



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Schmitt, Angelika: Die „Gedankenkunst“ des lyrischen Schöpfertums. Metaphysische Aspekte in der Poetik Ol’ga Sedakovas.

In: IZfK 1 (2019). 211-242.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-a948-dfee

Angelika Schmitt (Trier)

Die „Gedankenkunst“ des lyrischen Schöpfertums. Metaphysische Aspekte in der Poetik Ol’ga Sedakovas¹

The “Art of Thinking” of Poetic Creativity. Metaphysical Aspects in the Poetics of Ol’ga Sedakova

This article examines the features of cognition gained through poetic creativity. First, three aspects of the theoretical considerations of Russian poet Ol’ga Sedakova are considered: the attributes of the poetic state, the subject of poetical creation and of poetical reception, and the relationship of poetical creation and mystical experience. Second, parallels to her literary work are demonstrated in an overview, but also discussed in a concrete analysis of one of her poems («Vzgljad kota»). It is shown that Sedakova is entangled in contradictions in her theoretical work because she reproduces the openness and ambiguity of poetic writing in her theoretical texts. Finally, it is demonstrated that the poetic state can be characterized on the basis of her theoretical and poetical work as non-propositionally, founded in a pre-conscious mental structure, and can be qualified with Leibniz’ concept of the *cognitio clara et confusa*.

Keywords: poetics, mysticism, poetic state, Goethe, Vzgljad kota, Ol’ga Sedakova, cognitio clara et confusa

Die Moskauer Dichterin Ol’ga Sedakova entstammt der inoffiziellen Literaturszene der ehemaligen Sowjetunion, die sich in den 1960er bis 1980er Jahren in Opposition zum offiziellen Kurs des Sozialistischen Realismus formiert hatte. In

¹ Ich danke den HerausgeberInnen und Peer ReviewerInnen für ihre Anregungen, die zahlreich in diesen Artikel eingeflossen sind.

Anknüpfung an den russischen Symbolismus hatte man hier versucht, die theurgische Aufgabe der Dichtung neu zu beleben, wobei jedoch nicht mehr die Idee einer umfassenden Transformation von Mensch und Schöpfung verfolgt wurde, sondern das Kunstschaffen auf die individuelle Überschreitung der sinnlich gegebenen Alltagspersönlichkeit hin auf eine Begegnung mit dem unsichtbaren göttlichen Ursprung eingeschränkt wurde.² Die Transzendierung des gewöhnlichen Alltagsbewusstseins kann, so die Auffassung der metaphysischen Dichter und Dichterinnen,³ in besonderen Augenblicken realisiert werden, die mit dem schöpferischen Schaffensprozess zusammenfallen.

Auf die religiöse Ausrichtung von Sedakovas Werk ist in der Forschung wiederholt hingewiesen worden, wobei man sich uneinig ist darüber, inwieweit die Theologie der Ostkirche in ihrem Werk eine dominierende Stellung einnimmt,⁴ ihre Religiosität überkonfessionell-christlichen Charakters ist⁵ oder gar interreligiöse Züge trägt.⁶ Dabei versteht sich Sedakova selbst ausdrücklich als „weltliche Autorin“ («светский автор»; 3,127),⁷ obgleich ‚echte‘ Lyrik nach ihrem poetologischen Selbstverständnis notwendig einen Bezug zu religiösen Dimensionen des Seins besitzen muss.⁸ Des Öfteren ist auch die mystische Ausrichtung ihrer Lyrik aufgezeigt worden, die Henrieke Stahl als eine „poetologische Konstante“ ihres Gesamtwerks bezeichnet.⁹

Die Lyrik nimmt bei Sedakova eine Funktion ein, die in früheren Zeiten etwa dem schamanischen Ritual oder dann dem christlichen Kultus zukam und sich in den mystischen Erfahrungen unterschiedlicher religiöser Strömungen widerspiegelt – die Schaffung einer vertikalen Ausrichtung auf und Verbindung zum Göttlichen. Der Dichter schafft seine Werke im Zustand der Inspiration, durch den das gewöhnliche Alltagsbewusstsein transzendiert wird hin zu einem „Zu-

² Vgl. Žitenev (2012: 20-27).

³ Wie genau diese Strömung der russischen Gegenwartslyrik zu bezeichnen ist und welche Dichter ihr angehören, ist bislang nicht abschließend geklärt. Es werden neben Sedakova die Petersburger DichterInnen Elena Švarc, Viktor Krivulin, Sergej Stratanovskij, Michail Eremin, Gennadij Ajgi u. a. m. genannt. Als Bezeichnung der Strömung sind Metarealismus (Ėpštejn, Sandler, Stahl), Neobarock (Lejderman, Lipovetskij) oder Neomodernismus (Žitenev) im Umlauf, die alle nicht unumstritten sind.

⁴ Renner-Fahey (2002: 138f.); Polukhina (2011: 234); Medvedeva (2013: 208).

⁵ Stahl (2019: 242).

⁶ Kelly (2019: 173).

⁷ Sedakova wird hier und im Folgenden zitiert nach der vierbändigen Ausgabe Sedakova (2010), jeweils mit Bandnummer und Seite.

⁸ Kahn (2017: 153, Anm. 8) ist der Meinung, die Religiosität Sedakovas sei trotz ihres christlichen Fundaments in einem so hohen Maße humanistisch und ästhetisch, dass man sie als weltlich bezeichnen könne. (In der englischen Fassung Kahn [2019: 162, Anm. 13] klingt dies anders.)

⁹ Stahl (2017: 256). In der englischen Übersetzung ist weniger prägnant vom Mystischen als einem “recurring and significant element of her [Sedakovas] poetics” die Rede (Stahl 2019: 242).

stand anderer Intensität und Verbundenheit“ («состояние иной интенсивности и связности»), der nach Sedakova mit dem Traum verwandt ist.¹⁰ Die Grundlage wahrer Poesie ist, wie zu zeigen sein wird, ihrer Meinung nach eine mystische Begegnung mit dem Absoluten, die in und durch die lyrische Sprache zum Ausdruck gebracht wird. In der Form des lyrischen Kunstwerks lebt ihrer Überzeugung nach dieses Zusammentreffen fort und kann sich darüber auch dem Rezipienten mitteilen.

Indem sie sich auf Goethes naturwissenschaftliche Schriften und die Ansichten ihres akademischen Lehrers S. S. Averincev bezieht, möchte Sedakova in ihren philologischen Studien einen alternativen Vernunft- und Erkenntnisbegriff herausarbeiten, dem sie die Fähigkeit zuschreibt, über das Kunstschaffen und die Rezeption von Kunstwerken metaphysische Einsichten zu gewinnen. Dieser Vorgang ist für Sedakova eng mit perzeptiven Merkmalen verbunden, die über die gewöhnliche Sinnestätigkeit hinaus auf eine metaphysische Dimension von Wahrnehmung verweisen, die mit der Faktur und den Tropen des poetischen Lautgebildes in Zusammenhang steht.

Gottfried Gabriel stellt in seinem Vergleich der „Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft“ fest,¹¹ dass literarische Erkenntnisse „nicht-propositional“ sind, d.h. nicht auf Aussagen beruhen.¹² Das Ziel literarischer Erkenntnis sei die „vergegenwärtigende Darstellung“ und ihr Weltbezug „indirekt-exemplarisch“, indem nicht die Tatsachen der Welt, sondern „deren Sichtweisen aus menschlicher Perspektive“ abgebildet werden. Gabriel bezieht sich allerdings in seiner Untersuchung vornehmlich auf Prosatexte. Wolf Schmid hat auf der Grundlage von Aage Hansen-Löves theoretischen Arbeiten über die Poetik des russischen Symbolismus und den Formalismus eine Dichotomie von Prosa als „Erzählkunst“ und Lyrik als „Wortkunst“ herausgearbeitet.¹³ Dieser zufolge beziehen sich Prosa und Lyrik auf zwei verschiedene mentalitätsgeschichtliche Bewusstseinsverfassungen: Während die „Erzählkunst“ der Fiktion und Perspektivierung verpflichtet sei und auf der rationalistischen Struktur des neuzeitlichen Bewusstseins beruhe, werde im lyrischen „Sprachdenken“ («языковое мышление»), das auf einer nicht-arbiträren Relation zwischen Wort und Sache gründe, der archaisch-mythische Bewusstseinsmodus reaktiviert, allerdings nicht in seiner reinen Form, sondern in „rezenten Derivaten“ oder Hybridformen. Die Autoren legen also nahe, dass das ‚lyrische Erkennen‘ nicht auf Propositionen beruht, sondern es hier um Erlebtes oder Erfahrenes geht und dass der sprachliche Ausdruck des Lyrischen vorrationale Züge aufweist, die mit Bewusstseinsstrukturen archaischer Mentalitätsstufen verwandt sind.

¹⁰ Sedakova/Poluchina (o. Jg.).

¹¹ So der Untertitel des Buches „Zwischen Logik und Literatur“, Gabriel (1991).

¹² Hier und im Folgenden Gabriel (1991: 214-216).

¹³ Vgl. hier und im Folgenden Schmid (2008: 24f.).

Es stellt sich daher auch im Hinblick auf die Äußerungen Sedakovas die Frage, ob man überhaupt von einem ‚Erkennen‘ lyrischer Produktion und Rezeption sprechen kann. Die lyrische Erkenntnis spielt sich offensichtlich in einem perzeptiven Erlebnisbereich ab, der zwar der unmittelbaren Erfahrung, nicht aber einem distanziert reflexiven Erkenntnisvorgang zugänglich ist. In ihren Ausführungen verstrickt sich Sedakova daher in zahlreiche Widersprüche, wobei man ihr zugutehalten muss, dass die in der vierbändigen Ausgabe ihrer Werke als Konglomerat erschienenen Aufsätze zu unterschiedlichen Zeiten und aus unterschiedlichen Anlässen entstanden sind und oft einen oder wenige bestimmte AutorInnen und deren Ansichten beschreiben möchten.¹⁴ Dabei ist Sedakova jedoch sichtlich bemüht, durch diese Auffassungen hindurch ihre eigenen Ansichten zu klären, und durchsetzt ihre Darstellungen fremder Konzepte mit ihren Gedanken.

Ihre theoretischen Ansichten werden im Folgenden in drei Teilen dargestellt, die die Merkmale des lyrischen Zustands (1), das Subjekt des lyrischen Schaffens und der lyrischen Rezeption (2) sowie die von Sedakova postulierte Verwandtschaft von lyrischem Schaffen und mystischer Erfahrung darstellen (3). In einem vierten Teil wird in Bezug auf einige wichtige Chiffren und besondere Merkmale ihres poetischen Stils, aber vor allem anhand der Interpretation eines Gedichtbeispiels gezeigt, dass einzelne Elemente von Sedakovas theoretischen Überlegungen in ihrem lyrischen Werk bereits angelegt sind.

1. Merkmale des lyrischen Zustands im Spiegel des essayistischen Werks

Lyrik entsteht nach Sedakova aufgrund einer Grenzerfahrung, die vorbewusst, vorsprachlich und instinktiv ist (vgl. 3,112, 123-126, 204f.). Sobald Poesie auf der Grundlage einer bewussten Intention eines Autors geschaffen wird, verliert sie in Sedakovas Augen, was sie eigentlich auszeichnen sollte: inspiriert zu sein aus einer höheren Welt, die sich im Traum und im Zustand der Ekstase offenbart, dem bewussten rationalen Zugriff jedoch verschlossen bleiben muss. In ihrer Doppelfunktion als Dichterin und Philologin meint Sedakova aber, Aussagen über diesen Zustand der Inspiration treffen zu können, die die besondere Weise des lyrischen Erkennens näher umreißen sollen.

Lyrisches Erkennen beruht nach Sedakova auf einer nicht-diskursiven Gedanken-tätigkeit, die sie durch den Begriff der „tätigen Anschauungskraft“ («деятельное созерцание») indirekt auf Goethes „anschauende Urteilskraft“ bezieht.¹⁵ Sie greift diesbezüglich die bekannte Differenz von Goethe zu dem von Kant beeinflussten Schiller auf, der nicht verstehen konnte, mit welchem Anspruch Goethe

¹⁴ Sedakova bezeichnet ihre theoretischen Texte als heterogen, vom Genre der „philologischen Untersuchung“ («филологического исследования») über Essays und Interviews bis hin zu universitären wie öffentlichen Vorlesungen reichend (3,8; 4,8).

¹⁵ Vgl. Goethes Skizze zur „Anschauenden Urteilskraft“ (HA 13: 30f.).

davon sprach, Ideen „sehen“ zu können.¹⁶ Sedakova verweist auf diesen Zusammenhang mit der Rede vom „anschauenden Denken“ und „denkenden Anschauen“:

Можно назвать это особое восприятие-внимание-творчество *художеством мысли*, имея при этом в виду мысль не предметную и не спекулятивную, а гетевскую «созерцающую мысль» или «мыслящее созерцание».

Dieses besondere Wahrnehmungs-Aufmerksamkeits-Schöpfertum kann man als *Gedankenkunst* bezeichnen, womit weder der gegenständliche noch der spekulative Gedanke gemeint ist, sondern das goethesche „anschauende Denken“ oder die „denkende Anschauung“. (4,554, kursiv im Original.)¹⁷

Für Sedakova bedeutet dies zunächst, dass die besondere „Gedankenkunst“, die der Dichter oder die Dichterin übt, eng mit perzeptiven Tätigkeiten verknüpft ist. Es handelt sich um ein „Wahrnehmen“, einen Akt schöpferischer „Aufmerksamkeit“ und ein „Anschauen“. Die „Gedankenkunst“ der Lyrik ist weder abstrakt (spekulativ) noch auf Objekte bezogen (gegenständlich), aber dennoch konkret, insofern sie sich, so Sedakovas Überzeugung, auf metaphysische Tatsachen bezieht. Sie charakterisiert diese „Erkenntnismethode“ («познавательный метод») als „holistisch (ganzheitlich), intuitiv und organisch“ («голистическим [цельным], интуитивным и органическим»; 4,622).

Hier drängen sich folgende Nachfragen auf: Ist es zulässig, die Art der Ideen-erkenntnis, die Goethe an Naturphänomenen entwickelt,¹⁸ einfach auf Kunst-erkenntnis zu übertragen?¹⁹ Ein weiteres Problem stellt sich dadurch, dass Sedakova nicht genau zwischen dem Produktions- und dem Rezeptionsaspekt von Kunst unterscheidet. Bei der Rezeption hat man es, so ist anzunehmen, bereits mit einer bestimmten ‚Idee‘ zu tun, die in dem konkreten Gedicht oder Kunstwerk manifestiert wurde. Wie aber verhält es sich im Falle des Kunstschaffens? Woher nimmt der Künstler seine ‚Idee‘ und wie formt er sie in seinem Kunstwerk aus? Und wie ist diese ‚Idee‘ beschaffen? Bildet sie der Künstler selbst oder entnimmt er sie einem platonischen ‚Ideenhimmel‘? All diese Fragen beantwortet Sedakova nur vage, indem sie ihr künstlerisches Erleben mit Hilfe von Begrifflichkeiten unterschiedlichster Provenienz zu beschreiben versucht.

¹⁶ Vgl. Goethe (HA 10: 540f.).

¹⁷ Alle Übersetzungen ins Deutsche stammen von der Verfasserin.

¹⁸ Vgl. „Italienische Reise. Neapel, 17. Mai 1787“ (HA 11: 323f.) zur Idee der Urpflanze und den Aufsatz „Der Versuch als Vermittler von Subjekt und Objekt“ (HA 13: 10-20) zu Goethes naturwissenschaftlicher Erkenntnismethode. Zu Goethe als Naturwissenschaftler vgl. Fink (1991); zu seiner Methode aus philosophischer Perspektive Förster (2012: 253-276).

¹⁹ Einen grundsätzlichen Unterschied der Erkenntnismethoden in den Natur- und Geisteswissenschaften forderten etwa Dilthey und Gadamer, während die russischen Formalisten und Strukturalisten für die Literaturanalyse die gleichen Erkenntniskriterien wie in den Naturwissenschaften gelten lassen wollten (vgl. Stahl [2019: 9-15]). Bei Sedakova geht es allerdings nur sekundär um die Rezeption von Kunstwerken bzw. literarischen Texten und primär um die Art von Erkenntnis, die durch den literarischen bzw. lyrischen Schaffensakt selbst erlangt werden kann.

In der „Apologie des Rationalen“ («Апология рационального»), die dem Lebenswerk ihres akademischen Lehrers S. S. Averincev gewidmet ist und sich gegen die unter russischen Kulturschaffenden verbreitete Aversion gegenüber der westlichen Rationalität richtet, unterscheidet sie zwei Vernunftbegriffe: einen, der in der westlichen Wissenschaft seit der Aufklärung vorherrsche, und einen, der in der Tradition des griechischen Denkens und der biblisch-christlichen Auffassung stehe (4,526f.). Der letztere zeichnet sich nach Sedakova durch ein Verständnis der Vernunft als synthetische, holistische und organische Erkenntnisfähigkeit des menschlichen Geistes aus, die aber nicht irrational und dunkel, sondern im Gegenteil „weit, licht, beweglich, lebendig, inspiriert“ und „fröhlich“ sei («широкий, светлый, гибкий, живой, вдохновенный, веселый»; 4,525). Diese Funktion der Vernunft verbindet sie mit dem „Herzen als Erkenntnisorgan“ («сердце как познавательный орган») und mit der „Liebe“ als Grundqualität des besonderen Sich-In-Beziehung-Setzens zur Welt (4,536, kursiv im Original). Es geht also um ein ‚Denken mit dem Herzen‘, das der rationalen Erkenntnis gegenübergestellt, jedoch nicht irrational ist.

Einige Jahre zuvor²⁰ griff Sedakova auf das Motiv des Höhlengleichnisses zurück und verglich die Erkenntnisweise, die durch Lyrik vermittelt wird, mit dem Hinausblicken aus Platons Höhle in das überirdische Licht der urbildlichen Ideenwelt:

Человек, выглянувший из пещеры Платона, уже не поверит, что эта пещера и есть все, что «дано нам в ощущениях». Освобождающая сила, соприродна поэзии, сила, открывающая другие пространства смысла и чувства, устанавливающая *связь*, являлась, как удар молнии. Это было явление свободной души.

Ein Mensch, der aus der Höhle Platons hinausgeschaut hat, wird nicht mehr daran glauben, dass diese Höhle alles ist, was „uns in den Empfindungen gegeben ist“. Die befreiende Kraft, die die Natur von Lyrik ist, eine Kraft, die andere Räume von Bedeutung und Gefühl erschließt und eine *Verbindung* herstellt, sie ist eingeschlagen wie ein Blitz. Dies war die Erscheinung der freien Seele. (3,432, kursiv im Original.)

Nach dieser Auffassung gründet sich ‚lyrisches Erkennen‘ also für Sedakova in der Inspiration aus der Sphäre der ewigen Noumena, die sich dem Dichter auf geheimnisvolle Weise mitteilen. Sie betont dabei neben der Nicht-Diskursivität die Absenz einer semantischen Funktion einer derart gestalteten Erkenntnis. Es gehe hier nicht um Bedeutung, sondern um eine Kraftwirkung, die eine befreiende, die ursprüngliche Ganzheitlichkeit des in der irdischen Kontingenz zersplitterten Menschenwesens wiederherstellende Bedeutung besitze (3,164). Das dichterische Wort hat nach Sedakova ein transformierende energetische Ausstrahlung, einen praktisch-ethischen Effekt, dessen Wert in der Verwandlung des Rezipienten und in der Befreiung von irdischer Beschränktheit liege:²¹

²⁰ Die beiden Texte, aus denen bisher referiert wurde, stammen aus den Jahren 2005-2008, das folgende Zitat kommt aus einem Text von 2001.

²¹ Zum Freiheitsaspekt bei Sedakova vgl. Sandler (2019).

Веря поэту, мы верим такой истине, которая, как и его слово, вещь не смысловая, а силовая. [...] Она не *значит*, а *делает*: делает нас свободными и другими.

Indem wir dem Dichter glauben, glauben wir einer solchen Wahrheit, die, wie sein Wort, nicht etwas Semantisches, sondern etwas Energetisches ist. [...] Sie *bedeutet* nicht, sondern *macht*: macht uns frei und zu anderen. (3,165, kursiv im Original)

Die Aufgabe des Dichters sieht Sedakova also darin, über die poetische Gestaltung von Sprache dem Leser einen unmittelbaren Zugang zur Transzendenz zu ermöglichen: Der Grund des Seins soll durch die poetische Sprache als Kraftwirkung manifestiert werden. Der Dichter ist berufen, durch das Wortkunstwerk das Licht der noumenalen Welt in der dunklen Welt der Kontingenz aufscheinen zu lassen.

Das dichterische Wort manifestiert sich zum einen in der lautlichen Faktur des lyrischen Sprachgebildes, zum anderen in der semantischen Dimension des Sinnaufbaus, der Tropen usw. Um diese wahrzunehmen, bedarf es nach Sedakova eines besonderen Organs (vgl. 3,102f.), das wiederum mit einem Rückgriff auf Goethes naturwissenschaftliche Ansichten als die „Geburt“ besonderer „Augen“ bezeichnet wird («рождение [...] других «глаз»»; 3,117). Die Rede von speziellen Organen, die für die Wahrnehmung lyrischer Strukturen notwendig sind, steht in Zusammenhang mit dem in der Bibel wiederholt auftretenden Topos des besonderen ‚Sehens‘ und ‚Hörens‘. Puškin hat dieses Motiv in dem berühmten Gedicht „Der Prophet“ («Пророк») aufgegriffen und auf die Berufung des Dichters übertragen: In Anlehnung an Jes 6,1-10 stilisiert er hier die Initiation zum Dichter als Transformation der visuellen und auditiven Perzeptionsfähigkeit sowie von Sprache und Gefühl.²² In Sedakovas Lyrik finden sich wiederholt intertextuelle Bezüge zum Gedicht „Prophet“,²³ wobei das Motiv des besonderen Sehens und Hörens bei ihr in neutestamentarischem Zusammenhang steht. In Mt 13,10-17 werden die Worte Gottes aus Jes 6,9f. so gedeutet, dass die Jünger durch die Begegnung mit dem menschengewordenen Gott visuelle und auditive Fähigkeiten erlangen, die den übrigen Menschen nicht gegeben sind.²⁴ In der Lyrik Sedakovas kommt diesen perzeptiven Tätigkeiten eine wichtige Stellung zu. Die höhere Wirklichkeit, die der Dichter zum Ausdruck bringen will, wird ihm über ein ins Spirituelle hinein erweitertes Sehen und Hören mitgeteilt. Diese spiegeln sich in den Tropen sowie in der klanglich-musikalischen Faktur eines Gedichts, beziehen sich also auf zwei wesentliche Merkmale von Lyrik.

Der Zusammenhang von spirituell erweitertem Sehen und den Tropen eines Gedichts verweist auf die Mythentheorien des 20. Jahrhunderts und ihren Bezug zum literarischen Schaffensakt, womit Sedakova durch ihre akademischen Leh-

²² Der den Dichter initiierende Seraphim berührt Augen und Ohren und tauscht Zunge und Herz aus. Vgl. Puškin (1959-1962: 2,149f.).

²³ Vgl. Schmitt (im Druck).

²⁴ Diesen Zusammenhang bei Puškin erläutert Mal'čukova (1998: 171f.).

rer vertraut war.²⁵ Ihrer Auffassung nach erschafft sich der moderne Dichter seinen eigenen mythopoetischen Kosmos, den sie als die „semantische Vertikale“ («семантическая вертикаль») bezeichnet, die das Werk eines Dichters mit der prototypischen oder, in Jungscher Terminologie, der archetypischen Welt auf eine individuelle Weise verbinde.²⁶ Die Übereinstimmung mit archaisch-magischen und mythischen Motiven sei nur eine vordergründige, dahinter stehe im 20. Jahrhundert immer die persönliche Erfahrung des Dichters oder Künstlers, der sich „auf eigene Faust in die jungschen Keller des kollektiven Unterbewusstseins begibt“, um „auf den Korridoren der Träume und im Aufblitzen eines ‚erweiterten Bewusstseinszustands‘“ seine individuellen Mythen und deren bildhaften Ausdruck zu generieren.²⁷ Sedakova betont dabei den Unterschied zwischen der ursprünglichen mythischen Bewusstseinsverfassung des archaischen Menschen und der des zeitgenössischen Dichters: Letzterer verfüge über „zwei Welten“, da er die „lyrische Wahrheit“ von der ‚prosaischen‘ oder ‚physischen‘ zu unterscheiden vermöge.²⁸ Im Übrigen lehnt sie die eingangs nach Schmid angeführte These ab, nach der die Lyrik als Relikt eines archaischen Bewusstseinszustandes zu verstehen ist (3,102).²⁹

Sedakova gibt der „Form“ Priorität vor den Tropen und spricht von der „Lautsubstanz“ («звуковая плоть») eines Gedichts (3,102, 105; kursiv im Original).³⁰ Als Beispiel für die ideale Übereinstimmung von Form und Inhalt führt

²⁵ Sedakova hat slavische Philologie studiert und am Institut für Slavistik der Russischen Akademie der Wissenschaften promoviert. Als ihre wichtigsten akademischen Lehrer, die sie maßgeblich geprägt haben, nennt sie S. S. Averincev, N. I. Tolstoj, V. N. Toporov und Vj. Vsev. Ivanov (vgl. Sedakova [2013]), die sich u. a. alle auch mit vergleichender, semiotisch-strukturalistischer Mythenforschung beschäftigten in einer ähnlichen Weise wie im Westen M. Eliade, K. Kerényi, C. Lévi-Strauss.

²⁶ Vgl. den Essay „Verssprache: die semantische Vertikale des Wortes“ («Стихотворный язык: семантическая вертикаль слова»; 3,169-176).

²⁷ Vgl. Sedakova (3,175): «Новый художник извлекает формы, подобные архаическим образам, на собственный страх и риск, погружаясь в собственную интуицию и воображение, в те юнговские погрёба *общего* (так называемого коллективного бессознательного), куда входят только по одиночке, по коридорам сновидений или при вспышках «расширенного сознания.» (Kursiv im Original) In ihrer Dissertation unterscheidet Sedakova im Widerspruch hierzu und in Anlehnung an O. M. Frejdenberg zwischen der „literarischen“ Metapher „des Autors“, die sie hier als „willkürlich erschaffen“ charakterisiert (vgl. Sedakova [2004: 21]: «литературны[е], авторски[е]» метафоры «создаются произвольно»), und der archaischen Metaphorik, die nicht ästhetischen Zwecken gedient, sondern ein Verallgemeinerungsinstrument und Kommunikationsmittel des vorbegrifflichen Bewusstseins dargestellt habe (ebd.: 142).

²⁸ «Поэт [...] как правило, отличает «поэтическую правду» от «прозаической» или «физической.» (3,101).

²⁹ Schmid (2008: 25) betont allerdings, dass es sich in der neuzeitlichen Dichtung immer um Mischformen handelt.

³⁰ An anderer Stelle widerspricht sie sich allerdings selbst, indem sie die Tropen als „Formen“ bezeichnet (3,175).

sie Mandelštams Gedicht „Der griechischen Flöte Theta und Jota“ («Флейты греческой тэта и йота») an, wobei sie die lautliche Faktur als den unmittelbaren Ausdruck der aus den Tiefen des Unbewussten aufsteigenden Inspiration sieht:

[...] это [стихотворение Мандельштама] образец *разыгранного* в фонетической и артикуляционной плоти вдохновения, рождения формы.

Dies [das Gedicht Mandelštams] ist ein Musterbeispiel der in der phonetischen und artikulatorischen Substanz *ausgespielten* Inspiration, der Geburt der Form. (3,108; kursiv im Original.)

Sedakova bezeichnet es als Grundbedürfnis des Menschen, ästhetisch gestaltete „Form“ zu perzipieren. Ihre Wahrnehmung geschehe „momenthaft und ganz“ («мгновенно и цельно»; 3,103). Die Fähigkeit, diese „Form“ zu erleben, steht für Sedakova in Zusammenhang mit einer Transformation der menschlichen Persönlichkeit in künstlerisch produktiver wie rezeptiver Hinsicht, was im folgenden Unterkapitel behandelt wird. Hier sei noch erwähnt, dass sie diese „Form“ als etwas „Nichtmenschliches“ («нечеловеческое»; ebd.) qualifiziert, das einem veränderten Bewusstseinszustand zugänglich sei und eine „sich selbst erschaffende Kraft“ («самосозидающая сила»; 3,105) besitze.

Darüber hinaus argumentiert Sedakova mit Verweis auf die poetologischen Äußerungen verschiedener russischer Dichter (Puškin, Blok, Mandelštam), dass es eine allgemein verbreitete Erfahrung sei, dass ein Gedicht aus einer Klangempfindung entstehe, die den semantischen Gehalt bereits in sich enthalte, jedoch noch nicht ausgefaltet, sondern vorbewusst in einem synthetisch-kontrahierten Zustand (3,203ff.). Sie bezeichnet diesen Klang («звук») auch als ein erfülltes Schweigen: „Dieses Schweigen besitzt die Form des Lautes: Es ist kein leeres Schweigen, sondern ein Laut, der die Schwelle zur Lautwerdung noch nicht überschritten hat“ («молчание это имеет форму звука: это не пустое молчание, а некий допороговый звук»; 3,205).

Sedakova beschreibt außerdem die besondere Erfahrung von Raum und Zeit, die dem lyrischen Erleben zu eigen sei, was sich auf perzeptive Besonderheiten desselben bezieht. Der Raum³¹ werde „entstofflicht“ («развеществляется»), beginne zu klingen und erhalte eine sphärische Qualität (hier und im Folgenden 3,141f.).³² Er verliere sein statisches Verhaftet-sein an einen bestimmten Ort, an feste Distanzen, an ein Innen und Außen. Außerdem sei der lyrische Raum auf ein lebendiges, pulsierendes Zentrum bezogen, das Sedakova mit dem Herzen assoziiert. Das Herz als

³¹ Sedakova meint den durch das lyrische Wort verwandelten Raum, eine Vertiefung des Erlebens, die durch die Lektüre oder das Aufnehmen von rezitierter Lyrik evoziert wird (vgl. 3,145). Es ist nicht der „künstlerische Raum“ des Gedichttextes gemeint, von dem etwa Lotman spricht (1972: 311-329).

³² Sedakova bezieht ihr lyrisches Raumverständnis auf Heideggers Konzept der „Lichtung“ (3,141). In Bezug auf die Dichotomie unten-oben wird der lyrische Raum im ‚Oben‘ angesiedelt und steht in Opposition zum ‚Unten‘ des dunklen, irdisch-fragmentarischen Seins, das eben nicht holistisch und licht-gebärend ist (vgl. 3,144).

Zentralorgan wird durch die Verwandtschaft der russischen Wörter *сердце* (*Herz*) – *сердцевина* (*Herzstück, Kern*) – *середина* (*Mitte*) motiviert.

Diese Eigenschaften des poetischen oder inspirativen Raums entsprechen nach Sedakova der frühkindlichen Perzeptionsweise. Diese, wie auch der ihr verwandte Zustand des Traums, bilden wichtige Konstanten in der Lyrik der Dichterin.³³ Sie erscheinen hier als Alternativen zur Weltwahrnehmung des Erwachsenen im gewöhnlichen Wachzustand, die ihnen gegenüber als defizitär und unwahrhaftig erscheint. Der Zustand lyrischer Inspiration dagegen wird mit dem biblischen Motiv des Kind-Werdens und der Regression in den Zustand vor dem Sündenfall in Zusammenhang gebracht. Die Dichtergabe ist in diesem Sinne ein „Erinnerungsgeschenk an den Garten Eden“ («дар памяти об Эдеме»; 3,139).

Über die Qualität der Zeit im Zustand der lyrischen Inspiration sagt Sedakova, sie verlaufe nicht linear im Nacheinander der Ereignisse, sondern zeichne sich durch deren Gleichzeitigkeit aus (vgl. 3,42). Auf dieses Erlebnis der Fülle rekurriert sie auch durch die Referenz auf Ganzheitlichkeit, die dem lyrischen Schaffen eigne (vgl. 3,164). Die Zeit werde diskontinuierlich, d.h. die Fülle der Zeit oder Ewigkeit breche in bestimmten nicht vorhersehbaren und nicht willentlich herbeiführbaren Momenten über den Dichter herein, weshalb Sedakova das lyrische Erleben auch als ein plötzliches Ereignis der Ganz- oder Heilwerdung beschreibt (vgl. 3,90).

Die besonderen Qualitäten, die Sedakova dem im Zustand der Inspiration veränderten Raum- und Zeiterleben zuschreibt, kommen auch in ihrer Charakteristik der naturwissenschaftlichen Erkenntnismethode Goethes zur Geltung. Wie in ersterem eine sphärische Bezogenheit auf ein einziges Zentrum hin besteht, so werde in Goethes „holistischer Methode“ jedes Teil in seinem Bezug zum Ganzen betrachtet, und wie im inspirativen Erleben der Zeit diese nicht im Modus des Nacheinanders, sondern dem der Gleichzeitigkeit erfahren wird, so werde der einzelne Augenblick bei Goethe zum Symbol der Ewigkeit (vgl. 4,612).

2. Das Subjekt des lyrischen Schaffens und der lyrischen Rezeption

In der Auffassung Sedakovas ist der lyrische Zustand notwendig mit einer Transformation des Subjekts verbunden. Das Ich des Dichters oder der Dichterin ist ihrer Auffassung nach im Moment der Inspiration nicht mehr das gewöhnliche Alltags-Ich, sondern eine zu einer allmenschlichen schöpferischen Persönlichkeit transformierte Instanz. Die Dichterin bezieht sich in diesem Kontext auf Paul Valéry (vgl. 3,82, 138; 4,347), Florenskij (vgl. 3,82), A. A. Losev (vgl. 3,104, 138) und Mallarmé (vgl. 3,104) und entwickelt in Anlehnung an den russischen Psychologen L. S. Vygotskij den Gedanken eines „neuen“ («нового») oder „zukünftigen“ («будущего») Menschen, der durch die künstlerische Betätigung geboren

³³ Vgl. etwa „Gäste in der Kindheit“ («Гости в детстве»; 1,32), „Kindheit“ («Детство»; 1,183), „Nächtliches Nähen“ («Ночное шитье»; 1,241f.).

werde (3,117). Sie charakterisiert ihn auch als „anderes ‚ich‘“ («другое «я»»), als „fernes und zugleich tief vertrautes Selbst“ («дальнего и родного себя»), das ebenso im künstlerischen Schaffensakt wie auch bei der Rezeption von Lyrik aufleuchte (3,164). Außerdem behauptet sie, diese Hypostase unserer selbst sei nichts Anderes als das, was die Griechen als Muse, Dante als Liebe und verschiedene Dichter des 20. Jahrhunderts als die „Stimme der Sprache selbst“ («голос самого языка»); ebd.) bezeichnet hätten und verbindet sie unmittelbar mit dem besonderen Organ, das zur Wahrnehmung von Dichtung erforderlich sei (vgl. 3,102ff., 117).

Dieses Subjekt des Kunstschaffens charakterisiert Sedakova auch als „allgemeinen Menschen im Menschen“ («общий человек в человеке»; 3,138) und als den „Stoff der Menschlichkeit im Menschen selbst“ bzw. „in seinem Herzen“ («само вещество человечности в человеке, в его сердце»; ebd.). An anderer Stelle bezieht sie dieses Subjekt auf Jesus Christus, in dem sich die Offenbarung des Menschlichen in all seiner Fülle gezeigt habe (vgl. 4,347). Die Transformation der Persönlichkeit im Prozess des künstlerischen Tuns geschieht nach Sedakova analog zur Menschwerdung Gottes in der Person Jesu Christi, wobei sie betont, dass diese Manifestation des menschlichen Urbildes keineswegs einen Verlust der Besonderheit der einzelnen Individualität bedeute, sondern im Gegenteil deren Persönlichkeit in ihrer Unverwechselbarkeit und Einzigartigkeit in besonderer Weise zur Geltung bringe:

Чудесные слова послания о том, что «[...] Иисус Христос [...] открыл человеку человека в его полноте» могут помочь истолковать [...] жизнь художника в новом свете. Не несет ли в себе странное преобразование личности художника в момент творчества какую-то тень или отсвет этого христианского откровения о человеке, [...] о человеке в его замысле?

Die wunderbaren Worte des Evangeliums darüber, dass „[...] Jesus Christus [...] dem Menschen den Menschen in seiner Fülle offenbart hat“, können helfen, das Leben des Künstlers in einem neuen Licht zu interpretieren. Trägt nicht die seltsame Verwandlung der Persönlichkeit des Künstlers im Moment des Kunstschaffens einen Schatten oder Abglanz dieser christlichen Offenbarung über den Menschen an sich, [...] über den Menschen, wie er ursprünglich gedacht war? (4,347f.)

Auch der Leser kann nach Sedakova an dem Erlebnis des Enthobenseins ins Reich der Urbilder und der Geburt eines „neuen“ allmenschlichen Subjekts partizipieren, sofern es sich um einen „echten Leser von Poesie“ («настоящий читатель поэзии»; 3,137) handelt. Die Teilhabe an der mystischen Erfahrung des Dichters geschieht nach Sedakova unmittelbar über den Nachvollzug von Sinn und Form des lyrischen Sprachgebildes:

Поэтический смысл и поэтическая плоть, то, что называют формой, в самом деле целомудренны, то есть потаенны, сокровенны. Они являются нам, не покидая при этом своей родной глубины [...] При этом, говоря «поэзия», я имею в виду не только одну ее сторону, авторскую [...], но в неменьшей мере – восприятие поэзии, опыт ее читателя и толкователя. То, что создается иначе, за пределами такого опыта счастливого необладания, неразумющего понимания [...] к поэзии, строго говоря, не относится.

Der poetische Sinn und die poetische Substanz, das, was als Form bezeichnet wird, sind in der Tat jungfräulich, d.h. heimlich, verborgen. Sie treten für uns in Erscheinung, ohne dabei ihre heimische Tiefe zu verlassen [...] Dabei meine ich, wenn ich „Poesie“ sage, nicht nur die Autorensseite [...], sondern in einem nicht geringeren Maße auch die Rezeption von Poesie, das Erleben des Lesers und des Interpreten. Was auf andere Weise erschaffen wird, außerhalb dieses Erlebens glücklichen Nicht-Besitzens, nichtverstehenden Verstehens [...] gehört, strenggenommen, nicht zur Poesie. (3,137f.)

Mit dem Oxymoron eines „nichtverstehenden Verstehens“ bezieht sich Sedakova auf die Nicht-Diskursivität und Transrationalität des lyrischen Zustands, in dem sich das schöpferische Bewusstsein befindet, aber nicht bis zu dem geheimnisvollen Grund vorzudringen vermag, aus dem die Inspiration stammt. Darüber hinaus liegt ihren essayistischen Texten eine deutliche Wertung zugrunde, in dem sie ‚echte‘ Lyrik und ‚echte‘ Leser von einer mechanisch hervorgebrachten Alltagspoesie und Lesern unterscheidet, denen die inspiriert-mystische Seite des lyrischen Schaffens und Rezipierens unzugänglich ist (vgl. 3,432).

Was die rezeptive Seite des lyrischen Zustands angeht, legt Sedakova Wert auf eine besondere Weise des Nach- und Mitvollzugs. Nicht nur dem postmodernen, oberflächlichen Leser, auch der objektiv-distanzierten Analyse des Literaturwissenschaftlers wird das Erlebnis des Transzendenzbezugs in der elitären Auffassung Sedakovas verborgen bleiben. Der ideale Adressat dagegen vollzieht die poetische Lektüre innerlich als eine Seelenreise, durch die er am „Leben der Form“ unmittelbaren Anteil gewinnt:

Его [читателя] приглашают в путешествие и ждут от него [...] соучастия точного и гибкого. Соучастие в жизни формы, где она предстает как особый психический опыт, особая деятельность.

Er [der Leser] wird eingeladen auf eine Reise, und es werden von ihm echte Anteilnahme und Flexibilität erwartet. Anteilnahme am Leben der Form, die hier als besondere psychische Erfahrung, als besondere Tätigkeit hervortritt. (3,117)

Es ist hier nicht von einem Erkennen, sondern von einer „besonderen psychischen Erfahrung“ die Rede. Sedakova spricht in diesem Zusammenhang auch vom „Ereignis der Form“ («событие формы»; 3,112), durch das sich das mit der mystischen Erfahrung verwandte Geschehen der Inspiration manifestiere und an den Leser weitervermittelt werde, in dem es sich vielleicht noch vollständiger verwirkliche als im Autor eines Gedichts selbst (ebd.).

3. *Lyrisches Schaffen und mystische Erfahrung*

Obwohl sich Ol'ga Sedakova als weltliche Dichterin versteht, muss das, was sie als ‚echte‘ Kunst bezeichnet, ihrer Überzeugung nach notwendig auf das Heilige bezogen sein und eine theologische Tiefendimension besitzen (vgl. 3,127). Zwar schätzt sie insbesondere christlich orientierte Dichter und Denker, deren Werke

sie aus verschiedenen europäischen Sprachen ins Russische übersetzt hat,³⁴ bemerkt jedoch noch 2007 mit Bezug auf die Dichter der inoffiziellen Literaturszene Russlands, dass die Religiosität, aus der wahre Lyrik erwachse, zumindest im sowjetischen Kontext außerkonfessionell gewesen sei und auf einer individuellen Begegnung mit dem Absoluten beruht habe (vgl. 3,527). Der Kern ‚echter‘ Lyrik oder das Ereignis der Inspiration ist nach Sedakova eine Erfahrung, die dem Dichter in einem erweiterten Bewusstseinszustand widerfährt, der aber nicht willkürlich herbeigerufen werden kann, sondern als Gnadengeschenk empfangen wird. Der lyrische Zustand beruht demnach auf einem inneren Aufstieg, einer Gipfelerfahrung, die dem mystischen Erleben verwandt ist.

Unter Mystik wird das „Bewusstsein göttlicher Gegenwart“ verstanden,³⁵ eine Einungserfahrung mit Gott, auf die der Begriff der *unio mystica* angewandt wird. Die bekannteste Definition stammt von Thomas von Aquin, der Mystik als „cognitio Dei experimentalis“, als eine „auf Erfahrung gegründete Gotteserkenntnis“ bezeichnete.³⁶ Umstritten ist die Frage, ob es sich dabei um eine Verschmelzung mit dem Göttlichen handelt, bei der das individuelle Personsein aufgehoben wird, oder um ein Erleben der unmittelbaren Gegenwart Gottes, in dem die Differenz zwischen Mensch und Gott gewahrt bleibt. Wie Sudbrack feststellt, ist es gerade ein Kennzeichen der mystischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, dass der Mensch durch den Bezug auf die Gestalt Jesu Christi „noch mehr er selbst und von anderen verschieden“ werde, also seine besondere Individualität durch dieses Erleben gestärkt wird.³⁷

Für Sedakova steht im Zentrum des poetischen Schaffens die Begegnung mit dem Absoluten oder dem Schöpfer selbst, wie sie mit Bezug auf die Lyrik von Leonid Aronzon und Paul Celan ausführt:

[...] содержание [эпифании] – невероятная, лишаящая дара речи Встреча. Вообще говоря, последняя встреча. О Том, с кем происходит эта встреча, известно единственное: что он – Творец этого мира.

[...] der Inhalt [der Epiphanie] ist eine unglaubliche, der Sprachfähigkeit beraubende Begegnung, die, um es geradewegs herauszusagen, die letzte Begegnung darstellt. Über DEN, mit dem diese Begegnung stattfindet, ist nur eines bekannt: dass er der SCHÖPFER dieser Welt ist. (3,527)³⁸

Diese Epiphanie als Grund lyrischen Schaffens hat mit der mystischen Erfahrung den Topos der Unsagbarkeit gemein. Es lebt aber die mystische Literatur gerade durch die Spannung zwischen dem die Sprachlichkeit transzendierenden Erleben des Göttlichen und dessen Artikulation, die individuell von der Persön-

³⁴ Franz von Assisi, Emily Dickinson, Paul Claudel, T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke, Paul Tillich.

³⁵ McGinn (1994: 11).

³⁶ Dinzelbacher (1994: 9), Scholem (1980: 4).

³⁷ Sudbrack (1984: 14).

³⁸ Großgeschriebene Wörter im Russischen werden in Majuskeln wiedergegeben.

lichkeit des Mystikers vor dem Hintergrund seiner Erfahrungswelt gestaltet wird und zwar in der Regel auf poetische Weise. Für Sedakova stellt die Lyrik die Mittel zur Verfügung, durch die das „Nichtsprachliche“ («неязыковое») oder „Übersprachliche“ («надязыковое») dieser Erfahrung über den Formaspekt verstofflicht werden kann (3,526). Aronzon und Celan ist es ihrer Überzeugung nach beispielhaft gelungen, das außersprachliche Ereignis der Epiphanie durch das „Gitter der Sprache“ («решетку языка»; 3,527, kursiv im Original) hindurch sichtbar zu machen.³⁹

In Anlehnung an ein Sendschreiben des Papstes Johannes Paul II aus dem Jahr 1999, das an Kulturschaffende gerichtet war,⁴⁰ spricht Sedakova auch von einer „Epiphanie der Schönheit“ («эпифании <sic> красоты»; 3,133), die dem Künstler durch einen Gnadenakt von oben geschenkt werde. Kunstschönheit entsteht demnach als Folge der „beunruhigenden momentanen Gegenwart“ («волнующего мгновенного присутствия»; 3, 135, kursiv im Original) des Absoluten, dessen Berührung als Inspiration erfahren wird:

Красот[а] [...] сама собой появляется как следствие правильного отношения [...] с неприкосновенной чистотой, с сильной глубиной и неистощимой тайной – как с тем, что *на самом деле* лежит в основе вещей.

Schönheit [...] entsteht von selbst als Folge der richtigen Beziehung zur unantastbaren Reinheit, zur kraftvollen Tiefe und zum unerschöpflichen Geheimnis als zu dem, was *tatsächlich* den Dingen zugrunde liegt. (3,135f., kursiv im Original)

Die Aufgabe des von Gott begnadeten Dichters ist es also nach Sedakovas Auffassung, den Grund des Seins aus der Tiefe ans Licht zu führen, ihn durch die poetische Gestaltung von Sprache in der Kontingenz zu manifestieren. Sie knüpft damit an die klassische Auffassung der Kunst im deutschen Idealismus an, wo diese als „Chiffre des Übersinnlichen“ (Kant), als „Gegenbild des Absoluten“ (Schelling) oder als das „sinnliche Scheinen der Idee“ (Hegel) aufgefasst wurde.⁴¹

Abschließend stellt sich die Frage, inwiefern die von Sedakova beschriebenen Zustände des Lyrischen als Erkenntnisformen bezeichnet werden können oder vielmehr als Erlebnisformen zu charakterisieren sind. Sie möchte ihre Leser überzeugen, dass es sich beim schöpferischen Zustand um eine besondere Form des Denkens handelt, das als „Gedankenkunst“ und mit Goethe als „anschauend“ zu beschreiben sei, die gedanklich-ideellen Aspekte werden jedoch deutlich von perzeptiven Qualitätsbeschreibungen des lyrischen Zustands dominiert. Die schwankende Terminologie, die von der ganzheitlich organischen Erkenntnisweise Goethes als besonderer „Erkenntnismethode“ und dem ‚Herzdenken‘ bei Averincev bis zu Charakterisierungen einer „besonderen psychischen Erfah-

³⁹ Vgl. Celans Gedichtband *Sprachgitter* mit dem gleichnamigen Gedicht.

⁴⁰ Giovanni Paolo II: *Lettera agli artisti*. 1999. Dazu Sedakova 4,334-360.

⁴¹ Nach Franke (2018: 30).

„nung“ und dem Oxymoron des „nichtverstehenden Verstehens“ reicht, legt nahe, dass es sich eher um ein Erleben als ein Erkennen handelt. Christiane Schildknecht greift in Bezug auf die nicht-propositionale Erkenntnisweise des künstlerisch-literarischen Erlebens auf den Begriff der *cognitio clara et confusa* zurück.⁴² Leibniz hatte diesen aus der Scholastik stammenden Terminus, der sich auf die sinnliche Erkenntnis bezieht und das künstlerische Erkennen miteinschließt, so definiert, dass Erkenntnis durch die Sinne zwar ‚klar‘ sei, weil ausreichend, eine Sache wiederzuerkennen, jedoch undeutlich oder ‚verworren‘ (*confusa*), insofern die Sache nicht begrifflich differenziert beschrieben werden kann.⁴³ In Baumgartens Ästhetik wird die *cognitio clara et confusa* zum Inbegriff künstlerischen Erkennens. Dieses vermag Zusammenhänge zwar nicht diskursiv, dafür aber „in anschaulich differenzierter, begrifflich ununterschiedener Fülle“ zu vergegenwärtigen.⁴⁴ Außerdem zeichnet es sich nach Ursula Franke durch Komplexität der Merkmale, Lebendigkeit und die Kraft, das Gemüt in Bewegung zu versetzen, aus.⁴⁵ Schildknecht greift den Unterschied zwischen klarer (sinnlicher) und deutlicher (verstandesmäßiger) Erkenntnis auf, um literarisches und wissenschaftliches Erkennen zu differenzieren: Die „klare Erkenntnis“ stellt einen Gegenentwurf zur propositionalen Erkenntnis dar, insofern sie auf Analogien, Übergänge, auf das Besondere geht und „aufweisend“ statt „beweisend“ ist.⁴⁶ Sie wird nach Schildknecht durch literarische Texte vermittelt, die sich durch „begriffliche Unausschöpfbarkeit“ und die Absenz von „Distinktheit“ auszeichnen.⁴⁷ Diese nicht-propositionale Erkenntnisform hat qualitativ Erlebtes zum Inhalt, das subjektgebunden und nicht-begrifflicher Natur ist und durch die metaphorische Sprache des literarischen Textes auf eine indirekte, aufzeigende Weise versprachlicht wird.⁴⁸ Wie Gabriel bezieht sich Schildknecht allerdings auf Prosatexte und nicht auf Lyrik.

Die Anwendung des Begriffs der *cognitio clara et confusa* auf Sedakovas theoretische Überlegungen zum lyrischen Zustand bedarf daher einer Präzision: In ihrer Auffassung des lyrischen Schaffensaktes geht es nicht um die Vermittlung eines sinnlichen Erlebens, sondern eines übersinnlichen. Beiden gemeinsam ist, dass sie als ein Erleben nicht auf einen Begriff festgelegt werden können, da die Fülle, Komplexität und Unmittelbarkeit des Erlebten nur unzureichend versprachlicht werden kann. Im Gegensatz zur Prosa, die, wie Schildknecht feststellt, eigentlich einen Transfer von nicht-propositionalen Erkenntnisformen unmittelba-

⁴² Vgl. Schildknecht (2008), zum Aspekt des Erlebens Schildknecht (2016).

⁴³ Nach Franke (2018: 22). ‚Deutlichkeit‘ zeichnet dagegen die Verstandeserkenntnis aus, die *cognitio clara et distincta* ist.

⁴⁴ Franke (2018: 18).

⁴⁵ Dies., 25f.

⁴⁶ Schildknecht (2008: 784f., kursiv im Original).

⁴⁷ Dies., 786.

⁴⁸ Schildknecht (2016, bes. 31, 35f.).

ren Erlebens (des „Wie“) in das propositionale Format des Erlebnisgehalts (des „Was“) darstellt,⁴⁹ soll in der Lyrik im Sinne Sedakovas das Erleben unmittelbar in die Faktur des lyrischen Sprachgebildes einfließen und in dieser präsent sein. Es handelt sich dabei um ein übersinnliches Erleben, dessen sinnliches Äquivalent die Klang-Faktur darstellt, durch die – bei entsprechender Empfänglichkeit des Rezipienten – das übersinnliche Erlebnis auch dem Leser zugänglich werden soll.

Zwar geht es also Sedakova nicht um eine sinnliche Erkenntnisform, sondern eine übersinnliche, diese wird jedoch, wie oben dargelegt, vornehmlich aufgrund ihrer besonderen perzeptiven Merkmale beschrieben, was den Erkenntnisbegriff der *cognitio clara et confusa* auf sie anwendbar erscheinen lässt. Ebenso verweisen der künstlerische Aspekt (lyrisches Erkennen als „Gedankenkunst“; 4,554), der Holismus (vgl. 4,622), die Weite, Lebendigkeit und das Lichte des lyrischen Erkennens (vgl. 4,525) sowie auch seine besondere Kraftwirkung (vgl. 3,164f.) auf eine Verwandtschaft mit der Fülle, Lebendigkeit und das Gemüt bewegendem Energie des ästhetischen und insbesondere auch poetischen Erkennens bei Baumgarten.

Liest man Sedakovas theoretische Ausführungen allerdings mit dem Anspruch auf propositionale Erkenntnisvermittlung, so erscheinen sie inkohärent und widersprüchlich. Nicht nur die Erkenntnisweise des lyrischen Zustands selbst, auch sein Gegenstand wird auf unterschiedlichste Weise bestimmt: Es wird auf die Ideenwelt Platons verwiesen, auf Gott, Christus, ein höheres Selbst innerhalb der menschlichen Persönlichkeit, auf die jungschen Archetypen und wiederholt auf die lautliche Faktur des Gedichts, wobei visuelle und auditive Momente ineinander greifen. Mit der grundsätzlichen Ausrichtung auf das Absolute oder einen wie auch immer gearteten Urgrund des Seins knüpft sie allerdings mit ihrer Poetik an die Ansichten des deutschen Idealismus und letztlich die Traditionslinie Platons an, nach der Kunstwerke notwendig einen Bezug zum Ewigen haben müssen, als deren Ausdruck im Sinnlichen sie erscheinen.

Die fehlende Kohärenz von Sedakovas theoretischen Texten ist auch darauf zurückzuführen, dass sie nicht als Philosophin, sondern als aus unterschiedlichen Anlässen über die Dichtkunst reflektierende Dichterin schreibt. Ihre Reflexionen kreisen dabei um den Kern einer Erfahrung, die sie zunächst poetisch schaffend und seit den 1990er Jahren zunehmend theoretisierend auszuloten sich bemüht.⁵⁰ Dabei stützt sie sich in den theoretischen Texten oft auf fremde Gedanken oder Werke, durch deren Weltbezug sie ihre eigenen Gedanken zum lyrischen Schaffen zu fassen versucht. Im Folgenden soll daher das lyrische Werk in den Blick genommen werden mit der Frage, ob und wie ihre späteren theoretischen Ausführungen in diesem bereits verankert sind und wie sie sich

⁴⁹ Schildknecht (2016: 35, kursiv im Original).

⁵⁰ Der letzte größere Gedichtzyklus entstand 1986 („Chinesische Reise“ / «Китайское путешествие»; 1,325-345), der letzte Gedichtband mit zwölf neuen Texten im vers libre erschien 2009 („Alles und sofort“ / «Все и сразу»).

aus dessen Perspektive darstellen. Im Zentrum steht dabei ein konkretes Gedicht, das exemplarisch analysiert wird.

4. «Взгляд кота» – „Katers Blick“: Lyrische Erfahrung in der poetischen Praxis

Durch Sedakovas theoretische Ausführungen, die vornehmlich aus den 1990er und 2000er Jahren stammen, werden markante Chiffren beleuchtet, die sich durch ihr poetisches Gesamtwerk hindurchziehen. So bildet das Herz ein wichtiges Motiv, das als Chiffre auf die Möglichkeit der Kontaktaufnahme mit dem transzendenten Bereich bzw. auf die Organisiertheit des Kosmos auf eine Liebe und Trost verströmendes Zentrum hin verweist,⁵¹ während es im theoretischen Werk zu einem den lyrischen Zustand kennzeichnenden Erkenntnisorgan wird. Weiter ist das Zusammenspiel von Licht und Finsternis auch in ihrer Lyrik von Bedeutung, wobei ersteres für die Transzendenz, letzteres für den irdischen Bereich steht, die Funktion von Lyrik aber dahingehend bestimmt wird, dass sie das Licht der Transzendenz in das Dunkel der physischen Existenz hineinbringen soll,⁵² was sich in Sedakovas Konzeption von Dichtung als Epiphanie spiegelt. Und schließlich stellt der Garten-Topos als Chiffre für das Paradies bzw. die unbefleckte, reine Herkunft des menschlichen Geistes aus einem höheren Bereich eine durchgehende Komponente des lyrischen Werks dar.⁵³ Er verweist auf den ursprünglichen kindlichen Seelenzustand, in den sich nach Sedakovas Überzeugung der Dichter oder die Dichterin hineinversetzen muss, um kreativ sein zu können. Auf diesen thematischen Komplex verweisen auch die aus einer frühkindlichen Perspektive heraus verfassten Gedichte sowie solche, die den Bewusstseinszustand des Traums zum Gegenstand haben.⁵⁴ Dass die „Epiphanie des Göttlichen“, sei es als Gottvater, Christus oder in Form von engelhaften Wesen, wie auch die Verwandtschaft von lyrischem Schaffen und mystischer Erfahrung wichtige Konstanten bei Sedakova darstellen, hat Henrieke Stahl gezeigt.⁵⁵

Sedakovas Lyrik zeichnet sich insgesamt dadurch aus, dass in ihr die Eigenschaften des lyrischen Erlebnisraums und der besonderen Zeitqualität des inspirativen Bewusstseins zur Geltung kommen, die sie im theoretischen Werk beschreibt:

⁵¹ Vgl. zum Motiv des Herzens vgl. Megrelišvili (2019: 223-227), bei Sedakova etwa „Drei Göttinnen“ («Три богини»; 1,51), „Musik“ («Музыка»; 1,388ff.), „Elegie des Herbstwassers“ («Элегия осенней воды»; 1,379), „Wiegenlied“ («Колыбельная»; 1,406).

⁵² Vgl. zu Licht und Finsternis Sandler (2006: 7, 12f.), bei Sedakova etwa die Gedichte „Sechste Legende“ («Легенда шестая»; 1,62), „Neunte Legende“ («Легенда девятая»; 1,80), „Märchen, in dem...“ («Сказка, в которой...»; 1,266-272).

⁵³ Vgl. dazu Zvegincova (2013); Megrelišvili (2019: 232-235), bei Sedakova z.B. „Wirklich Maria...“ («Неужели Мария...»; 1,27), „Kindheit“ («Детство»; 1,183), „Chinesische Reise“ («Китайское путешествие»; 1,338, 345).

⁵⁴ Vgl. Stahl (2019), die einige Gedichte aus den beiden Themenfeldern behandelt.

⁵⁵ Vgl. Stahl (2019: insbes. 246-263).

Die Raum- und Zeitstrukturen in ihren Gedichten sind dynamisch-fluide, die Grenzen des dreidimensionalen Raums und die Linearität der irdischen Zeit werden oftmals durchbrochen.⁵⁶ Häufige Perspektivwechsel lassen die Grenzen zwischen der Sprecherinstanz, dem Adressaten und dritten Personen verschwimmen, Sichtweisen und Identitäten gehen fließend ineinander über.⁵⁷ Auch die natürlichen Demarkationslinien zwischen den Elementen und Naturreichen werden transzendiert, manchmal handeln diese wie beseelte Personen, worin sich die Volatilität und Unbestimmtheit des lyrischen Zustands spiegelt.⁵⁸

Weiter werden die Rezeptionstätigkeiten des Sehens und Hörens dem transzendenten Raum und seinen Bewohnern als ontologische Merkmale zugeschrieben. In „Seltsame Reise“ («Странное путешествие») führt eine Zugfahrt die Sprecherinstanz durch die irdische Welt des Sinnenscheins, deren Stofflichkeit „schwören wird“, einstmals „Sehen gewesen zu sein und ins Sehen zurückzukehren“: «и само вещество поклянется, / что оно зрением было и в зренье вернется» (1,77). Im Gedicht „Weder den Engel, klingend wie eine Ritze“ («Ни ангела, звучащего, как щель») erscheint der Dichter als Instrument (Psalter), auf dessen Saiten Gott spielt, der selbst als derjenige charakterisiert wird, der sich mit der Tätigkeit des Lauschens begnügt, während das Jenseits erfüllt ist von Klang («там все звучат, но Ты остался – слух»; 1,101). Außerdem finden innerhalb der Gedichte fließende Übergänge statt von sinnlichen Gesichts- und Gehörwahrnehmungen zu außersinnlichen Formen derselben.⁵⁹

Sedakovas lyrische Texte kreisen vornehmlich um den lyrischen Schaffensakt selbst, der als eine Liminalitätserfahrung erscheint, die Wahrnehmungsqualitäten vermittelt, die sich von denen des gewöhnlichen Tagesbewusstseins unterscheiden, jedoch gerade durch das Medium des Lyrischen ideal zum Ausdruck gebracht werden können. In dem Gedicht vom Ende der siebziger Jahre, das hier genauer betrachtet werden soll, spielt das visuelle Element eine zentrale Rolle, wie schon der Titel „Katers Blick“ verrät. Es geht darin um eine Vertiefung des Sehens, das zu einem visionären Schauen erweitert wird.

⁵⁶ Diese Bemerkung bezieht sich nun auf den „Raum“ im Verständnis Lotmans (s. Anm. o.).

⁵⁷ Vgl. die folgende Gedichtinterpretation, aber auch Sandler (1996: 312): “none of Sedakova’s poems takes for granted that we know which self it is that ‘I’ refers to: there is no knowable coherent self that pre-exists the writing of a poem.”

⁵⁸ Die Metapher „Springbrunnen des Erdmeers“ («тайфуны земляного моря»; 1,378) etwa verflüssigt die statische Substanz des irdischen Elements; es gibt Bäume, die „aufstehen und von ihren Wurzeln fortgehen“ («встают и уходят от корней своих»; 1,407), Blätter, die miteinander zu sprechen beginnen («листва заговорит с листвою»; 1,235) oder auseinander hervorfiegen («листья из листьев летели»; 1,76).

⁵⁹ Vgl. etwa „David singt für Saul“ («Давид поет Саулу»; 1,221-223).

Взгляд кота

I

Когда, прекрасный кот, ты пробуешь в окне
пространства опытность и силу,
внутри как свет зажгут и размахнут во мне
живое, мощное кадило.

Я думаю, что мир не глядывал в букварь
и чуда письменность напрасна.
Но чуть внимательна уверенная тварь –
и жизнь, как лестница, опасна,

когда с презрением и чашей золотой
твой взгляд спускается по сходням –
и сердце падает мое перед тобой,
как пред служителем Господним.

II

И вот в тебе тоска, как в зеркале, гостит,
в зеркальном кубке крупной грани,
и я раба твоих воспоминаний:
я расстилаю им широкие пути

в пустующей стране, где можно тяготенье,
как дом забитый, обойти,
и невесомости живое искушенье –
горящие шары, молчащие почти.

Так лучшие часы сосредоточат нас
на острие иглы спасенья,
где мучится любовь и где впадает зренье
в многоволнуемый алмаз.

И жизнь глядит на жизнь, уничтожая грани,
и все глаза твоих медуз –
один укол, одна анестезия ткани,
один страдающий союз.

III

Походкою кота (как бы само пространство
позволило себе забытую игру)
ты, речь моя, иди, ты между трезвых пьянствуй
с огнем, горящим на ветру.

Неси свою свечу, как он, без недоверья,
как правда видит жизнь, когда она одна:
для счастья умных сил, для восхищенья зверя
тебе опасность вручена. (1,117f.)

Katers Blick

I

Wenn, wunderschöner Kater, du im Fenster
des Raums Erfahrung und Kraft auf die Probe stellst,
dann ist es, als ob im Innern ein Licht entzündet und in mir
ein lebendiges, mächtiges Weihrauchfass in Schwung versetzt wird.

Ich denke, dass die Welt in keine Fibel blickte
und das Wunder des Schrifttums umsonst ist.
Aber kaum ist das sichere Geschöpf etwas aufmerksam –
so ist das Leben wie eine Treppe gefährlich,

wenn mit Verachtung und einem goldenen Kelch
dein Blick den Steg hinabsteigt –
und mein Herz vor dir fällt,
wie vor einem Gottesdiener.

II

Und dann in dir die Sehnsucht/Schwermut, wie in einem Spiegel, zu Gast ist,
in einem großflächigen Spiegelbecher,
und ich die Sklavin deiner Erinnerungen bin:
ich breite ihnen weite Wege aus

in dem sich leerenden Land, wo man die Anziehungskraft,
wie ein vollgestopftes Haus, umgehen kann,
und der Schwerelosigkeit lebendige Versuchung –
brennende Bälle, fast schweigend.

So zentrieren uns die besten Stunden
auf die Spitze der Nadel der Befreiung,
wo sich die Liebe quält und wo das Sehen
in einen vielerregten Diamanten fällt.

Und Leben blickt auf Leben, die Grenzen vernichtend,
und alle Augen deiner Medusen sind –
ein Stich, eine Anästhesie des Gewebes,
ein leidender Bund/eine Konjunktiv-Konjunktion.

III

Mit dem Gang eines Katers (als ob der Raum selbst
sich das vergessene Spiel erlaubt hätte)
geh du, meine Rede, berausche dich unter den Nüchternen
mit einem Feuer, das brennt im Wind.

Trage deine Kerze, wie er, ohne Misstrauen,
wie die Wahrheit das Leben sieht, wenn sie allein ist:
für das Glück der Vernunftkräfte, für das Entzücken des Raubtiers
ist dir die Gefahr anvertraut.

„Katers Blick“ ist Teil des Zyklus „Wildrose“ («Дикий шиповник»), der den Untertitel „Legenden und Fantasien“ trägt, dessen Gedichte also von der Autorin dem Genre der Heiligenviten und volkstümlichen Texten sowie der musikalischen Kompositionsform der „Fantasie“ zugeordnet werden. „Katers Blick“ ist das erste Gedicht des „Zweiten musikalischen Intermezzos“ (so eine Zwischenüberschrift) und greift Merkmale der musikalischen Fantasie auf, einer Komposition ohne feste Form, in der der emotionale und expressive Einfall eine große Rolle spielt und die Einbildungskraft sich frei entfalten kann.⁶⁰ Wie zu zeigen sein wird, korreliert dies mit der klanglichen Faktur des Gedichts. Es ist als Monolog einer lyrischen Sprecherinstanz gestaltet, deren Adressat zunächst der Kater und im letzten Teil die eigene lyrische Rede selbst ist. Das Motiv des Katers verweist in Verbindung mit dem jambischen Metrum auf die bekannten Eingangsverse von Puškins Versepos „Ruslan und Ljudmila“ («Руслан и Людмила»)⁶¹ Dort wird das im russischen Märchen verbreitete Motiv des Katers als Gelehrter aufgegriffen, der das Wissen um die russische Folklore bewahrt. Diese kann bei Sedakova aufgrund des Interessenkreises ihrer philologischen Studien mit den Theorien Vladimir Propps über das Zaubermärchen als Spiegel der alten Initiationsriten konnotiert werden.⁶²

Einen weiteren intertextuellen Bezug hat Stephanie Sandler aufgezeigt, die auf «Le Chat» aus Baudelaires «Les Fleurs du mal» verweist.⁶³ In dem ähnlich strukturierten Gedicht Baudelaires mit zehn Vierzeilern, die in zwei Teilen ungleicher Länge angeordnet sind, wird der Kater als ein mysteriöses Tier beschrieben, dessen Augen und geschmeidige Bewegungen der Sprecherinstanz eine Ahnung von Transzendenz vermitteln. Sedakova übernimmt das Motiv des Katers, bleibt jedoch nicht bei Assoziationen stehen, sondern beschreibt den Gang der Sprecherinstanz in die gefährvollen Tiefen des Unbewussten oder transzendenten Seins. Außerdem kommt mit dem dritten Teil, den sie ihrer Komposition hinzufügt, eine dezidiert poetologische Komponente hinzu, die bei Baudelaire so explizit nicht präsent ist. Des Weiteren beginnt die Handlung bei Sedakova im realen Raum, in dem sich ein „Fenster“ («окно») zur Transzendenz öffnet, während sich bei Baudelaire der Kater im Gehirn des lyrischen

⁶⁰ Vgl. Der Brockhaus Musik (2001: 216).

⁶¹ Zur Funktion des Metrums als Zitat, das auf eine bestimmte Thematik verweist, die in der russischen Lyriktradition damit in Verbindung steht, vgl. Sedakova (3,206). Bezüge zu E.T.A. Hoffmanns „Lebens-Ansichten des Katers Murr“ und zu Gottfried Kellers „Spiegel, das Kätzchen“ scheinen dagegen nicht zu bestehen, allenfalls durch entfernte Assoziationen.

⁶² Vgl. Propp [Пропп] (1986).

⁶³ Vgl. Sandler (2001: 486f.). Sie verweist außerdem auf Mandelštams „Daher all die Misserfolge“ («Оттого все неудачи»), wobei die Parallelen hier nicht so offensichtlich sind.

Sprechers befindet, der narrative Gehalt des Gedichts also nur eine Assoziationskette im Bewusstsein der Sprecherinstanz darstellt.⁶⁴

In Sedakovas Gedicht werden die besonderen Attribute des Katers, seine Geschicklichkeit, Wendigkeit, Intelligenz und Kraft, zu einem Durchgang, der den Blick in eine andere Wirklichkeit eröffnet. Der irdische, dreidimensionale Raum wird aufgebrochen, und im Innern der Sprecherinstanz setzt ein Prozess ein, der mit den Attributen eines Gottesdiensts belegt wird: In ihm wird ein Licht angezündet (V. 3: «внутри как свет зажгут») und ein „lebendiges, mächtiges Weihrauchfass geschwungen“ (V. 3f.: «размахнут во мне / живое, мощное кадило»).

Die zweite Strophe verweist mit der Fibel und dem Schrifttum, die die natürlichen Geschöpfe nicht kennen und nicht benötigen, einerseits auf die Entfremdung des zivilisierten Menschen von der den Tieren noch eigenen Einheit mit der Natur und der Leichtigkeit, mit der diese mit dem Übersinnlichen zu kommunizieren vermögen. In diesem Kontext kann man die Verse 5-8 so verstehen, dass der moderne Mensch, der sich durch seine Bildung von dem Einheitserleben mit dem jenseitigen Urgrund der Dinge isoliert hat, nur auf gefährvollem und schmerzhaftem Wege wieder zu ihm zurückfinden kann. Andererseits bezieht sich das „Schrifttum des Wunders“ oder das „Wunderschrifttum“ (V. 6: «письменность чуда») aber auf die Tradition des Volksmärchens wie auch auf die der christlichen Heiligenlegenden.⁶⁵ Dann sind die Verse 5-6 so zu verstehen, dass mit der „Welt“ die zivilisierte Gesellschaft angesprochen ist, der die spirituellen Hintergründe des Märchens und der mittelalterlichen Heiligenviten verborgen sind.

Der Blick des Katers führt die Sprecherinstanz auf einer gefährlichen Treppe und einem Steg nach unten in die andere Wirklichkeit. Er hat dabei die Rolle eines Priesters inne, der eine Art inneren Gottesdienst vollzieht: «и сердце падает мое перед тобой, / как пред служителем Господним.» (V. 11f.) Das einzige großgeschriebene Wort im russischen Text lautet „Herr“ («Господь») und steht an exponierter Stelle am Ende des ersten Teils. Es verweist deutlich auf die liturgisch-sakrale Bedeutung der Kommunikation, die hier zwischen Mensch und Tier stattfindet. Im Kontext des Gottesdienstes steht außerdem das

⁶⁴ «Le Chat» beginnt mit den Worten: «Dans ma cervelle se promène / Ainsi qu'en son appartement, / Un beau chat, fort, doux et charmant.» (Baudelaire 1868: 161-163). Es gibt noch ein weiteres Gedicht im selben Zyklus mit identischem Titel sowie das von Jakobson und Lévi-Strauss in ihrem bekannten Aufsatz analysierte Gedicht «Les Chats» (ebd.: 135, 189). Während der Semiotiker und der Ethnologe in dem Katzenmotiv bei Baudelaire einen feminin besetzten bzw. zu Androgynität neigenden Topos des Anderen im Verhältnis zum männlichen Dichter sehen (Jakobson / Lévi-Strauss 2007: 282f.), ist es bei der Dichterin Sedakova ausdrücklich ein Kater, der den Übergang zur Transzendenzerfahrung ermöglicht. Geschlechtlichkeit und Eros spielen allerdings bei ihr kaum eine Rolle; das Kater-Motiv scheint eher autobiographische Hintergründe zu haben. Sedakova ist eine ausgesprochene Liebhaberin von Katern, wovon etwa das Kinderbuch „Хрюнтик Мамунтик. Ein Buch für Kinder, Erwachsene und Kater“ («Хрюнтик Мамунтик. Книга для детей, взрослых и котов») Zeugnis ablegt.

⁶⁵ Zum christlichen Kontext des Wunderbegriffs vgl. Averincev (2001: 209-211).

Motiv des goldenen Bechers, der sich auf den Grals- wie auf den Abendmahlskelch gleichermaßen bezieht.⁶⁶ Er ist mit der himmlischen Speise, die durch den Gral gespendet wird, wie auch mit der Transsubstantiation und der Teilhabe an Christus verbunden und eröffnet damit die Konnotation einer Teilhabe an einer sakralen Dimension von Wirklichkeit durch Dichtung.

Der expositorische erste Teil des Gedichts besteht aus drei Strophen mit einer ebenmäßigen rhythmischen und klanglichen Gestalt: Der Kreuzreim wird akkompagniert von einem Wechsel männlicher und weiblicher Kadenz, die auf je einen Alexandriner und einen vierhebigen jambischen Vers folgen.

Diese Harmonie wird im zweiten Teil gebrochen. Er besteht aus vier Strophen, deren erste einen unreinen umarmenden Reim besitzt und wie die zweite Strophe das Versschema durchbricht. Die jeweils 3. Zeile der 4., 5. und 7. Strophe haben keine Zäsur, in der 3. Zeile der 4. Strophe fehlt dazu die 6. Hebung. Der Kreuzreim wird in Strophe 4 und 6 durch einen unreinen umarmenden Reim ersetzt und ineinander gespiegelt. Die Reime «границ» und «воспоминаний» aus Strophe 4 tauchen in Strophe 7 wieder auf («границ», «тканей»), der Reim «пути» aus Strophe 4 reimt sich mit «обойти» und «почти» in Strophe 5, der Reim «тяготенья», «искушенья» wird in Strophe 6 fortgesetzt («спасенья», «зренья»). Die klare Ordnung des ersten Teils wird also im zweiten Teil auf der Ebene des Reims wie des Rhythmus gebrochen. Der gleiche Bruch vollzieht sich in inhaltlicher Beziehung.

Es ist unklar, wer jetzt als lyrischer Adressat angesprochen wird. Ist es weiterhin der Kater? Oder ist es die lyrische Rede, an deren Personifikation sich die Sprecherinstanz im letzten Teil wendet? Außerdem taucht statt des Fensters die Metapher des Spiegels auf. Der „Blick“ des Katers wird auf die Augen reduziert, die eine Spiegelfläche darbieten. In diesem Spiegel findet sich die Sprecherinstanz wieder mit ihrer eigenen Schwermut, ihrer persönlichen Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies. Die Spiegelmetapher wird außerdem erweitert zu einem Becher mit einer großen Spiegelfläche: «зеркальный кубок крупной грани» (14). «Грань» bedeutet auf Russisch „Fläche“, ursprünglich aber „Grenze“,⁶⁷ deren Undurchdringlichkeit durch die Alliteration [k] unterstrichen wird.⁶⁸ Außerdem wird die Spiegelmetapher von der Vokalfolge nachgeahmt [a-y-y-a] und an dem Versende zuvor von der Spiegelung des т, das selbst einen Spiegelbuchstaben darstellt. Die Kadenz „гостит“ (V. 13) bildet zudem den markantesten unreinen Reim des Gedichts. Die Grenze drängt sich somit kalt und unerbittlich zwischen das Diesseits und das Jenseits. Ein Spiegel ist hart und undurchdring-

⁶⁶ Der „goldene“ Kelch verweist auf die Gralslegende nach Chrétien de Troyes und Robert de Boron, wo der Gral sowohl mit dem Becher des letzten Abendmahls wie auch mit der Kreuzigung Christi verbunden ist. Das Gralsmotiv taucht gelegentlich in Sedakovas Lyrik auf, vgl. etwa „Bergode“ («Горная ода»; 1,231-235).

⁶⁷ Vgl. Dal' (1994: 964f.).

⁶⁸ Das [к] gemahnt im Russischen an *камень* (Stein).

lich. Durch den vermutlich aus Metall bestehenden Becher⁶⁹ wird die Kälte und Unüberwindbarkeit noch verstärkt. Und was ein Spiegel zurückwirft, ist eine Täuschung, eine Wiederholung dessen, was schon da ist im Diesseits, nicht jedoch das, was sich dahinter verbirgt. Das Du aber wird durch den Spiegel vom Kater zum Ich transformiert, das nun einen Doppelgänger besitzt oder eine höhere Instanz seiner selbst. Indem sich das eine Ich dem anderen unterwirft und die aufkommenden Erinnerungen willkommen heißt, ihnen „Wege ausbreitet“ (V. 16: «я расстилаю им широкие пути»), kann jedoch eine Brücke in die andere Realität geschaffen werden. Die Situation des Übergangs wird durch das Enjambement zwischen 4. und 5. Strophe poetisch umgesetzt und zusätzlich durch die Anbindung der Versendung «пути» (V. 16) an die Reime der Verse 18 und 20 («обойти», «почти») in der Folgestrophe verstärkt.

Die errichtete ‚Brücke‘ führt in einen Raum, der sich entleert, „entstofflicht“ («развеществляется»; 3,141) und in dem die Anziehungskraft der Erde wie ein „vollgestopftes Haus“ («дом забитый») erscheint. Das Haus ist eine beliebte Metapher Sedakovas für den physischen Körper, der aus fester Materie besteht, statisch, schwer, massiv, unbeweglich, inert ist.⁷⁰ In dem Raum, den das lyrische Ich nun betritt, herrscht jedoch Schwerelosigkeit; er ist erfüllt vom kaum zu vernehmenden Rauschen des Feuers brennender Bälle, das onomatopoetisch durch eine Häufung von Zischlauten versinnlicht wird: «горящие шары, молчащие почти» (V. 20). Dieses Erleben wird mit den „besten Stunden“ des Lebens (V. 21: «лучшие часы») verglichen, d.h., was der Blick des Katers ausgelöst hat, entspricht dem Gipfelpunkt menschlichen Glücks. Allerdings wird dieses Glück dadurch getrübt, dass die Nadel, deren Spitze die Konzentration untermalt, die dieser Zustand erfordert, sich zur Betäubungsspritze wandelt. Der Blick in den Diamanten, der als unruhig und bewegt dargestellt wird (V. 24: «многоволнуемый алмаз») und damit ein Bild für die dynamische, beunruhigende andere Wirklichkeit ist, aber auch für die durchsichtig gewordene materielle Erds substanz, ist mit Leiden verbunden. Das Motiv des Diamanten verweist außerdem auf den „magischen Kristall“ («магический кристалл») bei Puškin, in dessen Poetik er die dichterische Eingebung symbolisiert: Wie der Blick der Wahrsagerin in die Kristallkugel, hinter der sie eine Kerze aufgestellt hat, nur verschwommen und undeutlich die Zukunft erblicken, diese aber intuitiv aus dem entstehenden Lichtspiel ablesen kann, so strömen dem Dichter im Zustand der Inspiration die Verse zu, deren Herkunft er nicht klar zu durchschauen vermag und über deren Stimmigkeit er oft selbst erstaunt ist.⁷¹

⁶⁹ Aufgrund des Bezugs zum goldenen Abendmahlskelch liegt die Assoziation mit einem metallenen Becher nahe.

⁷⁰ Vgl. etwa „Gäste in der Kindheit“ («Гости в детстве»; 1,32), „Porträt eines Künstlers im mittleren Alter“ («Портрет художника в среднем возрасте»; 1,407).

⁷¹ Vgl. „Eugen Onegin“ («Евгений Онегин») und bes. das Gedicht „An mein Tintenfass“ («К моей чернильнице»; in: Puškin 1959-1962: 4,177f.; 1,490ff.). Zum „magischen Kristall“ bei

Einerseits kann, wo „Leben auf Leben blickt“ (V. 25: «жизнь глядит на жизнь»), die trennende „Spiegelfläche“ des reflexiven Bewusstseins überwunden und die Grenze zu einem erweiterten Bewusstseinszustand überschritten werden (V. 25: «уничтожая грани») – der Blick durch den „magischen Kristall“ in eine andere Wirklichkeit gelingt. Andererseits verweisen die Motive der Medusa und der Betäubungsspritze auf eine hypnotisierende Wirkung, also eine Beeinträchtigung des Bewusstseins – was im Kristall erblickt wird, ist nicht klar durchschaubar. Die Medusa deutet wiederum auf den Spiegel, der vor ihrem tödlichen Anblick retten kann, im Kontext des Gedichts wird jedoch die hypnotisierende, zu Stein erstarren lassende Wirkung des Medusenhauptes aktualisiert. Die Metaphorik der Spritze und der Betäubung in Zusammenhang mit der in der 8. Strophe folgenden Gegenüberstellung der „nüchternen“ gewöhnlichen Menschen mit den „trunkenen“ Dichtern (V. 31: «между трезвых пьянствуй») verweist auf die Schwierigkeit, das Geheimnis der Inspiration mit dem gewöhnlichen rationalen Bewusstsein zu erfassen. Was genau sich dem Blick hinter den Spiegel offenbart hat, bleibt im Gedicht daher offen.

Die Spiegelmetapher in Verbindung mit dem Motiv des Blicks und des Sehens deutet außerdem auf Platons Höhlengleichnis, in dem die Schattenbilder an der Höhlenwand die Funktion der Spiegelbilder erfüllen. Durch den Eintritt in den „Blick des Katers“ geschieht eine Vertiefung des Sehens; das Bewusstsein dringt vor in einen Bereich, der zwar vom Grund der Dinge noch durch eine kristallene Fläche getrennt ist, die aber bereits durchsichtig geworden ist und den Blick auf einen anderen Bereich von Wirklichkeit freigibt. Es wird auf diese Weise das ‚Hinausschauen aus der Höhle Platons‘ realisiert (s.o.), wobei die Sprecherinstanz aber nicht unmittelbar in die Sonnenwelt der Urbilder eintritt, sondern der irdischen Schattenwelt weiterhin verhaftet bleibt. Sie kann jedoch die Poesie nutzen, um von diesem Hineinschauen in eine andere Welt zu berichten, wovon der dritte Teil des Gedichts handelt.

In den letzten beiden Strophen ist die poetische Rede der Adressat, dessen Anrede durch einen spondeischen Versfuß am Beginn der 31. Zeile hervorgehoben wird. Der Versanfang stellt die einzige Abweichung vom jambischen Metrum dar. Die personifizierte Rede wird aufgefordert, den Gang des Katers nachzuahmen, der zuvor in Klammern als das „vergessene Spiel des Raums“ charakterisiert wurde: «как бы само пространство / позволило себе забытую игру» (V. 29f.). Auch der Raum kannte also, bevor er zum dreidimensional begrenzten Raum wurde, eine andere Existenzweise, in der er noch nicht verstofflicht war, sondern sich in einem Zustand der Schwerelosigkeit und klingenden Sphärenhaftigkeit befand, worauf die „brennenden“, aber „fast schweigenden“ Bälle aus Vers 20 verweisen. Paradoxerweise soll aber auch die Schwerelosigkeit, die wie der irdische Bereich als „Versuchung“ («искушение») qualifiziert

Puškin vgl. auch Baevskij (1990: bes. 97), der außer dem genannten Aspekt auch die dem Bild des Kristalls innewohnende Einheit und Ganzheitlichkeit der künstlerischen Vision hervorhebt.

wird, umgangen werden. Die Rede in Versen soll Lichtträger sein und „sich be-
rauschen“, das Feuer der jenseitigen Welt, das der irdische Wind nicht löschen
kann, ins Diesseits hineinbringen: «ты между трезвых пьянствуй / с огнем, горя-
щим на ветру» (V. 31f.). Der metaphorische Referenzrahmen ist im dritten Teil
nicht mehr der „Blick“ des Katers, sondern sein „Gang“, d.h., nicht die Augen und
also nicht der tote, harte Spiegel, sondern das, was durch den Durchbruch hinter
den Spiegel in der anderen Realität gewonnen wurde und durch die Poesie als Licht
in den irdischen Bereich hineingetragen werden soll. Die vorletzte Strophe greift
die Thematik des menschlichen Schrifttums aus der zweiten Strophe wieder auf.
Der lyrischen Rede des Dichters wird die Aufgabe zugeschrieben, die in früheren
Zeiten dem Märchen und der Heiligenvita zukam: vom „Wunder“ zu berichten,
dem Ausbruch aus dem profanen Bereich in eine sakrale Dimension des Seins.

Während der zweite Teil durch Enjambements und diverse Abweichungen
von der im ersten Teil angeschlagenen Reim- und Rhythmusfigur die Dramatik
des Schwellenübertritts auch formal spiegelt, sind im dritten abschließenden
Teil, der aus zwei Strophen besteht, Metrum und Reim wieder einheitlich,
wenngleich vom ersten Teil verschieden. Der Alexandriner in den ersten drei
Versen und ein vierhebiger Jambus im letzten Vers sowie die Umkehr von männ-
licher und weiblicher Kadenz bei Kreuzreim, so dass die männliche jeweils an die
zweite Position rückt, führen diese Strophen auch klanglich zum Schlusspunkt
des Gedichts hin. Insgesamt besteht das Gedicht aus neun Strophen und 36 Ver-
sen, also trotz der Spannungen im Mittelteil besitzt es im Ganzen eine ausgewo-
gene harmonische Gestalt.

Während Sedakova fast in allen Versen mit nicht realisierten Hebungen arbei-
tet, sind im zweiten und dritten Teil in einzelnen wichtigen Schlüsselversen alle
Hebungen realisiert: in Vers 14, wo mit dem Motiv des Spiegelbechers die Ge-
fahr des Schwellenübertritts evoziert wird, und in Vers 26, wo das Medusenmo-
tiv ebenfalls auf die Metapher des Spiegels anspielt sowie auf die Schrecken der
chthonischen Unterwelt, die der Jenseitsreisende zu passieren hat. Der 24. Vers
dagegen realisiert nur zwei Hebungen, und hier geht es gerade nicht um die
Schrecken, sondern um die Jenseitsschau, für die die Metapher des Diamanten
mit seiner Klarheit, Ruhe und Durchsichtigkeit steht. Im Diamanten, der sich
über Jahrtausende aus schwarzem Kohlenstoff transformiert hat, ist die finstere
Undurchdringlichkeit der Materie, die bei Sedakova gewöhnlich mit dem Tod
assoziiert wird, hell und durchlässig geworden für das Licht des transzendenten
Bereichs. In „Die Schönheit in der Natur“ («Красота в природе») führt der rus-
sische Philosoph Vladimir Solov'ev den Diamanten als Beispiel für das Natur-
schöne an, dem er die Schönheit in der Kunst gleichsetzt.⁷² Die Kohle dient ihm
als Symbol für die dunklen Naturkräfte, während der für den Einfall des Lichts
durchlässig gewordene Diamant für die Durchlichtung der Materie steht. Schön-
heit ist nach Solov'ev die „*Verwandlung der Materie durch die Verkörperung*

⁷² Vgl. Solowjew (1953: 117-167) / Solov'ev (1988: 351-389).

eines anderen, transmateriellen Prinzips in ihr“ («преображение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала»)⁷³ Dieses „transmaterielle Prinzip“ wird weiter als die „Idee“ bestimmt, die sich als „Licht“ («свет») und „Leben“ («жизнь») manifestiere.⁷⁴ In einem weiteren Aufsatz über den „Allgemeinen Sinn der Kunst“ («Общий смысл искусства»)⁷⁵ bestimmt Solov'ev die Kunst als die Fortsetzung des ästhetischen Werks der Natur durch den Menschen, der „mit seinem vernünftigen Bewusstsein nicht nur Ziel des Natur-Prozesses“ sein könne, „sondern auch das Mittel für die umgekehrte, tiefere und vollere Einwirkung des idealen Prinzips auf die Natur“ liefern müsse.⁷⁶ Die ideale Kunst in Solov'evs Verständnis hat die Aufgabe, „unser tatsächliches Leben [zu] durchgeistigen, [zu] transsubstantiieren“.⁷⁷ Dieser Gedanke, der bei Solov'ev durch den Diamanten symbolisiert wird, scheint auch in Sedakovas Auffassung von Kunst im Allgemeinen und Lyrik im Besonderen auf. Durch die Errichtung einer vertikalen Verbindung zur Transzendenz oder zum ideellen Bereich soll eine Durchlichtung und Durchgeistigung des irdischen materiellen Seins und des gefallen Menschen herbeigeführt werden.⁷⁸

Vers 31 im dritten Teil besitzt sogar sieben Betonungen (s.o. spondäischer Auftakt), wodurch die Dichterrede, um die es nun geht, also das Metathema des Gedichts, besonders hervorgehoben wird. Und Vers 34, der alle sechs Hebungen des Alexandriners realisiert, enthält eine wichtige Aussage, die das Spiegelmotiv bricht: Wenn die Wahrheit allein ist, sieht sie das Leben ohne verzerrenden Spiegel. So soll auch die Rede des Dichters sein, die von der höheren Wirklichkeit hinter den äußeren Erscheinungen unmittelbar Kunde geben soll. Auf diese Weise realisiert das Gedicht klanglich, was es dem Untertitel und den Zwischentiteln des Zyklus nach sein möchte: eine Fantasie, deren musikalisch-lautliche Gestalt zwar ohne eine feste vorgeschriebene Form auskommt, trotzdem aber nicht willkürlich ist, sondern sich organisch ihrem Inhalt gemäß entfaltet.

Die durch die Teile zum Ausdruck kommende dreistufige Struktur ist kennzeichnend für Sedakovas poetologische Gedichte. Diese führen ausgehend von der

⁷³ Solowjew (1953: 128) / Solov'ev (1988: 358). Die deutsche Übersetzung wurde geringfügig geändert («сверхматериальный» wurde als „transmaterieell“ statt „übermaterieell“ übertragen); kursiv im Original.

⁷⁴ Solowjew (1953: 130f., 167) / Solov'ev (1988: 363, 389).

⁷⁵ Solowjew (1953: 169-189) / Solov'ev (1988: 390-404).

⁷⁶ Solowjew (1953: 174) / Solov'ev (1988: 393): «[...] человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала.»

⁷⁷ Solowjew (1953: 189) / Solov'ev (1988: 404): «Совершенное искусство в своей окончательной задаче [...] должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь.»

⁷⁸ Der symbolistische Impetus der in Solov'evs Sophiologie gründenden Forderung einer Transformation des Menschen, der Menschheit und des ganzen Kosmos ist bei Sedakova nicht explizit ausgeführt, klingt jedoch in ihrem hohen Selbstverständnis als Dichterin an.

konkreten Alltagswelt über einen Schwellenübertritt, der in der Regel mit Motiven des Todes, der mystischen Nacht und dem Schrecken der chthonischen Unterwelt verbunden ist, in einen Raum, in dem andere Gesetze als die im irdischen Bereich gültigen herrschen, und am Ende wird dem Dichter und seinem lyrischen Sprachgebilde die Aufgabe zugewiesen, Botschafter dieser anderen Welt zu sein.⁷⁹

5. Fazit: Der lyrische Zustand in praktischer und theoretischer Hinsicht

Auf der Grundlage des analysierten Gedichts stellt sich der lyrische Schaffensakt als ein Erleben dar, das sich in einem gedämpften Bewusstseinszustand vollzieht, aber dennoch eine Ahnung davon zu vermitteln vermag, was hinter den Schranken des sinnlichen Seins verborgen liegt. Deutlich wird, dass es sich um eine Liminalitätserfahrung handelt, die als ein sakrales Geschehen erscheint, dass das Subjekt eine Transformation durchläuft, dass die Konturen des dreidimensionalen irdischen Raums sich verflüssigen und sich ein Bewusstseinsraum von anderer Qualität öffnet. Außerdem wird der Dichtung die Aufgabe zugewiesen, von dieser Erfahrung zu berichten bzw. sie performativ über die Rezeption des Gedichts nachvollziehbar zu machen. Das Gedicht lässt offen, ob eine Begegnung mit platonischen Urbildern, mit dem Schöpfergott, Christus oder dem eigenen höheren Selbst stattfindet,⁸⁰ es trifft überhaupt keine konkrete Aussage über das, was in diesem anderen Raum geschieht, sondern umschreibt ein Geschehen, dessen Natur gerade in seiner paradoxen Vieldeutigkeit liegt.

Henrieke Stahl, die die mystische Erfahrung als Kernthema von Sedakovas Lyrik herausgearbeitet hat, stellt fest, dass diese bei Sedakova selten eindeutig in einen christlichen Kontext eingebettet ist, sondern meist auch anders interpretiert werden kann.⁸¹ Gerade in der Offenheit aber sieht sie ein besonderes qualitatives Merkmal von Sedakovas Lyrik gegeben: "This openness, or the presence

⁷⁹ Vgl. auch „Drei Spiegel“ («Три зеркала»; 1,102-105), „David singt für Saulus“ («Давид поет Саулу»; 1,221-223), „Nächtliches Nähen («Ночное шитье»; 1: 241f.), „Fünfte Stanzen. De arte poetica“ («Пятые стансы. De arte poetica»; 1: 305-308). Man kann in diesem Dreischnitt eine Adaption der triadischen Struktur von Übergangsriten, wie sie der französische Ethnologe Arnold van Gennep in seinem Werk «Les rites de passage» herausgearbeitet hat, an den Prozess des Dichtens sehen, vgl. Gennep (1981: 21). Ob dies auf das lyrische Gesamtwerk Sedakovas zutrifft, müsste untersucht werden. Die „Elegie des Herbstwassers“ («Элегия осенней воды»; 1,377-380) etwa poetisiert eine Schwellengang, der nicht triadisch gestaltet ist.

⁸⁰ In anderen Gedichten dagegen finden sich Aspekte dieser Ansichten, allerdings meist in einer offenen, mehrdeutigen Weise. Vgl. „Weder den Engel, klingend, wie eine Ritze“ («Ни ангела, звучащего, как щель»; 1,101) zu Gott, „Gäste der Kindheit“ («Гости детства»; 1,32), „Kindheit“ («Детство»; 1,183) und „Im Gedenken an Alexander Men“ («Памяти Александра Меня»; 1,374) zu Christus; dazu Stahl (2019: 245-263). Renner-Fahey (2002: 186f.) sieht in einzelnen Gedichten auch einen Bezug zur platonischen Ideenkonzeption gegeben.

⁸¹ Vgl. Stahl (2019: 246-263, bes. 263).

of the not immediately graspable, guards Sedakova's verse from a denominational religious definition and enhances its poetic qualities."⁸²

Was für die Lyrik gattungsspezifisch stimmig ist, wird allerdings zum Problem, wenn es in theoretischen Texten fortgesetzt wird. Die Widersprüche im theoretischen Werk irritieren den Leser, und die wiederholten Versuche Sedakovas, den lyrischen Zustand mit unterschiedlichsten Begrifflichkeiten immer wieder neu zu umschreiben, ergeben keine kohärente Darstellung. Dagegen kann die Polyvalenz des lyrischen Sprachgebildes die Bestimmung dessen, wie Lyrik entsteht und woher sie ihre Inspirationen schöpft, offenlassen. Die Gattung lebt vom Paradox, vom Oxymoron und der prinzipiellen Offenheit der Aussage. Die Ambivalenz der Darstellung des Schwellengangs und des Erlebens im lyrischen Zustand können im Gedicht als beabsichtigt empfunden werden.

Zum Schluss soll versucht werden, den Gegensatz von theoretischem und lyrischem Textmaterial durch die eingangs angeführten Thesen des Literarischen als nicht-propositionalem Erkenntnismodus und des lyrischen Bewusstseins als mit archaischen Mentalitätsstrukturen verwandtem Bewusstseinszustand zu beleuchten. Die Unterscheidung von Propositionalität und Nicht-Propositionalität trifft das Problem von Sedakovas theoretischen Texten. Sie reproduzieren die Vieldeutigkeit des lyrischen Sprachgebildes, was unweigerlich zu Widersprüchen führt. Ein Gedicht hat keine Aussage zu treffen, sondern kann in der Polyvalenz und Offenheit des Gesagten verbleiben. Es kommt darin gerade eine seiner wesentlichen Gattungsmerkmale zur Geltung. Vom theoretischen Text dagegen wird eine klare Aussage erwartet. Was also in theoretischer Hinsicht stört, kann in poetischer Hinsicht als gewollt und gerechtfertigt empfunden werden. Der philosophische Terminus der *cognitio clara et confusa*, den Schildknecht in die Debatte um das nicht-propositionale Erkennen des Literarischen einführt, könnte die besondere Erkenntnisweise des Lyrischen bei Sedakova zu präzisieren helfen, wobei offen bleibt, ob die Erweiterung der Perzeption in besondere übersinnliche Wahrnehmungsmodi bei Sedakova eine Bezugnahme auf den Begriff der ästhetischen Erkenntnis bei Leibniz und Baumgarten rechtfertigt. Allerdings ist es gerade, wie Franke feststellt, die Ausrichtung auf ihre metaphysische Relevanz, die der verworrenen Fülle der ästhetischen Erkenntnis bei Baumgarten „Ordnung und Gestalt verleiht“.⁸³ In Sedakovas Poetik ist der Aspekt des Bezugs zum Absoluten zentral, das bei ihr sowohl im theoretischen wie auch im lyrischen Werk als religions- und kulturübergreifender Seinsgrund erscheint.⁸⁴ Konstitutiv für das lyrische Sprachgebilde ist dabei für Sedakova die hohe Übereinstimmung von Form und Inhalt sowie der Anspruch, die Faktur als Trägerin des Epiphanie-Erlebnisses zu verstehen, das über sie weitervermittelt werden soll.

⁸² Stahl (2019: 263).

⁸³ Franke (2018: 26).

⁸⁴ Zur Überkonfessionalität und inklusivistischen Sicht der inneren Einheit aller Religionen in Sedakovas Lyrik vgl. Schmitt (2019: 96-99).

Was die Verwandtschaft des lyrischen Zustands bei Sedakova mit archaisch-mythischen Bewusstseinsstrukturen angeht, kann in der Leitmotivik des Mystischen der Ausdruck genau dieser These gefunden werden. Zwar handelt es sich bei Sedakova tendenziell um Zustände christlich-mystischer Erfahrung, diese wird jedoch nicht konfessionell festgelegt oder auf das Christentum beschränkt, sondern umfasst in ihrer Offenheit auch andere Formen von spirituellem Erleben von den Urformen der slavischen Vergangenheit, der griechisch-römischen Antike und des chinesischen Altertums über die jüdische Mystik bis hin zu christlichen Formen. Die Korrespondenz zu archaischen Bewusstseinsstrukturen zeigt sich im analysierten Gedicht in der Umschreibung des lyrischen Zustands, der durch eine Bewusstseinstrübung gekennzeichnet ist (Betäubung, Hypnose, Trunkenheit) – was der kunstvollen Gestaltung des Gedichts und der hohen Übereinstimmung von Form und Inhalt widerspricht – und in theoretischer Hinsicht in der Charakteristik der „Vorbewusstheit“, „Instinkthaftigkeit“ und „Vorsprachlichkeit“ des inspirierten Zustands.⁸⁵ Dass sich genau hieraus die Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten der theoretischen Ausführungen Sedakovas ergeben, wurde bereits wiederholt genannt. Sie können aufgelöst werden im Begriff der *cognitio clara et confusa*, sofern diese um die übersinnliche Perzeption aufgrund einer Ausbildung besonderer Organe erweitert wird.

Literatur

- Averincev, S. S. (2001): София-Логос. Словарь. Киев.
- Baevskij, V. S. (1990): Сквозь магический кристалл. Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. Москва.
- Baudelaire, Ch. (1868): Les Fleurs du mal. Œuvres complètes. Vol. I. Paris.
- Dal', V. I. (1994): Толковый словарь живого великорусского языка. Москва.
- Der Brockhaus Musik (2001): Der Brockhaus Musik. Personen, Epochen, Sachbegriffe. Hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus. Red. Leitung: M. Strzysch-Siebeck. Mannheim.
- Dinzelbacher, P. (1994): Christliche Mystik im Abendland. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters. Paderborn / München / Wien / Zürich.
- Fink, K. J. (1991): Goethe's history of science. Cambridge.
- Förster, E. (2012): Die 25 Jahre der Philosophie. Eine systematische Rekonstruktion. Frankfurt a. M.
- Franke, U. (2018): Baumgartens Erfindung der Ästhetik. Mit einem Anhang: „Baumgartens Ästhetik im Überblick“ von N. Kleinschmidt. Münster.
- Gabriel, G. (1991): Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart.

⁸⁵ Die von Schmid (2008: 24f.) im Einzelnen genannten Punkte der Dichotomie von Wort- und Erzählkunst konkret am lyrischen Textmaterial aufzuzeigen, bedürfte einer gesonderten Studie.

- Gennep, A. van (1981): *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Frankfurt / New York / Paris.
- Goethe, J. W. (1982-2008): *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe (HA) in 14 Bänden, mit Kommentar und Registern*. Hg. v. E. Trunz. München.
- Kahn, A. [Кан, Ё.] (2017): Книга Часов Ольги Седаковой и религиозная лирика: читая «Пятые стансы» // Сандлер, С. / Криммель, М. / Новиков, О. / Хотимская, М. (ред./сост.): Ольга Седакова: Стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. Москва. 145-181.
- Kahn, A. (2019): Sedakova's Book of Hours and the Devotional Lyric: Reading "Fifth Stanzas". In: Sandler, S. / Khotimsky, M. / Krimmel, M. / Novikov, O. (ed.): *The Poetics of Olga Sedakova. Origins, Philosophies, Points of Contention*. Madison, WI. 141-164.
- Kelly, M. (2019): The Art of Change: Adaptation and the Apophatic Tradition in Sedakova's *Chinese Journey*. In: Sandler, S. / Khotimsky, M. / Krimmel, M. / Novikov, O. (ed.): *The Poetics of Olga Sedakova. Origins, Philosophies, Points of Contention*. Madison, WI. 165-190.
- Lotman, Ju. M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. v. R. D. Keil. München.
- Mal'čukova, S. G. (1998): Лирика Пишкина 1820-х годов в отношении к церковнословянской традиции. К интерпретации стихотворений «Воспоминание» и «Пророк» в контексте христианской культуры // Захарова, В. Н. (ред.): *Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр*. 5. Петрозаводск. 151-177.
- McGinn, B. (1994): *Die Mystik im Abendland*. Bd. 1: Ursprünge. Freiburg / Basel / Wien.
- Medvedeva, N. G. (2013): «Тайные стихи» Ольги Седаковой. Ижевск.
- Megrelishvili, K. (2019): The Topography of the Other World in Olga Sedakova's Poetics. In: Sandler, S. / Khotimsky, M. / Krimmel, M. / Novikov, O. (ed.): *The Poetics of Olga Sedakova. Origins, Philosophies, Points of Contention*. Madison, WI. 214-240.
- Polukhina, V. (2011): *Ol'ga Sedakova*. In: Rosneck, K. (ed.): *Russian poets of the Soviet Era*. Detroit.
- Прорп, В. Я. (1986): *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград.
- Puškin, A. S. (1959-1962): *Собрание сочинений в 10 томах*. Москва.
- Renner-Fahey, O. (2002): *Mythologies of Poetic Creation in Twentieth-Century Russian Verse*. https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1056554664/inline. [14.6.2017].
- Sandler, St. (1996): Thinking self in the poetry of Ol'ga Sedakova. In: Marsh, R. (ed.): *Gender and Russian Literature: New Perspectives*. Cambridge. 302-325.
- Sandler, St. (2001): Scared into selfhood: the poetry of Inna Lisnianskaia, Elena Shvarts, and Ol'ga Sedakova. *Slavic Review*. 60 (3). 473-490.
- Sandler, St. (2006): Mirrors and Metarealists: Olga Sedakova and Ivan Zhdanov. *Slavonica*. 12 (1). 3-23.
- Sandler, St. (2019): Constricted Freedom: On Dreams and Rhythms in the Poetry of Olga Sedakova. In: Sandler, S. / Khotimsky, M. / Krimmel, M. / Novikov, O. (ed.): *The Poetics of Olga Sedakova. Origins, Philosophies, Points of Contention*. Madison, WI. 116-183.
- Schildknecht, Chr. (2008): Klarheit in Philosophie und Literatur. Überlegungen im Anschluss an Peter Bieri. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. 56 (5). 781-787.
- Schildknecht, Chr. (2016): Themenwechsel? Linien des Transfers zwischen phänomenalem Erleben und Texterleben. In: Schildknecht, Chr. / Wutsdorff, I. (Hg.): *Präsenz und Text. Strategien des Transfers in Literatur und Philosophie*. Paderborn. 19-39.
- Schilling, J. (1990): *Goethes Lebensbegriff*. Konstanz.

- Schmid, W. (2008): „Wortkunst“ und „Erzählkunst“ im Lichte der Narratologie. In: Gröbel, R., Schmid, W. (Hg.): Wortkunst, Erzählkunst, Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve. München.
- Schmitt, A. [Šmitt, A.], (2019): Функция концептов ВОСТОК и ЗАПАД в поэзии Ольги Седаковой и Елены Шварц // Критика и семиотика 1. 93-107.
- Schmitt, A. [Šmitt, A.], (im Druck): «Всякую вещь можно открыть, как дверь.» К построению лиминальных пространств в поздней лирике Ольги Седаковой.
- Scholem, G. (1980): Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt a. M.
- Sedakova, O. A. (2009): Хрюнтик Мамунтик. Книга для детей, взрослых и котов. Москва.
- Sedakova, O. A. (2010): Четыре тома. Стихи (1). Переводы (2). Poetica (3). Moralia (4). Москва.
- Sedakova, O. A. (2013): «Не хочу успеха и не боюсь провала». Интервью Анне Гальпериной для портала Православие и мир. <http://olgasedakova.com/interview/1135>. [17.7.2018].
- Sedakova, O. A. / Poluchina, V. (o. Jg.): «Чтобы речь была твоей речью». Беседа с Валентиной Полухиной. <http://www.olgasedakova.com/interview/177>. [15.7.2018].
- Sedakova, O. A. (2004): Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. Москва.
- Sedakova, O. A. (2009): Всё, и сразу. Санкт Петербург.
- Solov'ev, V. S. (1988): Сочинения в двух томах. Т. 2. Москва.
- Solowjew, W. (1953): Erkenntnislehre, Ästhetik, Philosophie der Liebe. Übers. v. W. Szylkarski. Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew. Bd. 7. Freiburg i.B.
- Stahl, H. [Štal', Ch.] (2017): «пока тебя это не коснулось». Имманентность трансцендентности: поэтологические размышления о мистических аспектах поэзии Ольги Седаковой // Сандлер, С. / Криммель, М. / Новиков, О. / Хотимская, М. (ред./сост.): Ольга Седакова: Стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. Москва. 252-292.
- Stahl, H. (2019): Sophia im Denken Vladimir Solov'evs. Eine ästhetische Rekonstruktion. Münster.
- Stahl, H. (2019): The Immanence of Transcendence: Poetic Reflections on the Mystical Aspects of Olga Sedakova's Lyric Poetry. In: Sandler, S. / Khotimsky, M. / Krimmel, M. / Novikov, O. (ed.): The Poetics of Olga Sedakova. Origins, Philosophies, Points of Contention. Madison, WI. 241-268.
- Sudbrack, J. (1984): Christliche Mystik – Vorüberlegungen. In: Ruhbach, G. / Sudbrack, J. (Hg.): Große Mystiker. Leben und Wirken. München. 7-16.
- Švarcman, M. M. (2011): Смородинные сумерки. Стихи и письма. Москва.
- Žitenev, A. A. (2012): Поэзия неомодернизма. Санкт Петербург.
- Zvegincova, M. È. (2013): Концепт сад в лирике О. Седаковой // Русская филология 1-2 (49). Харьков. 73-78.