereignis betrachtet werden.³⁸⁵ Durch die Birken im Traum / Schlaf wird der ursprüngliche Abgrund („proval“, V. 3) überwunden, und der Blick des lyrischen Subjekts richtet sich nach oben

385 Ermakova sieht, ausgehend von verschiedenen Textbeispielen, darunter auch „son: berezy“, im Bild des Waldes und der Birken insbesondere ein Symbol der Kommunikation mit der Transzendenz: „Les – èto mesto ‚inoj rodinu‘, on vystupaet kak mesto zapovednoe, chranjaščee tajnu o načalach bytija, obraz lesa u poëta pritjagatelen, berëzy v ètom lesu est' centr ‚sverch-mesta‘, to est' mesta prisutstvija duha [...] Berëzy priravneny liku Boga, oni est' centr ‚sverch-mesta‘, to est' mesta, polnogo tainstvennoj sily, verojatno, obraz berëz zdes' vystupaet i kak simvol Rossii [...] Berëzy snjatsja poëtu, soedinjaja liričeskogo geroja s nebom. [Der Wald ist der Ort der ‚anderen Heimat‘, er präsentiert sich als Schutzort, der das Geheimnis über die Ursprünge des Seins aufbewahrt, das Bild des Waldes ist beim Dichter anziehend, die Birken in diesem Wald sind das Zentrum des ‚Überortes‘ d. h. eines Ortes, wo der Geist anwesend ist [...] Die Birken gleichen dem Antlitz Gottes, sie sind der ‚Mittelpunkt‘ des ‚Überortes‘ d. h. des Ortes, der voll mit der geheimnisvollen Kraft ist, wahrscheinlich tritt das Bild der Birken hier auch als Bild Russlands auf [...] Der Dichter träumt von Birken und verbindet die lyrische Figur damit mit dem Himmel]. In: Ermakova (2007a, S. 297–298).

zum Himmel bzw. zur Transzendenz.³⁸⁶ So zeichnet sich dieses Gedicht ebenfalls als ein Beispiel für die entsprechende Schaffensperiode ab, in der die christliche Thematik und insbesondere die Erkenntnis Gottes, hier im Traum, in den Mittelpunkt gerückt sind.

son-belizna

[b. a.]

1 „teper’
uže vidimsja redko“
(vernee:
prosto ne vidimsja)
5 a – beliznoju! –

vejaščeĵ tajno:

(ach ètot cholod
veršinnyĵ kak budto! znobjaščij!
gólosa – slovno belejuščego
10 lučšeju iz dragocennostej
larca kiparisogo) –

a – beliznoju! –

glubokogo obmoroka:

blagouchaniem: drug moj! – stradaju
15 vo sne – osveščennom: tvoej li dušoju?
i – ne ponimaju³⁸⁷
1980

traum/schlaf-weiße

[b. a.]

1 „nun
sehen wir uns schon selten“
(besser gesagt:
wir sehen uns einfach nicht)
5 und – durch die weiße! –

386 Rainer Grübel sieht eine Opposition zwischen Leiblichkeit und Himmel, die durch den Doppelpunkt aufeinander bezogen werden: „V stichach 1973 goda „son: berezy“ ne tol’ko dvoetočie upotrebljaetsja kak znak logičeskogo otnošenija (kotoroe v ètom slučae zanimaet mesto celoj stroki i takim obrazom svjazyvaet stich, govorjaščij o tele so stichom, govorjaščim o nebe), no i semema tela kak javlenija, kotoroe samo graničit s nebom.“ [Im Gedicht aus dem Jahr 1973 „son: berezy“ wird der Doppelpunkt (der in diesem Fall eine ganze Verszeile in Anspruch nimmt und auf diese Weise die Verse verbindet, in denen es um den Leib geht, mit denen, in welchen über den Himmel gesprochen wird) nicht nur als Zeichen logischer Relation, sondern auch als ein Semem des Körpers als Erscheinung, die nur an den Himmel grenzt]. In: Grjubel’ (2016, S. 52).

387 Aĵi (2009, Bd. 5, S. 54).

die heimlich weht:

(ach diese kälte
als wäre sie aus der spitze! fröstelnd!
der stimme – gleichsam weiß werdend
10 wie der schönste der juwelen
aus der zypressenschatulle) –

und – durch die weiße! –

aus der tiefen ohnmacht:

mit dem duft: mein freund! – leide ich
15 im traum/schlaf – beleuchtet: etwa durch deine seele?
und – verstehe nicht

Das Gedicht „son-belizna“ [„traum / schlaf-weiße“] aus dem Jahr 1980 verbindet erneut den Traum/Schlaf mit einem anderen Begriff, der oft in Ajgis Dichtung zu finden ist: die Weiße (russ. „belizna“). Ähnlich wie die zahlreichen Definitionen, die in der Sammlung „son-i-poëzija“ viele verschiedene Aspekte des Traums / Schlafs beleuchten, ist auch hier mit einem Bindestrich ein festes Begriffskonstrukt aus dem Traum / Schlaf und einem anderen Schlüsselwort zusammengestellt.³⁸⁸ Auch wie bei „son-ogon“ [„traum / schlaf-feuer“] ist hier eine Widmung in Form einer Abkürzung zu finden, die aber dieses Mal nicht eindeutig entziffert werden konnte.³⁸⁹

Gleich am Anfang des Textes steht eine Phrase, die mittels Anführungszeichen als Zitat markiert ist (V. 1-2) und die das lyrische Ich wiederholt, um ihr eine Anmerkung in Klammern hinzuzufügen (V. 3-4). Ein weiteres Mal schaltet sich diese Hintergrundstimme des Ich in der dritten Strophe (V. 7-11) ein, wo aber der Kommentar inhaltlich scheinbar nicht unmittelbar in den bisherigen Kontext hineinpasst.

Direkt nach dem ersten Kommentar wird die Weiße mit der Konjunktion „a“ [und] und der Interpunktion, die das Wort optisch durch zwei Gedankenstriche und ein Ausrufezeichen vom Rest des Textes hervorhebt, in den Mittelpunkt gerückt. Die in den Instrumental gesetzte Weiße wird zusätzlich durch ein Partizip und ein Adverb (V. 6 „vejaščeĭ tajno“ [die heimlich weht]) ergänzt, die auf eine bildliche Assoziation der Weiße anspielen: die Weiße des Schnees, der verweht wird.

³⁸⁸ Leon Robel' zählt die Weiße zu den Schlüsselwörtern in Ajgis Dichtung. Siehe Fußnote 320.

³⁸⁹ Es ist zu vermuten, dass es sich um die Dichterin Bella Achmadulina (1937–2010) handelt. Die Google-Suche bringt eine Anthologie mit Gedichten, die der Dichterin gewidmet ist. Da die Datei nicht bestellbar war, steht eine Bestätigung über die Zugehörigkeit von „son-belizna“ zu dieser Sammlung aus.

<https://www.livelib.ru/work/1002369205/editions/listview/biglist> (04/07/2019).

Der Akzent auf die Weiße setzt sich fort in Verszeile 12, wobei in diesem Fall dieselbe Verszeile mit derselben Interpunktion wiederholt wird, allerdings ist die Verszeile von dem Rest des Textes getrennt, sodass sie durch die zusätzliche Wiederholung und die Positionierung im Gedicht (jeweils 5. Verszeile nach dem Beginn bzw. vor dem Ende des Gedichts) eine Rahmenkonstruktion bildet.

Der zweite Kommentar, der vom lyrischen Ich erneut in Klammern angeführt wird (V. 7-11), knüpft an die Aussage, die unmittelbar zuvor gemacht wurde, in diesem Fall an die Beschreibung der Weiße, an. Die mit dem Partizip „vejaščej“ erzeugten Assoziationen von Schnee und Sturm werden fortgesetzt, indem der Kälte (V. 7 „chodod“) mit ihren Auswirkungen auf den Körper, der fröstelt, eine leibliche Dimension verliehen wird. In der Mitte dieser Strophe (V. 9) wird die Stimme positioniert, und aus der Genitivform ist zu schließen, dass die Kälte aus der Stimme hervorgeht. Die Stimme verbindet sich mit der Weiße nicht nur durch die Kälte, sondern erneut durch die Farbe, die als äußerliche Eigenschaft der Stimme auftritt (V. 9 „belejuščego“ [weißleuchtend]).

Die Weiße bekommt auf diesem assoziativen Weg eine negative Ausrichtung, die sich aus der Kälte und ihrer Wirkung auf den Körper des Ich im Text ableiten lässt. Dieser zweite in Klammern verfasste Textabschnitt betont aber eine andere Eigenschaft der Weiße – ihre außerordentliche Kostbarkeit, die sich auf die Weiße nur über die verwendeten Instrumentalformen beziehen lässt. Das Bild der Weiße, die geträumt wird, besteht hiermit aus zwei Komponenten: aus einer aus der Natur kommenden Kälte, die den Körper erzittern lässt, und aus einem von Menschen bearbeiteten Juwel, das in einer Zypressenschatulle aufbewahrt wird.³⁹⁰

Dieser Zwiespalt wird auch auf den letzten Abschnitt des Gedichts übertragen, der erneut mit der Weiße beginnt (V. 12). Diese wird erst negativ als Ergebnis tiefer Ohnmacht dargestellt (V. 13 „glubokogo obmoroka“ [aus der tiefen Ohnmacht]), um dann gleich am Anfang der 14. Verszeile mit dem Wort „Duft“, das nochmals in den Instrumental gesetzt wird und damit auf die Weiße bezogen ist, wieder aufgewertet zu werden.

Die Unsicherheit bei der Beschreibung der Weiße als einzigem Trauminhalt projiziert sich auch auf das Ich, das unter ihrer Ambivalenz leidet. Mit Hinblick auf die erste Strophe, wo ein Bruch zwischen zwei Menschen wörtlich wiedergegeben ist, wird hier mit der Anrede „drug moj!“ [mein freund!] eine sehr freundliche Beziehung beschrieben, die im Traum / Schlaf nun reflektiert wird. Die Weiße wird in diesem Zustand durch die letzte eingesetzte Instrumentalform (V. 15 „dušoju“) auf die Seele des

390 „Die Zypressenschatulle“ (russ. „Kiparisovyj larec“, 1910) ist eine posthum herausgegebene Gedichtsammlung von Innokentij Annenskij, dieser wird in „son-i-poëzija“ als Autor bezeichnet, der sehr intensiv mit dem Traummotiv arbeitet. Siehe Kap. 4.6.6.

Freundes übertragen, der vom Ich nicht verstanden werden kann. Der Reim in der letzten Strophe verbindet drei Komponenten des Traums / Schlafs („stradaju – dušuju – ne ponimaju“), die diese Doppeldeutigkeit verursachen und das lyrische Ich verunsichern. Der Traum / Schlaf, der die Weiße als wichtigste Eigenschaft vorweist, bringt ihm keine Erkenntnisse bezüglich der Freundschaft, sondern zeigt deren Bruch: Die als kostbar gesehene Beziehung ist nun kalt und fast gestorben.

So fällt dieses Gedicht nicht in die Kategorie der mystisch-religiösen Themen, die den Autor bis in die 1980er Jahre hinein beschäftigt haben. Vielmehr handelt es sich in diesem Fall um eine Reflexion über zwischenmenschliche Beziehungen, die im Rahmen eines Traums / Schlafs auf eine hochabstrakte Weise dargestellt werden.

Eine ähnliche Tendenz lässt sich in der Zeit Mitte der 1980er Jahre feststellen, wo der Traum / Schlaf zwar weiter in einem metaphysischen Kontext gesetzt wird, allerdings ohne den christlich-mystischen Bezug der vergangenen Jahre. Ein Beispiel für eine solche trauminspirierte Lyrik ist das Gedicht „snega-zasmatrivajas“, in dem die Inspiration thematisiert wird.

snega-zasmatrivajas'

1 a kak že
videnie
vchodit
kogda
5 davno už spit
kak budto
lob
– dva glaza – son odin
ruka
10 zapisyvaja ele
Leta³⁹¹
1985

den schnee-anschauend

1 und wie denn
die vision
kommt rein
wenn
5 lange schläft
gleichsam
die stirn
– zwei augen – ein traum/schlaf
die hand
10 kaum schreibend
Lethe

391 Ajgi (2009, Bd. 7, S. 34).

Das Gedicht „snega-zasmatrivajas“ [„den schnee anschauend“] aus der Gedichtsammlung „vse dal’še v snega“ [„alles weiter im schnee“] thematisiert den Traum / Schlaf als eine Inspiration, die aus diesem Zustand hervorgeht, sodass in diesem kurzen Gedicht direkte Verweise auf die Textsammlung „son-i-poèzija“ [„Traum / Schlaf-und-Dichtung“] gefunden werden können. Auch zeigt dieser Text einige typische Merkmale von Ajgis Dichtung wie freie Vergestaltung, logische Brüche, grammatische Unstimmigkeiten usw.

Bereits der Titel enthält eine logische Herausforderung für den Leser, da er die zwei Wörter, das Substantiv „Schnee“ in Genetiv Sg. oder Nominativ bzw. Akkusativ Plural und das Adverbialpartizip des Verbs „anschauen“, ohne Bezug zueinander mit dem Bindestrich in einer Einheit kombiniert, die grammatisch Nonsens ist.

Die fehlende Interpunktion erschwert zusätzlich die Bildung von syntaktischen Einheiten, die zum weiteren Verständnis des Textes beitragen könnten. Auf lexikalischer Ebene können jedoch drei Wörter gefunden werden, die die Bedeutung des Sehens haben und diese in das Gedicht mitbringen: das Adverbialpartizip „zasmatrivajas“ [anschauend] im Titel, die zweite Verszeile, die aus dem Wort „videnie“ [Vision] besteht und die zwei Augen in der achten Verszeile. Ferner lässt sich das Hereintreten der Vision (V. 2-3) als eine der wenigen grammatisch richtigen und eindeutigen Konstruktionen im Gedicht ausmachen.

Genau wie die drei semantischen Einheiten, die die Bedeutung des Sehens in sich tragen, enthält der Text auch drei Körperteile, die einem Menschen zugeordnet werden können: die Stirn (V. 7), die Augen (V. 8) und die Hand (V. 9). Somit werden diese zwei Wortgruppen durch die Augen als gemeinsames Glied miteinander verbunden, sodass am Ende der Traum als eine Form der Synthese zwischen Körper und Sehen entsteht. Der Traum als körperlich-visuelles Erlebnis wird in der 8. Verszeile eingesetzt, wobei seine Funktion, aus dem Körper eine Vision zu akkumulieren, mittels der einzigen Interpunktionszeichen und durch die Länge der Verszeile, die als einzige vier Wörter enthält (alle andere Verszeilen bestehen aus maximal drei Wörtern) hervorgehoben wird.

Der Traum fungiert auch als Inspiration, die sich dem Menschen offenbart und ihn ohne sein Zutun ergreift. Die Wörter „lob“ [Stirn], V. 7, „glaza“ [Augen], V. 8 und „ruka“ [Hand] werden graphisch untereinander positioniert, was auch der tatsächlichen Position dieser Körperteile entspricht. Die Inspiration als Traum kommt also von oben, um sich als Vision zu manifestieren, die gesehen und schließlich aufgeschrieben wird. Der Akt des Träumens ist also ein Akt des künstlerischen Schaffens.

Der Traum kann so als ein Ergebnis der Betrachtung des Schnees gesehen werden. Die beiden Handlungen des Anschauens und des Schreibens stehen in Verbindung, nicht nur weil sie die beiden Wortgruppen im Gedicht

verbinden (des Sehens und des Körpers), sondern auch deswegen, weil ihre grammatische Form ein Adverbialpartizip mit dem Präfix „za“ ist.

Das Ergebnis, das aus dieser Inspiration im Traum aufgeschrieben wird, ist aber der Fluss Lethe, der mit dem Tod und vor allem mit dem Vergessen assoziiert wird. So bleiben die visuellen Inhalte des Traums in diesem eingeschlossen und sind nicht nach außen vermittelbar. Zwei der wichtigsten Themen aus „son-i-poëzija“ werden also hier erneut aufgegriffen: die Inspiration und die Ablehnung von visuellen Traumerlebnissen als wichtigster Bestandteil des Traums / Schlags.

So lässt sich auch dieses Gedicht in die Periodisierung von Stahl einfügen, da der Traum / Schlaf in diesem Fall keine konkrete Verbindung zum Transzendenten, sehr wohl aber zum Todesmotiv aufweist: Lethe ist ein Fluss der Unterwelt und Schnee ein Todesmotiv. Auch wenn durch die Inspiration im Traum / Schlaf und die Nähe zum Tod eine metaphysische Ebene angesprochen wird, enthält diese keinen Gottesbezug.

4.9. Zusammenfassung

Die Traumlyrik Gennadij Ajgis lässt sich hiermit nur als ein Teil eines sehr breiten Verständnisses des Oneirischen in der Weltliteratur und in seinem eigenen Werk, das auch nichtlyrische Texte enthält, beschreiben. Ajgi kommt aus einer anderen Generation als Ol'ga Sedakova und Elena Švarc, was auch seine künstlerische Biographie bestimmt. Neben der unmittelbaren Gefahr für seine Freiheit insbesondere am Anfang seines Weges als Dichter, war er ganz anderen ästhetischen Einflüssen ausgesetzt, die auch seine Dichtung beeinflussten. Aus der unfreiwilligen Isolation heraus und mit den russischen Avantgardisten als literarischen Vorbildern entwickelte er eine besondere Form des hochabstrakten hermetischen Schreibens, bei der die Leserschaft zum Mitgestalter des literarischen Textes wird.

Die Lektüre solcher Gedichte erfordert auch ihre Kontextualisierung mit nichtliterarischen Texten wie Interviews oder biographischen Hinweisen, aber auch mit anderen Texten, die die Überlegungen des Autors zu bestimmten Themen zusammenfassen. Im Fall des Traums / Schlags handelt es sich um die Sammlung „son-i-poëzija“ [„Traum / Schlaf-und-Dichtung“], die ein poetisch-theoretisches Konstrukt aufstellt, in dem der Traum / Schlaf verschiedene Funktionen ausübt bzw. sich als Erklärung verschiedener Phänomene anbietet. So wird der Traum / Schlaf hier aus literaturhistorischer Sicht als Inspirationsquelle gesehen, aber auch als eine Methode, mit der Leserschaft zu kommunizieren. Der Traum / Schlaf verhilft auch zum Verständnis des Todes, der menschlichen Seele und der Individualität.

Eine weitere Quelle nichtliterarischer Ansatzpunkte zu der Betrachtung des Traums / Schlags bei Ajgi sind die Interviews, die er gegeben hat. Aus

diesen ist zu schließen, dass er eine sehr unkonventionelle Vorstellung von diesem Zustand hat, die sich nicht an realen Träumen oder Traumeigenschaften orientiert, sondern an der Atmosphäre, die dabei entstehen kann. Aus diesem Grund ist es sehr selten möglich, den im Russischen doppeldeutigen Zustand „son“, im Deutschen sowohl als „Traum“ als auch als „Schlaf“ zu übersetzen, eindeutig zu bestimmen. Das zeichnet sich als Hauptcharakteristikum der oneirischen Dichtung Ajgis ab.

Ferner ist festzustellen, dass die theoretische Grundlage, die in „son-i-poézija“ präsentiert ist, nur z. T. in seinen Traumgedichten verarbeitet wurde. Auch eine thematische oder formelle Kategorisierung erweist sich als schwierig. Ein Ansatz für die Systematisierung der Traumgedichte lässt sich anhand der Periodisierung von Henrieke Stahl gewinnen, die allerdings für die mystisch-religiöse Dichtung Ajgis entwickelt wurde. Insofern die Traumgedichte eine mystisch-religiöse Ausrichtung haben, lassen sich diese auch der Periodisierung zuordnen.

