

Gesine Dornblüth

# Poststalinizm – Postavangardizm

Das Subjekt und die Welt der Objekte  
in der postmodernen frühen Lyrik  
Andrej Voznesenskij

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“  
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des  
eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und  
Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche  
Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von  
Alois Schmaus

Herausgegeben von  
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov  
Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 383

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1999

Gesine Dornblüth

# „Poststalinizm – Postavangardizm“

Das Subjekt und die Welt der Objekte  
in der postmodernen frühen Lyrik  
Andrej Voznesenskij



VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1999

**PVA  
99.  
2804**



**ISBN 3-87690-742-X**  
**© Verlag Otto Sagner, München 1999**  
**Abteilung der Firma Kubon & Sagner**  
**D-80328 München**

*Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier*

99 1 87690

# INHALT

<b>Vorwort</b>	7
<b>I. Das Subjekt in Moderne und "Postmoderne"</b>	11
<b>II. Wissenschaftliche Ansätze für eine Betrachtung Voznesenskij's als postmodernen Dichter</b>	28
<b>III. Selbstverlust oder Selbstbehauptung? Zur Diskussion über Goya und die Figur "Ich bin jemand anders"</b>	34
<b>IV. Das Subjekt in der postmodernen frühen Lyrik Voznesenskij's. Analysen, Vergleiche, Interpretationen.</b>	
1. Subjekt gleich Objekt oder Der Flughafen als Selbstporträt: <i>Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke</i> im Vergleich mit Pasternaks <i>Vokzal</i> und Majakovskij's <i>Broklinskij most</i>	52
- "Avtoportret – aëroport": Ich-Konstituierung im Signifikantenspiel	55
- Semantische Analyse: Technologisierung und Transparenz	61
- Pasternaks <i>Vokzal</i> im Vergleich mit <i>Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke</i>	65
- Majakovskij's <i>Broklinskij most</i> im Vergleich mit <i>Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke</i>	74
- Fazit	80
2. Offensichtlicher Selbstverlust: Ironisierung der Figur "Ich bin Goya" in <i>Poterjannaja ballada</i>	82
3. Technologisierung des Subjekts: Dichter im ziellosen Geschwindigkeitsrausch. " <i>Nas mnogo. Nas mozet byt' četvero...</i> " im Vergleich mit Pasternaks " <i>Nas malo. Nas mozet byt' troe...</i> "	97
4. Selbstentfremdung statt Selbstfindung: <i>Avtoportret</i> im Vergleich mit dem <i>Selbstporträt</i> Mandel'stams	114

5. Die Nacktheit der Welt vor dem Subjekt: Voznesenskij und Sartre	
( <i>Pariž bez rifm</i> )	124
- Nacktheit und Enthüllung bei Sartre	130
- Existentialistische Elemente in <i>Pariž bez rifm</i>	133
- Ironisierung Sartres und Aufgabe der existentialistischen Selbstbehauptung	138
- Aufhebung in Zeit- und Subjektlosigkeit	144
6. Zerfließen mit der Objektwelt: <i>Èskiz poëmy</i>	150
- "Alles fließt": Variationen auf Heraklit	155
- Die Rolle des Ich im Vergleich mit Pasternak und dem Mythos der All-Einheit	159
- Surrealistische Elemente	170
- Hyperrealismus und Objektstrategie	177
<b>V. Zusammenfassung</b>	181
<b>Bibliographie</b>	183

## VORWORT

Wenn heutzutage von einer "russischen Postmoderne" die Rede ist, dann ist damit im allgemeinen die Kunst gemeint, die in den 80er Jahren, frühestens aber in den 70ern, im Untergrund der Sowjetunion entstand, und die erst mit Perestrojka und Glasnost' allmählich an die Öffentlichkeit drang. Im Bereich der Literatur sind dies vor allem die Werke der Moskauer Konzeptualisten. Mittlerweile gibt es eine Flut von Vorträgen und Aufsätzen, die deren "Postmodernität" aufzeigen. Die meisten dieser Studien übernehmen dazu einzelne Merkmale, die die westliche "Postmoderne"-Debatte hervorgebracht hat, zum Beispiel die Unbestimmtheit, Oberflächlichkeit, Ironie, Subjektlosigkeit oder Zitathaftigkeit postmoderner Kunst, und übertragen diese auf die russische Literatur. Gerade der Konzeptualismus bietet durch seine offensichtlichen Brüche mit jeder Konvention ein dankbares Betätigungsfeld dafür.

Andrej Voznesenskij wird im Rahmen dieser Debatte in der Regel allenfalls als eine Art Negativ-Folie für die "Postmoderne" angesehen. Er gilt gemeinhin als ein typischer Vertreter der sogenannten Šestidesjatniki, einer jungen Generation von Dichtern der frühen 60er Jahre, die die nachstalinistische Offenheit nutzten, um laut und pathetisch Gerechtigkeit, Wahrheit und Authentizität einzufordern. Von diesen offiziellen Dichtern setzt sich die inoffizielle Literatur ironisch ab. Damit wird ein Gegensatz konstruiert, der suggeriert, daß offizielle Lyrik und Postmodernität einander ausschließen.

Die gegenwärtige Debatte birgt das Problem, daß viele der an ihr Beteiligten, obgleich sie sich im großen und ganzen auf die westliche "Postmoderne"-Diskussion berufen, eine grundlegende Annahme derselben ignorieren. Denn sie betrachten "Postmoderne" als ein Programm, das sich gegen die Moderne richtet. Die französische Philosophie, die ich als grundlegend für die gesamte Diskussion erachte, versteht die "Postmoderne" aber nicht als einen Gegensatz zur Moderne, sondern als ein Phänomen, das lediglich ein mögliches Ende der Moderne reflektiert. Das Präfix "Post-" ist dabei kein Zeichen für ein epochebildendes Danach, sondern ein Zeichen für Distanz. Das ist die Position vor allem J.-F. Lyotards. W. Welsch, der Lyotard im deutschen Sprachraum vertritt, drückt dies pointiert im Titel seiner Einführung *Unsere postmoderne Moderne*<sup>1</sup> aus, und auch P. Zima stellt in seinem umfassenden Werk *Moderne/Postmoderne* klar heraus, daß "die Postmoderne zwar aus der mit ihr verwandten Spätmoderne (dem Modernismus) hervorgeht, daß sie aber zugleich

---

<sup>1</sup> W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1997.

einen Bruch mit der modernen und modernistischen Problematik herbeiführt.<sup>2</sup> Die "Postmoderne" ist demnach keine Epoche im üblichen literaturhistorischen Sinne, wie die Romantik, der Realismus oder auch die Moderne, die sich als Widerspruch zur jeweils hervorgehenden Epoche konstituierten, sondern sie ist eine "Geisteshaltung"<sup>3</sup>, eine "Reflexionsstufe"<sup>4</sup>, in der grundlegende Eckpfeiler der Moderne reflektiert und in Frage gestellt werden. Sie ist eine Befindlichkeit, hervorgerufen durch die Einsicht, daß alle Absolutheitsansprüche, die die Moderne impliziert, jede Form von Wahrheit, ihre Gültigkeit verwirkt haben. Ich verstehe "Postmoderne" deshalb nicht als ein Konzept, sondern als eine Erscheinung, die sogenannte "Postmoderne"-Theoretiker wie Lyotard, J. Baudrillard und andere nicht als Programm entwerfen, sondern lediglich beschreiben. Insofern kann man von *der* "Postmoderne" im Grunde gar nicht sprechen. Ich setze den Terminus deshalb in Anführungszeichen oder verwende an seiner Stelle die Begriffe Postmodernität oder Postmodernismus.

Ein zweites Problem der gegenwärtigen Debatte über die zeitgenössische "russische Postmoderne" ist, daß die Beteiligten sich vorrangig darauf konzentrieren, sogenannte postmoderne Verfahren oder Stilmittel aufzuzeigen. Viele Arbeiten beschäftigen sich mit offensichtlichen, mittlerweile ihrerseits nahezu kanonisierten ästhetischen Verfahren der ehemaligen Untergrund-Literatur, dem systematischen Verstoß gegen die Tradition, und leiten daraus die Postmodernität eines Textes ab. Postmodernismus ist aber kein ästhetisches Phänomen (und damit entfällt ein weiteres Kriterium literarischer Epochen). Tabubrüche beispielsweise gab es bereits in der Moderne. Heute werden sie lediglich, unter anderem durch die technischen Möglichkeiten, um ein Vielfaches verstärkt. Schließlich kann es auch deshalb keine speziell postmodernen Verfahren geben, weil die Proklamation und Kanonisierung derselben das Ende von Postmodernität bedeuten würde, die damit keine Befindlichkeit jenseits der Dogmen mehr wäre, sondern selbst ein Dogma. Wenn beispielsweise V. Erofeev sich selbst als "Postmodernist" bezeichnet, hat dies mit Postmodernität im ursprünglichen Sinne nichts mehr zu tun, weil er diese damit bereits reflektiert und etabliert.

Die vorliegende Arbeit basiert auf der Annahme, daß sich Postmodernität (im Sinne einer Befindlichkeit) am besten, wenn nicht gar ausschließlich anhand der

<sup>2</sup> P. V. Zima, *Moderne Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen/Basel 1997, S. XII.

<sup>3</sup> U. Eco, "Postmodernismus. Ironie und Vergnügen", in: W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 75.

<sup>4</sup> W. Welsch, "Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie", in: P. Koslowski, R. Spaemann, R. Löw (Hg.), *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986, S. 256.

Beschaffenheit des Subjekts und seiner Beziehung zur Objektwelt feststellen läßt, und zwar aus folgendem Grund: Wenn man überhaupt ein grundlegendes Merkmal postmoderner Befindlichkeit ausmachen möchte, so ist dieses in der tiefgreifenden Verunsicherung zu sehen, die alles erschüttert, was ehemals als fest und absolut galt. Diese Verunsicherung umfaßt nicht nur jede Form von Realität, Wahrheit oder Bedeutung, sondern auch das Subjekt selbst, das seine zentrale Stellung eingebüßt hat und sich selbst nicht mehr gegenwärtig ist. Das ist der gemeinsame Nenner, der sowohl in Lyotards vielzitiertem Wort vom Ende der Metaerzählungen, als auch in Baudrillards Feststellung von der Objektstrategie und Auflösung der Realität in Simulation, als auch in der gesamten Theorie des Poststrukturalismus bis zu J. Derrida und J. Lacan enthalten ist.

Bei der Untersuchung des Subjekts und seinem Verhältnis zu den Objekten zeigt sich, daß bereits Andrej Voznesenskij's offizielle Lyrik der späten 50er und frühen 60er Jahre postmoderne Elemente enthält, ja daß sie, da sie unbewußt postmodern ist, sogar weit mehr der ursprünglichen Auffassung der französischen Philosophie von "Postmoderne" entspricht als die sogenannte russische Neoavantgarde. Dabei geht es mir nicht um eine simple epochale "Rückdatierung" dessen, was bisher als "postmodern" galt. Der Versuch, die plakativen äußeren Merkmale beispielsweise der konzeptualistischen Literatur auf Voznesenskij's Lyrik zu übertragen, wäre von vornherein zum Scheitern verurteilt, denn die stilistischen Unterschiede sind gewaltig. Statt dessen betrachte ich Voznesenskij's Gedichte im Vergleich mit der davorliegenden modernen Literatur, die er zitiert: Vor allem mit der frühen Lyrik B. Pasternaks, aber auch mit Gedichten V. Majakovskij's und V. Chlebnikov's, sowie mit Texten der westlichen Moderne, z.B. J.-P. Sartres und A. Bretons. Damit kann nicht nur der Unterschied zwischen moderner und postmoderner Subjektbefindlichkeit anhand konkreter Textbeispiele herausgearbeitet werden, sondern es wird auch der Einfluß der historischen Avantgarde und der westlichen zeitgenössischen Kunst auf Voznesenskij deutlich. Zusätzlich ermöglicht das vergleichende Vorgehen neue Erkenntnisse über die von Voznesenskij zitierten Dichter, besonders über Pasternak, denn durch die direkte Gegenüberstellung mit Voznesenskij ergeben sich einige Charakteristika in Pasternaks Lyrik, zum Beispiel eine Stärke des lyrischen Ich, die bisher in dem Maße nicht gesehen wurden.

Die Zielsetzung dieser Arbeit, umfassend und textnah das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt bei Voznesenskij zu untersuchen, und die komparatistische Vorgehensweise erfordern es, sich auf exemplarische Analysen zu beschränken. Dazu wurden sechs Gedichte ausgewählt, die in bezug auf das Subjekt aussagekräftig

sind. Verweise auf andere, auch auf spätere Gedichte Voznesenskij's, fließen selbstverständlich mit ein. Der detaillierte Vergleich von Voznesenskij's Texten mit modernen Prätexten zeigt, daß der Dichter zwar die poetischen Verfahren, Themen, Motive und Stilmittel der Moderne beibehält, daß er aber durchgehend, auf welche literarische Vorlage er sich auch bezieht, die Souveränität des Subjekts, die in den modernen Texten letztendlich immer erhalten bleibt, durch eine tiefgreifende Unsicherheit und Schwäche ersetzt. Subjekt und Objekt sind bei ihm keine Gegensätze mehr, sondern sie sind vollständig miteinander verschmolzen.

Das Besondere an Voznesenskij ist, daß er diese Schwäche des Subjekts in jedem der untersuchten Gedichte auf eine andere Art und Weise ausdrückt: Mal löst er das Ich in einem endlosen Spiel von Signifikanten auf, mal läßt er es mit der Objektwelt verschmelzen; ein Mal enthebt er es in eine vollkommen subjektlose Welt, ein anderes Mal läßt er es verloren zwischen vermeintlichen Identifikationsfiguren hin und her irren. Für Voznesenskij scheint es keine Souveränität des Subjekts mehr zu geben. Ein einheitliches Verfahren, dies zu artikulieren, fehlt. Auch darin äußert sich die Postmodernität des Dichters, der sich selbst vermutlich nie dieses Attribut geben würde. Erst 1989 schreibt er in einem nicht übersetzbaren Wortspiel in dem Gedicht *Barnaul'skaja bulla* (*Die Bulle von Barnaul*):

Наступил Великий пост.  
Поставангардизм.  
Постсталинизм.<sup>5</sup>

Das Große Post [die große Fastenzeit] ist angebrochen. /  
Postavantgardismus / Poststalinismus.

Diese Arbeit wurde 1999 vom Fachbereich Sprachwissenschaften der Universität Hamburg aufgrund der Gutachten von Prof. Dr. Wolf Schmid und von PD Dr. Raoul Eshelman als Dissertation angenommen. Mein Dank gilt Dr. Dorothee Gelhard, Kristina Schulz und Thomas Franke sowie für die Betreuung Dr. Raoul Eshelman.

<sup>5</sup> A. Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, Moskva 1990, S. 59.

## I. DAS SUBJEKT IN MODERNE UND "POSTMODERNE"

"Postmoderne" läßt sich nur in Bezug zur Moderne erklären. In der philosophischen Debatte meint Moderne im allgemeinen die Philosophie der Neuzeit seit dem 17. Jahrhundert, namentlich die Philosophie seit Descartes. Die grundlegende Neuerung der Neuzeit gegenüber der Antike und dem Mittelalter besteht darin, daß sie die Ratio präferiert. Das heißt, das erkennende Subjekt tritt an die Stelle der alles erklärenden göttlichen Weisheit. Descartes' bekannte Formel "cogito, ergo sum" spielt darauf an. Das erkennende Subjekt setzt sich dabei die zu erkennende Welt als Objekt gegenüber. P. Engelmann bemerkt: "Die Subjekt-Objekt-Relation wird das Paradigma der neuzeitlichen Wissenschaft und von dort aus des neuzeitlichen Weltbildes überhaupt."<sup>6</sup>

Subjekt und Objekt im Sinne der Moderne sind metaphysische Begriffe<sup>7</sup>, so wie neuzeitliches Denken insgesamt metaphysisches Denken ist. Die Moderne begreift das Subjekt als eine vorsprachliche, ursprüngliche und sinnstiftende Identität,<sup>8</sup> als sich selbst gegenwärtiges Bewußtsein. Es ist streng gegenüber der Welt abgegrenzt. Das moderne Subjekt ist, mit den Worten S. Benhabibs, "eingesperrt ins Gefängnis des eigenen Bewußtseins".<sup>9</sup> Darüberhinaus geht die Philosophie der Neuzeit davon aus, daß es so etwas wie einen zentralen, ebenfalls vorsprachlichen, unangreifbaren Sinn hinter allen Dingen gibt (das, was J. Derrida als "transzendentes Signifikat"

---

<sup>6</sup>P. Engelmann, "Einführung. Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie", in: ders. (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990, S. 14. Vgl. auch H.-G. Vester, "Verwischte Spuren des Subjekts. Die zwei Kulturen des Selbst in der Postmoderne", in: Koslowski, Spaemann, Löw (Hg.), *Moderne oder Postmoderne*, S. 189f. – Das Modell reiner subjektzentristischer Rationalität wird zwar ansatzweise bereits in der neuzeitlichen Philosophie kritisiert, so zum Beispiel von Kant oder Hegel. Neueste dekonstruktivistische Studien versuchen deshalb nachzuweisen, daß das Subjekt schon bei einzelnen Philosophen der Neuzeit dezentriert, ein "Kategorienfehler" ist (so zum Beispiel J. Rogozinski, "Der Aufruf des Fremden. Kant und die Frage nach dem Subjekt", in: M. Frank, G. Rault, W. v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt 1988, S. 192-229; G. Mohr, "Vom Ich zur Person. Die Identität des Subjekts bei Peter F. Strawson", im selben Band, S. 29-84; J. Hörisch, "Das doppelte Subjekt. Die Kontroverse zwischen Hegel und Schelling im Lichte des Neostukturalismus", im selben Band, S. 144-164). Im großen und ganzen können die Philosophen der Neuzeit, wie auch die Autoren dieser Studien selbst eingestehen, das grundlegende Paradigma neuzeitlicher Rationalität, die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt, jedoch noch nicht erschüttern (vgl. auch Engelmann, "Einführung", S. 15; W. v. Reijen, "Das unrettbare Ich", in: Frank, Rault, v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, S. 391).

<sup>7</sup>Vgl. G. Vattimo, "Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie", in: Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, S. 246.

<sup>8</sup>Vgl. Mohr, "Vom Ich zur Person", S. 29.

<sup>9</sup>S. Benhabib, "Kritik des 'postmodernen Wissens' – eine Auseinandersetzung mit Jean-François Lyotard", in: A. Huyssen, K.R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986, S. 106.

bezeichnet und grundlegend in Frage stellt<sup>10</sup>): Gott, den Weltgeist, die Seele etc. Der Begriff dafür wechselt von Philosoph zu Philosoph. Das moderne Subjekt versucht, diese jenseits der eigenen Grenzen befindliche vermeintliche Wahrheit mit Hilfe der Metaphysik zu erfassen.

Postmodernismus bedeutet philosophisch, daß das Subjekt-Objekt-Schema der Neuzeit verblaßt. Die lang bewahrten vermeintlichen Selbstverständlichkeiten in bezug auf das Subjekt, seine vorsprachliche Präsenz, seine Einheit und feste Identität und seine Vormachtstellung gegenüber dem Objekt, werden grundlegend in Frage gestellt. Das postmoderne Subjekt ist nicht mehr Zentrum der Welt, sondern es ist dezentriert, peripher, sich selbst niemals gegenwärtig. Postmodernismus bedeutet dabei *nicht* den Tod des Subjekts. Diese Floskel taucht zwar immer wieder auf<sup>11</sup>, ist aber eine Vereinfachung, denn es geht lediglich um eine Verlagerung des Subjekts, um eine Art "Deplacierung"<sup>12</sup> vom Zentrum der Sinn- und Bewußtseinskonstitution an die Peripherie.

Dies ist die gemeinsame Position der meisten Denker, die postmoderne Befindlichkeit analysieren oder die selbst als postmodern gelten. Die Ansätze, aus denen heraus sie die Dezentriertheit des Subjekts ableiten, sind allerdings ganz verschieden. Im folgenden werden die Positionen der Theoretiker, auf die ich mich in dieser Arbeit im wesentlichen stütze, in bezug auf das Subjekt kurz dargestellt.

#### → J. Derrida:

Bei Derrida, dem Vordenker der Dekonstruktion, die ich mit F. Jameson als ein "Symptom" postmoderner Kultur verstehe<sup>13</sup>, folgt die Dezentriertheit des Subjekts

<sup>10</sup> Vgl. z.B. J. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1972, S. 423f.

<sup>11</sup> Vgl. z.B. W. Hübener, "Der dreifache Tod des modernen Subjekts", in: Frank, Raulic, v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, S. 101-127; v. Reijen, "Das unrettbare Ich", S. 373f.; vgl. auch der Aufsatzband von H. Nagl-Docekal, H. Vetter (Hg.), *Tod des Subjekts?* Wien/München 1987; ebenso R. Eshelman, *Early Soviet Postmodernism* (Slavische Literaturen, Bd. 12), Frankfurt/M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1997, S. 188.

<sup>12</sup> Hörisch, "Das doppelte Subjekt", S. 147. Hörisch sieht in dieser postmodernen "Deplacierung" die einzige Möglichkeit, das Subjekt "angesichts der transsubjektiven Gewalt symbolischer Ordnungen" überhaupt noch zu bewahren (S. 147) – eine Ansicht, die auch Zima teilt, der die Zersetzung des Subjekts zum Beispiel bei Derrida als eine Strategie der Philosophie interpretiert, der "technischen und technologischen Herrschaft des Subjekts über das Objekt durch eine systematische Zersetzung des Subjekts zu widerstehen" (Zima, *Moderne Postmoderne*, S. 175). Für Welsch ist die "Postmoderne" sogar der Retter des Subjekts: "[...] einen Mord am Subjekt mochte man den Strukturalisten vorbehalten, auf die Poststrukturalisten aber und gar auf die Postmodernen trifft dergleichen nicht mehr zu. In der Postmoderne kehrt – gerade umgekehrt – Subjektivität eher wieder" (Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 315).

<sup>13</sup> Vgl. F. Jameson, "Postmoderne: Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus", in: Huyssen, Schrcpc (Hg.), *Postmoderne*, S. 56.

aus sprachphilosophischen Überlegungen. Grundlage von Derridas Überlegungen ist der Poststrukturalismus, der seinerseits auf dem Strukturalismus aufbaut. Dessen Begründer F. de Saussure ist die Einsicht zu verdanken, daß die Bedeutung eines Zeichens nicht außersprachlich vorgegeben ist, sondern aus der Differenz der Zeichen untereinander, aus der Rolle eines Zeichens innerhalb des Sprachsystems resultiert: "Hund" hat nicht schon 'in sich selbst' eine Bedeutung, sondern weil es eben nicht 'Mund', 'rund' oder 'Hand' lautet.<sup>14</sup> Nach Ansicht Saussures ist das Zeichen somit vom Referenten gelöst. Bedeutung läßt sich aber immer noch genau festlegen – nicht außersprachlich, aber innerhalb des Gesamtsystems der Sprache, das Saussure als statisch und abgeschlossen betrachtet. Im Strukturalismus kann folglich noch – aufgrund der Differenzbeziehungen innerhalb des Sprachsystems – jedem Signifikanten ein eindeutiges Signifikat zugeordnet werden.

Die Poststrukturalisten brechen mit dieser Auffassung. Sie ergänzen das strukturalistische Sprachmodell um die Komponente der Zeitlichkeit und behaupten, daß es überhaupt keine feste Bedeutung geben kann, da diese an keinen bestimmten Signifikanten geknüpft ist, sondern sich ändert, wenn der Signifikant zu anderen Signifikanten in Beziehung tritt. Ein Satz erhält dadurch, daß ein zweiter hinzugefügt wird, eine völlig neue Bedeutung. Der Satz "Da kommt der Hund..." vermittelt mir, nach Saussure, die Vorstellung, daß sich dem Sprecher ein bestimmtes vierbeiniges Wesen nähert, weil von "Hund", nicht von "Mund" oder "Hand" die Rede ist. Fährt der Sprecher aber beispielsweise fort mit der Ergänzung "..., der miese", so wechselt die Bedeutung schlagartig, denn es wird klar, daß mit größter Wahrscheinlichkeit von einem Menschen die Rede ist, den der Sprecher nicht leiden kann, nicht aber von einem Tier.

Derrida behauptet aber nicht nur, daß es kein eindeutig festgelegtes Signifikat gibt, sondern auch, daß jedes Signifikat zugleich auch immer ein Signifikant ist, der wiederum im Wechselspiel mit anderen Signifikanten steht.<sup>15</sup> Dieses Wechselspiel ist unendlich. Für Derrida gibt es deshalb nichts, was jemals präsent wäre: Keine Gegenwart, sondern nur Differenzen.<sup>16</sup> Das Wechselspiel der Differenzen nennt

<sup>14</sup>T. Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 75.

<sup>15</sup>Vgl. J. Derrida, *Positionen*, Wien/Graz 1986, S. 57. Vgl. auch ders., *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1974, S. 129: "Daß das Signifikat ursprünglich und wesensmäßig /.../ Spur ist, daß es sich immer schon in der Position des Signifikanten befindet – das ist der scheinbar unschuldige Satz, in dem die Metaphysik des Logos, der Präsenz und des Bewußtseins die Schrift als ihren Tod und ihre Quelle reflektieren muß" (Hervorhebung im Original).

<sup>16</sup>"Es gibt nichts, weder in den Elementen noch im System, das irgendwann oder irgendwo einfach anwesend oder abwesend wäre. Es gibt durch und durch nur Differenzen und Spuren von Spuren" (Derrida, *Positionen*, S. 67).

Derrida die "différance".<sup>17</sup> Sie bewirkt, daß Bedeutung niemals präsent, sondern gleichsam "die ganze Signifikantenkette entlang verstreut"<sup>18</sup> ist.

Damit ist das Mauerwerk abendländischer Metaphysik niedgerissen.<sup>19</sup> Denn wenn es keine Gegenwart gibt, dann kann es auch kein "transzendentes Signifikat", keine absolute Bedeutung, geben, wie Derrida immer wieder betont.<sup>20</sup> Was aber für die Bedeutung gilt, das gilt auch für das Subjekt bzw. für die Bedeutung des Subjekts. Denn wenn es keine Präsenz gibt, dann fehlt eine Grundvoraussetzung für das neuzeitliche Subjekt als "sich selbst gegenwärtiges Bewußtsein".<sup>21</sup> Für Derrida ist Bewußtsein deshalb nur noch ein "Effekt"<sup>22</sup> innerhalb eines Systems der "différance", der gleichzeitigen An- und Abwesenheit. Er folgert:

Es gibt kein Subjekt, das Agent, Autor oder Herr der *différance* wäre und dem sie sich möglicherweise empirisch aufdrängen würde. Die Subjektivität ist – ebenso wie die Objektivität – eine Wirkung der *différance*, eine in das System der *différance* eingeschriebene Wirkung.<sup>23</sup>

→ **J. Lacan:**

Lacan verbindet die Erkenntnisse der neueren Sprachtheorie mit denen der Psychoanalyse. Er meint, daß das Unbewußte ein wesentlicher Teil des menschlichen Subjekts ist, und daß es Strukturen aufweist, die denen der Sprache, so wie sie die Poststrukturalisten begreifen, entsprechen.<sup>24</sup> Das heißt, das Subjekt ist für ihn weder greifbar noch transzendent, sondern bewegt sich entlang an endlosen Signifikantenketten. Dies verdeutlicht er im sogenannten "Spiegelstadium".<sup>25</sup>

<sup>17</sup> "Die *différance* ist das systematische Spiel der Differenzen, der Spuren von Differenzen, der *l'erräumlichung*, mittels derer sich die Elemente aufeinander beziehen" (Derrida, *Positionen*, S. 67f., Hervorhebungen im Original). "Die *différance* bewirkt, daß die Bewegung des Bedeutens nur möglich ist, wenn jedes sogenannte 'gegenwärtige' Element, das auf der *Szene* der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während es das Merkmal (*marque*) des vergangenen Elementes an sich behält und sich bereits durch das Merkmal seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element aushöhlen läßt" (J. Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 39).

<sup>18</sup> Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, S. 111.

<sup>19</sup> Vgl. M. Frank, *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt/M. 1984, S. 281. – Derrida gibt allerdings selbst zu bedenken, daß er über keine Sprache verfügt, die nicht der Metaphysik verhaftet und zugleich anderen verständlich wäre. Deshalb ist ein radikaler Bruch mit der Metaphysik nicht möglich (vgl. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 425).

<sup>20</sup> Vgl. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 424, ders., *Positionen*, S. 56f.

<sup>21</sup> Vgl. Derrida, *Randgänge der Philosophie*, S. 42; vgl. auch ders., *Die Schrift und die Differenz*, S. 423f.

<sup>22</sup> Derrida, *Randgänge der Philosophie*, S. 42.

<sup>23</sup> Derrida, *Positionen*, S. 70. – Vgl. dazu Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, S. 113.

<sup>24</sup> "Wie unsere Überschrift hören läßt, entdeckt die Psychoanalyse im Unbewußten /.../ die ganze Struktur der Sprache" (J. Lacan, *Schriften*, Bd. 2, Olten 1975, S. 19).

<sup>25</sup> Zur folgenden Kurzdarstellung des Spiegelstadiums vgl. J. Lacan, "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für

Wie Freud geht Lacan davon aus, daß ein Mensch in der frühkindlichen Phase noch nicht zwischen Selbst und Außenwelt, zwischen Subjekt und Objekt, unterscheidet. Eine erste Bewußtwerdung geschieht etwa im sechsten Monat, sobald sich das Kind zum ersten Mal im Spiegel betrachtet. In einem narzißtischen Akt der Imagination entdeckt das Kind dort ein Bild von sich selbst. Dieses Verhalten läßt sich auf die Sprache übertragen. Das Kind, das sich im Spiegel betrachtet, kann man sich als eine Art Signifikant vorstellen, und das Bild, das es im Spiegel sieht, als Signifikat. Zwischen Signifikant und Signifikat herrscht noch eine harmonische Verbindung, denn beide spiegeln sich ununterbrochen gegenseitig wider, in vollständiger gegenseitiger Entsprechung. Alternativ dazu kann man das Spiegelstadium auch als eine Metapher sehen: Das Kind entdeckt seine Ähnlichkeit mit etwas anderem.<sup>26</sup>

Das Bild, welches das Kind im Spiegel wahrnimmt, vermittelt ihm jedoch einen Eindruck von Ganzheit und Vollkommenheit, der nicht der Realität entspricht<sup>27</sup>, eine Art "Ideal-Ich"<sup>28</sup>, das in einem eklatanten Mißverhältnis zur eigenen körperlichen Ohnmacht steht.<sup>29</sup> Gleichwohl hält das Kind an diesem Trugbild fest:

Yet even though the image in the mirror is not me, still I must identify myself in this since it is only there and nowhere else that I can be present to myself at all. Misrecognition is necessary since I can have no other identity.<sup>30</sup>

Eben weil es die einzige Möglichkeit ist, sich selbst überhaupt – wenn auch irrtümlicherweise – gegenwärtig zu sein, fährt das Kind im Laufe seiner Entwicklung fort, solche imaginären Identifikationen mit Objekten vorzunehmen. Mit dem Eintreten des Vaters in die Welt des Kindes kommt die gleichzeitige Abgrenzung von Objekten, die es als anders empfindet, hinzu (Geschlechterunterschied, Eltern/Kind-Beziehung etc.). Auf diese Weise konstituiert sich sein Ich in ständiger Identifikation und Abgrenzung, und das Kind nimmt allmählich seinen Platz in der "symbolischen

---

den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949", in: ders., *Schriften*, Bd. 1, Olten 1973, S. 61-70, sowie ders., *Schriften*, Bd. 3, Olten 1980, S. 57-60. Siehe dazu auch G. Pagel, *Lacan zur Einführung*, Hamburg 1989, S. 25-34.

<sup>26</sup> Vgl. Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, S. 154f.

<sup>27</sup> Vgl. H. Gallas, "Psychoanalytische Positionen", in: H. Brackert, J. Stückrath (Hg.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek 1992, S. 599.

<sup>28</sup> Lacan, "Das Spiegelstadium", S. 64.

<sup>29</sup> "Die Funktion des Spiegelstadiums erweist sich uns nun als ein Spezialfall der Funktion der *Imago*, die darin besteht, daß sie eine Beziehung herstellt zwischen dem Organismus und seiner Realität – oder, wie man zu sagen pflegt, zwischen der *Innenwelt* und der *Umwelt*. Aber diese Beziehung zur Natur ist beim Menschen gestört durch ein gewisses Aufspringen ... des Organismus in seinem Innern, durch eine ursprüngliche Zwietracht, die sich durch die Zeichen von Unbehagen und motorischer Inkoordination in den ersten Monaten des Neugeborenen verrät" (Lacan, "Das Spiegelstadium", S. 66, Hervorhebungen im Original).

<sup>30</sup> A. Easthope, *Poetry of Discourse*, London 1990, S. 40.

Ordnung", der vorgegebenen Struktur in der Gesellschaft, ein. Dabei wird das Metaphorische (das Spiegelbild) immer mehr durch die metonymische Welt der Sprache ersetzt. An die Stelle der Signifikate tritt die Welt der Signifikanten, der endlosen Ersetzungen.

Die Pointe bei Lacan besteht darin, daß sich der Mensch sein Leben lang unbeußt danach sehnt, die ursprüngliche Einheit, die ihm das Spiegelbild suggeriert hat, imaginär wieder herzustellen – was ihm jedoch niemals gelingen kann. Denn die Identifikation mit anderen Objekten umfaßt immer nur die Ebene des Ich, also nur einen oberflächlichen Teil des Subjekts. Das Ich aber ist nicht in der Lage, das ganze Wesen des Subjekts zu erfassen.<sup>31</sup> Es ist für Lacan lediglich "die Funktion oder das Ergebnis eines Subjektes, das stets aufgespalten ist, niemals mit sich selbst identisch, aufgespannt entlang der Diskursketten, die es konstituieren."<sup>32</sup> Diese Beziehung zwischen Subjekt und Ich im Bereich des Imaginären, die Lacan aufstellt, ist für die Betrachtung von Lyrik äußerst interessant, denn Literatur stellt ja gerade eine "Domäne des Imaginären"<sup>33</sup> dar.

→ J.-F. Lyotard:

Lyotards philosophische Abhandlungen drehen sich vor allem um den Begriff der Pluralität. Von ihm stammt die innerhalb der "Postmoderne"-Debatte vielzitierte These vom Ende der "Metaerzählungen"<sup>34</sup>. Sie besagt, daß die großen Utopien der Moderne, "progressive Emanzipation von Vernunft und Freiheit", "Bereicherung der gesamten Menschheit durch den Fortschritt der kapitalistischen Techno-Wissenschaft" sowie "Heil der Kreaturen" durch christliche Märtyrerliebe, ihre Legitimation verloren haben.<sup>35</sup> An die Stelle der Metaerzählungen tritt, so Lyotard, eine

<sup>31</sup> "I. / das Spiegelstadium ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen aushockt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden. So bringt der Bruch des Kreises von der Innenwelt zur Umwelt die unerschöpfliche Quadratur der Ich-Prüfungen I...I hervor" (Lacan, "Das Spiegelstadium", S. 67, Hervorhebungen im Original).

<sup>32</sup> Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, S. 158.

<sup>33</sup> G. Witte, "...ja! Vy...". Überlegungen zum Zerfall des lyrischen Subjekts am Beispiel Lermontovs, in: K. Eimermacher, P. Grzybok, G. Witte (Hg.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory* (Bochum Publications in Evolutionary Cultural Semiotics, Bd. 21), Bochum 1989, S. 467.

<sup>34</sup> "Bei extremer Vereinfachung hält man die Skepsis gegenüber den Metaerzählungen für 'postmodern'" (J.-F. Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 1994, S. 14).

<sup>35</sup> Vgl. J.-F. Lyotard, "Randbemerkungen zu den Erzählungen", in: Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion*, S. 49.

Vielfalt von "Sprachspielen", die gleichberechtigt nebeneinander stehen. In diesen Sprachspielen haben die Menschen keine feste Identität, sondern nur die, die ihnen situativ im Universum der Sätze zugewiesen wird.<sup>36</sup> Der Satz "Ich bin, ich existiere..." mag zwar, wie Descartes meint, wahr sein, sooft er ihn in Gedanken faßt oder ausspricht; das, so Lyotard, heiße aber noch lange nicht, daß es sich bei jedem Mal des Aussprechens um dasselbe Ich handelt.<sup>37</sup>

An anderer Stelle befaßt sich Lyotard mit dem Subjekt in der Techno-Wissenschaft. Er meint, daß die Erforschung der Natur durch den Menschen gerade nicht zu einer Allmacht des menschlichen Subjekts führt, sondern diese im Gegenteil untergräbt. Als Grund führt er an, daß einerseits der Mensch als Bestandteil der Natur selbst Gegenstand der Forschung ist, daß andererseits auch die untersuchten Gegenstände über Intelligenz verfügen. Subjekt und Objekt überschneiden sich folglich.

Wie kann das Ideal der Beherrschung unter diesen Umständen – der Überschneidung von Subjekt und Objekt – weiterbestehen? /.../ Vielleicht ist der Mensch nur ein besonders ausgeklügelter Knoten in der allgemeinen, das Universum konstituierenden Interaktion der Strahlungen.<sup>38</sup>

Lyotard diagnostiziert die Heterogenität und den Widerstreit von Identitäten und Meinungen nicht nur, sondern fordert dazu auf, diese zu akzeptieren und real umzusetzen. Nur so kann seiner Meinung nach das Vorhaben der Moderne eingelöst werden.<sup>39</sup> Seine Aufforderung lautet daher: "Krieg dem Ganzen, /.../ aktivieren wir die Widerstreite".<sup>40</sup> Diese Position hat ihm nicht ganz unbegründet die Beschuldigung eingebracht, heimlich doch an einem Subjekt festzuhalten.<sup>41</sup>

<sup>36</sup> "Ich stelle mir /.../ die Sätze /.../ wie Leibnizsche Monaden vor, sie bilden jedoch eine Welt. Die Welt ist nicht bereits nach einem höheren Denken geschaffen. Es gibt zwischen den Sätzen keine durch einen allwissenden Gott, der alles im voraus weiß und das Gute will, bereits prästabilisierte Harmonie. /.../ Diese Herangehensweise /.../ hat zur Voraussetzung, daß die Menschen nicht die Herren der Sprache sind, sich ihrer nicht für ihre eigenen Ziele bedienen, um z.B. zu kommunizieren oder um sich auszudrücken; sie haben keine andere 'Identität' als jene, die ihnen durch die Situation, die ihnen im Universum der Sätze geschaffen wurde, zugewiesen ist" (J.-F. Lyotard, "Der Name und die Ausnahme", in: Frank, Raulet, van Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, S. 181). – Zu Lyotards Theorie der Sprachspiele vgl. detaillierter ders., *Das postmoderne Wissen*, S. 36–41, und ders., *Der Widerstreit*, München 1987, S. 21ff.

<sup>37</sup> Vgl. Lyotard, "Der Name und die Ausnahme", S. 182. Der Satz, auf den sich Lyotard bezieht, befindet sich in R. Descartes, *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen*, Hamburg 1972 (unveränderter Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe von 1915), S. 18.

<sup>38</sup> Lyotard, "Randbemerkungen zu den Erzählungen", S. 53.

<sup>39</sup> Vgl. dazu ausführlich Welsch, "Nach welcher Moderne?", S. 252ff.

<sup>40</sup> J.-F. Lyotard, "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?", in: Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, S. 203.

<sup>41</sup> Vgl. G. Raulet, "Zur Dialektik der Postmoderne", in: Huyssen, Scherpe (Hg.), *Postmoderne*, S. 138ff.; H. Nagl-Doockal, "Das heimliche Subjekt Lyotards", in: Frank, Raulet, v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, S. 230–246. Vgl. dazu auch Welschs bereits angeführte Aussage zur "Subjektivität" in der "Postmoderne".

## → J. Baudrillard:

Der Soziologe J. Baudrillard betrachtet die Gesellschaft vor allem unter den Bedingungen der umfassenden Virtualisierung der späten 70er und 80er Jahre. Seiner Auffassung nach leben wir in einem Zeitalter der Simulation, in dem es keine Referentialität mehr gibt, weil alles in kleinsten Einheiten, Bits und Codes erfaßt wird.<sup>42</sup> Baudrillards Schlußfolgerungen in bezug auf Subjekt und Objekt fallen dementsprechend radikal aus. Anders als die bisher genannten Theoretiker diagnostiziert er tatsächlich das Ende des Subjekts. Seiner Meinung nach gibt es keine Distanz mehr zwischen Subjekt und Objekt, weil alles transparent ist. Wir leben, so Baudrillard, in einer "neuen Form der Schizophrenie", in der wir den Dingen aufgrund ihrer zu großen Nähe schutzlos ausgeliefert sind.<sup>43</sup> Dabei hat sich das "Ideal der Metaphysik", die Subjekt-Welt, in ihr Gegenteil, in eine Welt überlegener Objekte verkehrt: "*Die Position des Subjekts [ist] schlichtweg unhaltbar geworden. /.../ Die einzig mögliche Strategie ist die des Objekts.*"<sup>44</sup>

Die bisher geschilderten philosophischen Ansätze lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Postmodernismus bedeutet das Ende des rationalistischen Subjektzentrismus der Neuzeit. An die Stelle des souveränen Subjekts, das der Objektwelt gegenübersteht, tritt ein Subjekt, das niemals greifbar, uneinheitlich, dezentriert, dem Objekt ohnmächtig ausgeliefert ist. Welsch nennt es treffend das "schwache"<sup>45</sup> Subjekt.

Die Literaturwissenschaft übernimmt für ihre Diskussion über "Postmoderne" und das postmoderne Subjekt im wesentlichen die Kategorien der Philosophie. Dabei ergibt sich ein Problem, das sich Skeptiker zunutze machen, um die Existenz von Postmodernismus insgesamt in Zweifel zu ziehen. Dieses Problem besteht darin, daß die Kriterien, die die Philosophie als typisch für das postmoderne Subjekt erarbeitet

<sup>42</sup>Vgl. J. Baudrillard, "Die Simulation", in: Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, S. 153f.

<sup>43</sup>"Er [der Schizophrene, G.D.] kann die Grenzen seines eigenen Daseins nicht mehr festlegen und sich nicht mehr reflektieren: er ist nichts als ein absorbierender Bildschirm, ein sich drehender und unempfindlicher Empfänger für die einfallenden Strahlen aller Netze. Potentiell sind wir alle nicht anders" (J. Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, München 1985, S. 84).

<sup>44</sup>Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, S. 138, 140, 141 (Hervorhebung im Original). Vgl. dazu auch ders. in dem Band *Der Tod der Moderne. Eine Diskussion*, Tübingen 1983, S.84f: "/.../ die Strategie des Objekts ist natürlich paradox, weil man eine Strategie nicht ohne ein Subjekt denken kann. Ich meine das Objekt in dem Maße, wie es sich nicht als Subjekt oder auf ein Subjekt hin denkt. /.../ Ich würde strenggenommen nur von Erscheinen und Verschwinden sprechen und davon, daß Subjekt und Objekt die Stellung wechseln können." – Aufgrund seiner Radikalität, die hier nur andeutungsweise zum Ausdruck kommt, wird Baudrillards Denken von Welsch nicht als postmodern bezeichnet. Es sei vielmehr "hypermodern" (vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 151).

<sup>45</sup>Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 316.

hat, schon auf Gedichte zuzutreffen scheinen, die der Moderne zugerechnet werden. So widmet M. Hamburger ein Kapitel seines umfassenden Werkes *Wahrheit und Poesie* dem Stichwort "Identitätsverlust"<sup>46</sup>, und W. Höllerer beschreibt in seiner *Theorie der modernen Lyrik* das Phänomen der "Aufspaltung des lyrischen Ich"<sup>47</sup>. K.H. Spinner stellt in der deutschen Lyrik schon seit Anfang dieses Jahrhunderts eine zunehmende "Desintegration des Ich" fest, die bereits bei G. Benn einen Höhepunkt erreichte.<sup>48</sup> W.G. Weststeijn schließlich meint, das "Verschwinden der Vorstellung eines selbstgewissen, einheitlichen Subjekts" sei geradezu typisch für die moderne Lyrik des 20. Jahrhunderts insgesamt:

Zweifel an der Beständigkeit und an den Grenzen des Ichs wird ein generelles Merkmal der modernen Lyrik. Bücher über moderne Poesie wimmeln gerade von Wörtern wie Desorientierung, Enthumanisierung, Identitätsverlust, vervielfachte Persönlichkeit usw. Diese ontologische Unsicherheit wird in vielen Gedichten thematisiert, in anderen zeigt sie sich als charakteristisch für das lyrische Ich.<sup>49</sup>

Die Werke der wichtigsten russischen Dichter der historischen Avantgarde lassen diese Einschätzung *auf den ersten Blick* auch gerechtfertigt erscheinen. Denn schon Pasternak rückt das Ich auf der Textoberfläche eher in den Hintergrund, indem er es durch die handelnde, aktive Natur ersetzt. Das andere Extrem ist Majakovskij. Er stellt das Ich radikal in den Mittelpunkt, verleiht ihm dabei aber häufig innerhalb eines Gedichts so widerstreitende Eigenschaften, daß man kaum von einer einheitlichen Instanz sprechen kann. Chlebnikov wiederum setzt das Ich in einer mythologischen Geste mit der ganzen Welt gleich. Bei ihm steht das Subjekt nicht der Welt gegenüber, sondern beide bilden, zusammen mit Gott, zumindest zeitweise eine ursprüngliche Einheit. A. Achmatova schließlich versteckt ihr Ich hinter einer Vielzahl verschiedener lyrischer Masken, die den autobiographischen Charakter ihrer Dichtung suggerieren, insgesamt aber das Bild einer paradoxen, absolut verrästelten Heldin generieren.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> M. Hamburger, *Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Wien/Bozen 1995, S. 53-71.

<sup>47</sup> W. Höllerer, *Theorie der modernen Lyrik*, Reinbek 1965, S. 420 ff.

<sup>48</sup> K.H. Spinner, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt/M. 1975, S. 145.

<sup>49</sup> W.G. Weststeijn, "Die Mythisierung des lyrischen Ich in der Poesie Velimir Chlebnikovs", in: W. Schmid (Hg.), *Mythos in der slawischen Moderne* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20), Wien 1987, S. 126f.

<sup>50</sup> Einen kurzen, einführenden Überblick über die verschiedenen Arten der Ich-Problematik bei Dichtern der historischen Avantgarde gibt W.G. Weststeijn, "Das lyrische Subjekt", in: A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz/Wien 1989, S. 368-389. – Daß hinter den lyrischen Masken Achmatovas das Gefühl einer gewissen Verlorenheit steht, belegt Ch. Gölz u.a. anhand der Verse "Puskaj ja ne son, ne otrada / I men'se vsego blagodat" ("Nehmen wir an, ich bin nicht Schlaf, nicht Freude / Und am wenigsten Segen") aus dem Gedicht *Pervoe predubeždenie* (*Erstes Vorurteil*, 1963) (A. Achmatova, *Sočinenija v dvuch tomach*, Bd. 1, Moskva

I. Smirnov meint deshalb sogar, die russische historische Avantgarde anhand ihrer spezifischen Subjekt-Beschaffenheit typologisieren zu können. Seiner Meinung nach zeichnet sich die Avantgarde durch die Dominanz interner Relationen vor externen aus. Dieses "Immanenzprinzip" bzw. die "Annullierung des Transzendenten"<sup>51</sup> äußere sich in der Beziehung zwischen Ich und Nicht-Ich (Welt). So sei I. Severjanins Lyrik durch die Konzentration auf das Ich und das Ignorieren des Nicht-Ich charakterisiert; Pasternak höhle das Ich aus, so daß das Nicht-Ich keine Differenzgröße mehr darstelle und immanent erscheine; Majakovskij beziehe das Nicht-Ich schlichtweg in das Ich mit ein, und Chlebnikov beschreite den umgekehrten Weg, indem er das Ich in das Nicht-Ich einbeziehe.<sup>52</sup>

Dadurch mag der Eindruck entstehen, daß der Gegensatz, den die Philosophie aufstellt, nämlich Subjektzentrismus und Einheit des Subjekts in der Moderne versus postmoderne Dezentriertheit und Uneinheitlichkeit des Subjekts, auf die Literatur gar nicht zutrifft, weil schon moderne Literatur über diese postmodernen Eigenschaften verfügt. Dem möchte ich jedoch entschieden widersprechen.

Zunächst einmal muß man sich bewußt machen, daß die Literaturwissenschaft, wie Kunst und Architektur auch, einen anderen Moderne-Begriff verwendet als die Philosophie. In der oben skizzierten philosophischen Debatte wird unter Moderne die Neuzeit verstanden. Die literaturwissenschaftliche Diskussion hingegen meint mit Moderne vor allem die Avantgarde-Bewegungen des 20., frühestens die Literatur des 19. Jahrhunderts.<sup>53</sup> In der Slavistik zählen der Symbolismus sowie der Akmeismus und der Futurismus zur Moderne.<sup>54</sup> Historisch betrachtet, befindet sich

1986, S. 231). "Blagodat" heißt nach dem altkirchenslavischen Kalender "Anna" (der Vorname der Dichterin). Der zweite Vers hat dadurch auch die Bedeutung: "[Ich bin] am wenigsten Anna" – ein Ausdruck von Nicht-Identität (Ch. Götz, "Repräsentationsstrategien im Spätwerk Anna Achmatovas", Vortrag beim *Jungen Forum Slavistische Literaturwissenschaft*, Hamburg 1996).

<sup>51</sup>I. Smirnov, "Thesen zur synchronisch-diachronischen Typologie der Avantgarde", in: N.A. Nilsson (Hg.), *The Slavic Literatures and Modernism. A Nohel Symposium, August 5-8 1985*, Stockholm 1987, S. 9 u. 10.

<sup>52</sup>Vgl. Smirnov, "Thesen", S. 11.

<sup>53</sup>Vgl. auch Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 48.

<sup>54</sup>Vgl. W. Schmid, "Mythisches Denken in 'Ornamentaler' Prosa. Am Beispiel von Evgenij Zamjatin's *Uberschwemmung*", in: ders. (Hg.), *Mythos in der slawischen Moderne*, S. 371. Schmid unterscheidet zwischen einer frühen Moderne (dem Symbolismus) und einer späten (der Avantgarde, d.h. Akmeismus und Futurismus). Seine Begründung, die frühe und die späte Moderne zielten beide darauf, das "Wirklichkeitsmodell des Realismus als rationalistische Reduktion" zu verwerfen, wobei sich der Symbolismus vor allem gegen die Mißachtung des "Über rationalen" durch den Realismus, die Avantgarde gegen die Unterschätzung des "Vor rationalen" im selben Wende, scheint schlüssig. Der Moderne-Begriff wird jedoch selbst innerhalb der Slavistik noch mit zahlreichen anderen Bedeutungen verwendet – was eine Diskussion über Moderne und "Postmoderne" nicht gerade erleichtert. So spricht A. Flaker im selben Band wie Schmid von einem Prozeß, der "von der Moderne zur Avantgarde führte", was impliziert, daß die Avantgarde nicht mehr zur Moderne gehört (A. Flaker, "Die Straße: Ein neuer Mythos der Avantgarde. Majakovskij, Chlebnikov,

diese ästhetische Moderne am Ende der Neuzeit. Wenn man die philosophischen Feststellungen zum modernen und zum postmodernen Subjekt auf die Literatur überträgt, dann heißt das folglich nicht, daß man moderne Literatur als *die* Literatur des Subjektzentrismus betrachten muß, der Subjektzentrismus ist bereits in vorhergehenden literarischen Epochen wie der Romantik oder dem Realismus dominant. Es heißt lediglich, daß in der literarischen Moderne die zentrale, einheitliche Position des Subjekts im wesentlichen *noch* gewährleistet ist – was nicht ausschließt, daß sie durchaus schon hinterfragt werden kann.

Dies meint auch Zima, der, um Mißverständnisse auszuschließen, von "Moderne" (der Neuzeit), "Modernismus" (der ästhetischen Moderne) und "Postmoderne" spricht und dabei den "Modernismus" zwar dem modernen Zeitalter zurechnet, ihn aber zugleich als "spätmoderne Selbstkritik der Moderne"<sup>55</sup> definiert. Da die ästhetische Moderne (Zimas "Modernismus") am Ende der Neuzeit liegt, ist es sogar logisch, daß die Eckpfeiler der Neuzeit bereits in Frage gestellt werden. Im Textinneren moderner sowie modernistischer Literatur dominiert allerdings, wie ich meine, immer noch das Subjekt-Objekt-Schema.

Noch aus einem zweiten Grund meine ich, daß die philosophische Unterscheidung zwischen dem Subjektzentrismus in der Moderne und der postmodernen Dezentriertheit des Subjekts sehr wohl auf die Literatur übertragbar ist: Bei der oben skizzierten, von vielen Autoren festgestellten Verunsicherung des Ich in der historischen Avantgarde, bei dem Ersetzen des Ich durch die aktive Natur bei Pasternak, bei der Vervielfältigung des Ich bei Majakovskij oder seiner Gleichsetzung mit der Welt bei Chlebnikov, handelt es sich, wie ich meine, lediglich um *ästhetische Verfahren*. Sie sind auf die Ebene der *Darstellung* beschränkt. Dementsprechend geht es den meisten der oben zitierten Autoren, die von der Problematisierung des Subjekts in der modernen Lyrik sprechen (Hamburger, Spinner, Weststeijn u.a.), um das Verhältnis zwischen dem empirischen Ich (dem Dichter) und dem lyrischen Ich bzw. im russischen Sprachgebrauch dem lyrischen Helden ("liričeskij geroj")<sup>56</sup>. Sie

---

Krleža", in: Schmid (Hg.), *Mythos in der slawischen Moderne*, S. 139). I. Smirnov wiederum verwendet den Begriff "postsymbolistische Avantgarde" (Smirnov, "Thesen", S. 7 u. 8) und sagt damit, daß der Symbolismus auch schon eine Avantgarde ist. Darüberhinaus kursiert der Begriff "modern" auch noch im Sinne von zeitgenössisch, neuzeitlich, wie zum Beispiel im Titel des von W. Thümler herausgegebenen Werkes *Moderne russische Poesie seit 1966. Eine Anthologie*, Berlin 1990. Ähnliche Divergenzen bestehen bei dem Begriff "Neoavantgarde", der mal mit "Postmoderne" gleichgesetzt wird (Smirnov, "Thesen", S. 14), mal mit dem Stalinismus (so impliziert es B. Groys' Studie *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München 1991), mal mit der zeitgenössischen Poesie (G. Witte, "Nachwort: Poesie nach der Poesie", in: Thümler (Hg.), *Moderne russische Poesie*, S. 369).

<sup>55</sup> Zima, *Moderne/Postmoderne*, S. 10.

<sup>56</sup> Zur Geschichte des Begriffs vgl. Witte, "...ja! Vy...", S. 464f.

konstatieren, daß diese nicht mehr zusammenfallen, und wenden sich damit gegen die traditionelle, bis ins 20. Jahrhundert gültige Auffassung von Lyrik als der direkten und persönlichen Selbstaussage eines Dichters<sup>57</sup>, wie sie zum Beispiel M. Bachtin vertritt. Bachtin bezeichnet Lyrik als monoperspektivisch, sie sei Ausdruck einer einheitlichen Welt, in der der Dichter, im Gegensatz zur Prosa, seine Gedanken ohne Distanzierung in seiner eigenen Sprache formuliere.<sup>58</sup>

Dieser seiner Ansicht nach vereinfachenden Gleichsetzung von lyrischem und biographischem Ich hält beispielsweise Spinner entgegen, daß das lyrische Ich komplexe Funktionen innerhalb des Kommunikationszusammenhangs eines Gedichts erfülle. Er bezeichnet es deshalb als "Leerdeixis", als ein "abstraktes Etwas"<sup>59</sup>, das dem Leser zur Orientierung diene. In der Slavistik setzt sich vor allem Weststeijn für eine Trennung von lyrischem Ich und dem Dichter ein.<sup>60</sup> Er illustriert am Beispiel Chlebnikovs, daß die Gestalt des lyrischen Ich in der Poesie der Moderne, im Gegensatz zur Dichtung des 19. Jahrhunderts, von Gedicht zu Gedicht, teils sogar innerhalb einzelner Gedichte, in ihrem semantischen Gehalt stark differiert, und daß sie nur in den seltensten Fällen biographische Züge aufweist.<sup>61</sup> Die moderne Dichtung mit ihrem Zweifel an der Möglichkeit einer einheitlichen Selbstdarstellung habe manchem Literaturwissenschaftler die Problematik des lyrischen Ich erst bewußt gemacht.<sup>62</sup>

<sup>57</sup> Vgl. z.B. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957, S. 187 u. 190: "Ein lyrisches Gedicht /.../ ist offen nach dem Erlebnis des Aussage-Ichs hin, und das ist /.../ dem Leben des Dichters /.../ Es ist Wirklichkeitsaussage, weil das lyrische Ich ein echtes Aussagesubjekt, das Ausgesagte sein Erlebnisfeld ist." Vgl. auch Ju. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970, S. 321, über das Subjekt romantischer Dichtung "Centr etot – sub"ekt poëtičeskogo teksta – sovmesčastja s ličnost'ju avtora, stanovitsja ee liričeskim dvojn'ikom" (dt. *Die Struktur literarischer Texte*, München 1993, S. 375: "Dieses Zentrum – das Subjekt des poetischen Textes – deckt sich mit der Persönlichkeit des Autors, es wird zu seinem lyrischen Doppelgänger"). Aus technischen Gründen kann der kyrillische Buchstabe ъ nicht in der korrekten Transliteration als e mit einem Punkt darauf wiedergegeben werden. Ich ersetze deshalb den Punkt durch einen Gravis (è)

<sup>58</sup> Vgl. M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/M. 1979, S. 177-180

<sup>59</sup> Spinner, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, S. 17.

<sup>60</sup> "/.../ the poet and the lyrical subject should not be merged, but should be considered as different instances. The lyrical I is not necessarily an extension piece of the poet" (W.G. Weststeijn, "The Role of the 'I' in Chlebnikov's Poetry (On the Typology of the Lyrical Subject)", in: ders. (Hg.), *Leimur Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Leimur Chlebnikov* (Studies in Slavic Literature and Poetics, Bd. 8), Amsterdam 1986, S. 219).

<sup>61</sup> Vgl. Weststeijn, "The Role of the 'I'", S. 234ff.: "When we consider the lyrical subject in those poems of Chlebnikov in which the lyrical I plays an important part, we can conclude that there are many different realizations of the lyrical I. The differences are, to be sure, so great, [sic] that one cannot speak about the lyrical I as a single, coherent unity. The various lyrical I's are rather to be seen as different characters than as different attitudes of one character. /.../ The lyrical I, considered as a single unity, does not exist in Chlebnikov's work." Vgl. auch ders., "Das lyrische Subjekt", S. 384: "Während die lyrischen Subjekte der Dichter des 19. Jahrhunderts sich von Gedicht zu Gedicht kaum ändern /.../, ist das lyrische Subjekt in der Poesie der russischen Avantgarde pluralistisch"

<sup>62</sup> Vgl. Weststeijn, "Die Mythisierung des lyrischen Ich", S. 122.

Weststeijn bezeichnet die Gedichte Chlebnikovs zum Teil als "dialogisch"<sup>63</sup> – im Gegensatz zu Bachtin. In Anlehnung an K.D. Seemann, der ein Schema mit fünf teils inner-, teils außertextlichen Kommunikationsebenen entwirft, um den Status der Lyrik als fiktionaler Gattung zu klären<sup>64</sup>, schlägt Weststeijn deshalb vor, ähnlich wie in der Narrativik auch in der Lyrik zumindest zwischen lyrischem Ich, innertextlichem idealen Autor und außertextlichem konkreten Autor zu unterscheiden.<sup>65</sup>

Abgesehen davon, daß dieser Vorschlag die Möglichkeit außer acht läßt, daß es sich, wenn ein distanzierteres Ich oder gar mehrere Ich-Instanzen vorliegen, um eine für die Moderne geradezu typische Gattungsmischung handelt, nämlich um Poesie mit epischen Elementen, halte ich die von Weststeijn angestrebte Diskussion um die Trennung von lyrischem und biographischem Ich für nebensächlich. Denn theoretisch sind das Subjekt einer Äußerung (der Dichter bzw. der Leser des Gedichts) und das Subjekt des Geäußerten (das Pronomen "ich") ohnehin niemals identisch. R. Jakobson unterscheidet zwischen Sprechakt (speech event) und erzähltem Akt (narrated event), zwischen dem sprechenden Subjekt (participant of the speech event) und dem Subjekt des Erzählten (participant of the narrated event).<sup>66</sup> Diese Unterscheidung, die Jakobson für narrative Texte trifft, gilt für alle Arten von Text. Das zeigt auch Lacans Theorie des Spiegelstadiums. Wie bereits dargestellt, ist das Bild vom Ich, das sich dem Kind im Spiegel darbietet, ein Trugbild, mit dem sich das Kind fälschlich identifiziert. Lacan meint, daß genau dieser Mechanismus auch im Diskurs wirkt. Das Ich ist seiner Meinung nach genau so eine Fehlidentifikation, an der das Subjekt nur deshalb festhält, weil es die einzige Möglichkeit einer Identifikation überhaupt ist. Ich und Subjekt entsprechen einander nie, sondern Subjektivität entsteht im Diskurs als etwas nie Greifbares zwischen dem Ich und dem Subjekt.<sup>67</sup> Diese grundlegende Diskrepanz illustriert Lacan an dem antiken Sprachspiel "Ich lüge". Wenn man in diesem Fall das sprechende Subjekt und das "Ich" der Aussage gleichsetzt, so entsteht ein nicht endendes Paradoxon. Denn wenn jemand sagt "Ich lüge" und dies wahr sein soll, so lügt er, indem er sagt "Ich lüge". Wenn das "Ich lüge" jedoch eine Lüge ist, so ist die Aussage "Ich lüge" wahr, was wiederum bedeutet, daß "Ich lüge" eine Lüge ist... Lacan folgert:

---

<sup>63</sup> Weststeijn, "The Role of the 'I'", S. 235: "I.../ in many poems Chlebnikov introduces a dialogic situation, in which alternatively two or more voices are speaking".

<sup>64</sup> Vgl. K.D. Seemann, "Die Kommunikationsstruktur im lyrischen Gedicht", in: J.R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid (Hg.), *Text, Symbol, Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*, München 1984, S. 533-554.

<sup>65</sup> Vgl. Weststeijn, "Die Mythisierung des lyrischen Ich", S. 123.

<sup>66</sup> Vgl. R. Jakobson, *Selected Writings*, Bd. 2, The Hague/Paris 1971, S. 133ff.

<sup>67</sup> Vgl. Easthope, *Poetry of Discourse*, S. 43f. Vgl. dazu auch Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, S. 159.

Tatsächlich ist das aussagende *ich*, das *ich* des Aussagens, nicht dasselbe wie das *ich* der Aussage, das heißt wie der *shifter*, der es, in der Aussage, bezeichnet.<sup>68</sup>

A. Easthope faßt folgerichtig zusammen: "The 'I' speaking and the 'I' spoken about can never be the same."<sup>69</sup>

Wenn einige Autoren folglich von einer Problematisierung des Ich sprechen und damit die Entfremdung des lyrischen Ich von der biographischen Person des Dichters meinen, so ist dies keine spezifische Erscheinung moderner Lyrik (geschweige denn postmoderner), und es führt in der Diskussion um moderne und postmoderne Lyrik nicht weiter. Denn Dichter und lyrisches Ich waren noch nie identisch. Zwar kann das lyrische Ich Züge des Dichters aufweisen; in diesem Fall ist es gerechtfertigt, von einem "Dichter-Ich" zu sprechen. Dies darf jedoch nicht über die grundsätzliche, theoretische Trennung hinwegtäuschen, die auch schon vor der Moderne Bestand hat. Wie G. Witte zeigt, weicht das lyrische Ich bereits bei M. Lermontov von der Identität des "autonomen" Dichters ab. Schon Lermontov stellt, so Witte, das Ich nicht als zentrale Instanz dar, sondern aus verschiedenen Perspektiven: "Das Ich in der Lyrik Lermontovs ist immer zugleich 'Ich' und 'Er'."<sup>70</sup>

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht deshalb nicht die Frage, inwieweit sich der Dichter durch das Gedicht, namentlich durch die Gestalt des lyrischen Ich, zu äußern vermag, sondern die Frage, in welcher Beziehung das lyrische Subjekt zu den lyrischen Objekten innerhalb des Gedichts steht. Diesen Weg schlägt auch Weststeijn vor, allerdings ohne ihm zu folgen:

Finally, we might look into the relation of the lyrical subject to the other and to the world surrounding him /.../ The lyrical subject is in first place connected with the world in which he participates and only secondarily with his creator, the poet.<sup>71</sup>

Es geht folglich nicht um die Beziehung zwischen dem Subjekt der Äußerung und dem des Geäußerten, die ohnehin nicht identisch sind, sondern um die Beziehung zwischen dem Subjekt des Geäußerten und den Objekten des Geäußerten – also um eine textimmanente Betrachtung. Subjekt meint dabei nicht nur Subjekt im engeren, grammatischen Sinn, sondern alle Personen, auch das lyrische Ich, die eine Subjektposition innehaben können. Ihre Beziehung zur Umgebung wird im Hinblick auf eine Grenze zwischen beiden Bereichen, im Hinblick auf Immanenz und

<sup>68</sup> J. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Freiburg 1978, S. 145. – Mit dem Paradoxon "Ich lüge" befaßt sich auch Lyotard im Zusammenhang mit seiner Theorie der Sprachspiele. Er löst das Paradoxon, indem er einen Zeitfaktor einführt, der verhindert, daß sich die Aussage auf denselben Zeitpunkt bezieht, in dem sie geschieht (vgl. Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 21ff.).

<sup>69</sup> Easthope, *Poetry of Discourse*, S. 44.

<sup>70</sup> Witte, "...ja! Vy...". S. 469.

<sup>71</sup> Weststeijn, "The Role of the 'I'". S. 222 u. 229.

Transzendenz, untersucht. Dies geschieht syntaktisch, semantisch, phonetisch etc., also mit dem klassischen literaturwissenschaftlichen Handwerkszeug.

Bei einer so gearteten rein innertextlichen Betrachtung zeigt sich, daß das von der Philosophie aufgestellte Subjekt-Objekt-Schema der Neuzeit in modernen Gedichten, und hier meint das Gedichte der historischen Avantgarde, sehr wohl noch intakt ist und als Vergleichsbasis für die postmoderne Subjekt-Konstitution dienen kann. Das Subjekt-Objekt-Paradigma wird zwar in der Dichtung der historischen Avantgarde bereits durch ästhetische Verfahren wie die Vervielfältigung oder das metonymische Ersetzen infrage gestellt – deshalb ist, wie eingangs bereits ausgeführt, eine Unterscheidung von Moderne und "Postmoderne" anhand ästhetischer Kriterien gar nicht möglich. Unterhalb dieser Verfahren bleibt die zentrale Stellung des Subjekts in der Lyrik der Moderne, wie ich in den Analysen zeigen werde, jedoch letztlich immer gewahrt.

Wenn zum Beispiel, wie bei Chlebnikov, das Ich mit der Welt gleichgesetzt wird, so verraten bestimmte Einschübe oder Prädikate gleichzeitig die Distanz des Ich gegenüber der Welt, das dadurch dominant bleibt (vgl. Kap. III); und wenn das Ich bei Pasternak durch die Natur ersetzt wird, so weist die Natur dennoch auf das Ich zurück. In der Dichtung der Moderne ist das Ich räumlich und zeitlich in eine Deixis eingebettet und hat somit eine feste Position innerhalb des poetischen Raumes inne (vgl. Kap. IV.2). Wie bei Pasternak gut nachzuvollziehen ist, verschwimmen die Grenzen zwischen dem Subjektinneren und der Außenwelt allenfalls vordergründig (vgl. Kap. IV.1 und IV.6); tatsächlich aber bleibt bei Pasternak die Grenze zwischen Subjekt und Welt ausdrücklich gewahrt.

Aus diesem Grund halte ich auch Smirnovs oben erwähnte These eines "Immanenzprinzips" in der historischen Avantgarde für nicht zutreffend. Smirnov beruft sich dabei im wesentlichen auf programmatische Äußerungen der Postsymbolisten: Auf Chlebnikovs Theorie des "selbstwertigen Wortes", auf Pasternaks Wort vom Vorherrschen der Metonymie gegenüber der Metapher in dessen Schrift *Vassermanova reakcija (Die Wassermannsche Reaktion)* und auf Mandel'stams Theorie einer Dingwelt, die durch Binnenrelationen gekennzeichnet ist.<sup>72</sup> Die Aussagen von Dichtern in programmatischen Schriften entsprechen jedoch keineswegs immer ihrer Textpraxis. Dies zeigt sich auch bei Smirnovs Gedichtbeispielen. So zitiert er, um die "Aushöhlung des lyrischen Bewußtseins" bei Pasternak zu illustrieren, u.a. dessen Vers "Sebja ja ne čtu Nikem" ("Ich erachte mich für Niemand").<sup>73</sup> Dieser Vers

<sup>72</sup> Vgl. Smirnov, "Thesen", S. 8.

<sup>73</sup> Vgl. Smirnov, "Thesen", S. 11.

zeigt aber kein ausgehöhltes Ich, sondern eine reflektierende Instanz, die lediglich vorgibt, ausgehöhlt zu sein. Eher schon träfe Smirnovs Klassifizierung zu, wenn es hieße: "Ja – nikto" ("Ich bin niemand"), aber selbst dann bliebe das Ich noch als sprechende Instanz vorhanden (vgl. ausführlich Kap. IV.1).

In der Lyrik der historischen Avantgarde wird die Aufhebung der Ich-Grenzen nur vorgetäuscht, letztlich wahrt das Ich seine Autonomie. Dies verrät auch Weststeijns Formulierung, die Dichter der Moderne hätten das Problem des Subjekts auf verschiedene Weise "gelöst"<sup>74</sup>. Postmoderne Lyrik wäre demnach, in Anlehnung an die oben dargestellten Kriterien der philosophischen Debatte, eine Lyrik, in der es tatsächlich keine zentrale Ich-Instanz mehr gibt, in der die Grenze zwischen Ich und Welt tatsächlich wegfällt, in der Immanenz und Transzendenz tatsächlich eins sind, und in der auch die räumlichen und zeitlichen Orientierungen wegfallen. In postmoderner Lyrik entfällt die Grenze zwischen Subjekt und Objekt, beide werden gleichwertig, an die Stelle des dominanten Subjekts kann ein dominantes Objekt treten. Kurz: Das Subjekt-Objekt-Paradigma der Neuzeit fehlt in postmoderner Dichtung.

So verstandene postmoderne Lyrik ist keine Negation moderner Lyrik, wie Smirnov meint. Ausgehend von dem vermeintlichen "Immanenzprinzip" der historischen Avantgarde, definiert er "Postmoderne" als "Neoavantgarde", als "Verneinung"<sup>75</sup> eben dieses Immanenzprinzips. Wie ich angedeutet habe, ist diese Basisrelation, die angeblich verneint wird, in der von Smirnov angenommenen Form aber gar nicht vorhanden. Postmoderne Lyrik verneint nicht Subjekt oder Objekt, Immanenz oder Transzendenz, sondern sie hebt die Gegenüberstellung von beidem auf. Es gibt, um in Weststeijns Bild zu bleiben, keine "Lösung" mehr für das Subjekt, das in der Moderne letztendlich noch fixiert werden kann, sondern die postmoderne Lösung besteht in der Nicht-Lösung, darin, daß das Subjekt nicht gefaßt werden kann. I. Hassan schreibt

Die Postmoderne unterdrückt dieses Ich [das eine gewisse "Tiefe" hatte, G.D.] oder löst es auf /.../. Das Ich, im Spiel der Sprache sich verlierend, /.../ wird so zur Darstellung seiner eigenen Abwesenheit /.../. Das Ich löst sich auf in eine Oberfläche stilistischer Gesten, es verweigert, entzichtet sich jeglicher Interpretation.<sup>76</sup>

Wie sich im folgenden zeigen wird, trifft genau dies auf die Beschaffenheit des Subjekts in Voznesenskij's früher Lyrik zu. Voznesenskij's Umgang mit dem Subjekt

<sup>74</sup> "Jedes Gedicht hat seine eigene, konkrete Lösung für die in das lyrische Ich projizierte Problematik des Subjekts" (Weststeijn, "Die Mythisierung des lyrischen Ich", S. 127).

<sup>75</sup> Smirnov, "Thesen", S. 14, vgl. auch ders., "Geschichte der Nachgeschichte. Zur russischsprachigen Prosa der Postmoderne", in: M. Titzmann (Hg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen 1991, S. 216.

<sup>76</sup> I. Hassan, "Postmoderne heute", in: Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, S. 50.

ist der einer Deontologisierung und Abstraktion, einer Selbstobjektivierung und Selbstvervielfältigung. Seine Lyrik weist damit genau die Züge auf, die in der westlichen Philosophie als postmodern beschrieben werden.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Auf die Frage, ob die westliche "Postmoderne" und russische postmoderne Literatur überhaupt vergleichbar sind und ob sich die in der westlichen Debatte herausgebildeten Termini ohne weiteres generell auf die russische Literatur übertragen lassen, kann hier detailliert nicht eingegangen werden. Dahinter steht die altbekannte Frage, ob Rußland die geistesgeschichtliche Entwicklung des Westens nachvollzieht oder ob es nicht vielmehr einen eigenen (philosophischen) Weg geht. Für Voznesenskij und die Frage nach der Postmodernität seiner Lyrik läßt sich zumindest folgendes feststellen: Mit Sicherheit haben russische Denker auf seine Literatur starken Einfluß. Hier ist insbesondere der russische Religionsphilosoph N. Berdjaev zu nennen, dessen Werke *Ja i mir ob"ektov. Opyt filosofii odinočestva i obščeniija*, Paris o.J. (1934) (dt.: *Das Ich und die Welt der Objekte. Eine Philosophie der Einsamkeit und Gemeinschaft*, Darmstadt o.J. [1951]) sowie *Samo-poznanie. Opyt filosofskoj avtobiografii*, Paris 1949, speziell im Hinblick auf die Subjekt-Objekt-Problematik aufschlußreich sind, und auf den Voznesenskij sich mehrfach bezieht (vgl. Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, S. 74, 153f. u. 163). Allerdings ist Berdjaev nur einer von vielen Denkern, auf die Voznesenskij in seinen Gedichten zurückgreift. Es ist für Voznesenskij geradezu typisch, daß er Zitate sowohl westlicher als auch russischer Autoren beliebig mischt und sie nebeneinander stehen läßt. Auch darin zeigt sich seine postmoderne Befindlichkeit; vgl. dazu auch das Paradoxon "Vostoko-zapad" ("Ost-Westen") in dem Gedicht *Morskaja pesenka* (*Meeresliedchen*, 1967) (A. Voznesenskij, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva 1983-84, Bd. 1, S. 254). Insofern läßt sich die Frage nach der Eigenständigkeit der russischen Geistesgeschichte ausgerechnet am Beispiel Voznesenskij's nicht klären.

## II. WISSENSCHAFTLICHE ANSÄTZE FÜR EINE BETRACHTUNG

### VOZNESENSKIJS ALS POSTMODERNEN DICHTER

Im allgemeinen wird Voznesenskij nicht mit Postmodernismus in Verbindung gebracht. Die sowjetische Literaturwissenschaft diskutiert seine frühe Lyrik, also die der 60er Jahre, wie auch die spätere der 70er und 80er Jahre vor allem im Hinblick auf ihre Funktion als "gesellschaftliches Gewissen". Dabei stehen die Frage nach dem Konformismus des Dichters, nach seinem Schweigen oder seinem Protest gegen das Sowjetregime, aber auch Aspekte der Ästhetik und Moral im Mittelpunkt.<sup>79</sup> Westliche Autoren begrüßen die Werke des Dichters in den 60er und 70er Jahren mehrheitlich als den Versuch, nach Stalins Tod an die literarische Tradition der 10er und 20er Jahre anzuknüpfen, die der Diktator vollständig erstickt hatte. Sie konstatieren die erfrischende Assoziativität, die ungewöhnlichen, kühnen Metaphern und den ungezwungenen Stil Voznesenskij, der poetische Sprache mit Vulgarismen, klassische Metren mit Prosaeschüben mischt.<sup>80</sup> Diverse Studien versuchen in diesem Zusammenhang, die Beziehung Voznesenskij zur historischen Avantgarde genauer zu eruieren und den Einfluß einzelner Dichter, besonders Majakovskij und Pasternaks, auf den jungen Poeten zu bestimmen.<sup>80</sup> Weitere Themen vieler Untersuchungen sind die Haltung Voznesenskij gegenüber der wissenschaftlich-technischen Revolution<sup>81</sup> sowie der Einfluß der bildenden Künste auf seine Lyrik.<sup>82</sup>

Obgleich die mögliche Postmodernität von Voznesenskij's Dichtung in den meisten Arbeiten ausgeblendet bleibt, gibt es bereits in den Studien der 60er und 70er Jahren einige Ansätze, die postmoderne Merkmale seiner Lyrik andeuten, diese aber noch nicht so nennen. So bemerkt N. Å. Nilsson schon 1964 in Voznesenskij's erstem Gedichtzyklus *Parabola (Die Parabel, 1960)* einen im Vergleich zur historischen Avantgarde eklatanten Mangel an Originalität, über den auch die kühnen Metaphern

<sup>79</sup> Vgl. z.B. A. Michajlov, *Andrej Voznesenskij – etjudy*, Moskva 1970; E. Sidorov, *Na puti k sintezu. Stat'i, portrety, dialogi*, Moskva 1979, S. 259-262; L. Timofeev, "Fenomen Voznesenskogo. Opyt analiza odnogo poetičeskogo motiva", *Novyj mir* 1989, Nr. 2, S. 239-256.

<sup>80</sup> Vgl. statt vieler D. Brown, "'Loud' and 'Quiet' Poets of the Nineteen Sixties", in: B.A. Stolz (Hg.), *Papers in Slavic Philology*, Ann Arbor 1977, S. 18-26, u. A. Brousek, "Eine Raststätte in der Wüste. Lyrik seit Stalins Tod", in: G. Lindemann (Hg.), *Sowjetliteratur heute*, München 1979, S. 219-233.

<sup>80</sup> Vgl. statt vieler R.D.B. Thomson, "Andrej Voznesensky: Between Pasternak and Mayakovsky", *The Slavonic and East European Review* 54 (1976), S. 41-59.

<sup>81</sup> Vgl. besonders J.A. Harvic, "Voznesensky's Dystopia", *The New Zealand Slavonic Journal* 1974, Nr. 2, S. 77-89.

<sup>82</sup> Dieser Frage widmet sich ausführlich die Dissertation von R. Rock, *Das Thema der bildenden Kunst als Gestaltungsprinzip: Ein Beitrag zum dichterischen Werk Andrej A. Voznesenskij's* (Slavistische Beiträge, Bd. 287), München 1992.

nicht hinwegtäuschen können. Zugleich beklagt er eine grundlegende Oberflächlichkeit in den Werken des jungen Dichters:

We cannot say that in his attempts to go beneath the surface of reality or to analyze himself or his own generation he succeeds in attaining any profound depths. This is hardly poetry which surprises us with new and original thoughts, with moments of meditation and insight.<sup>83</sup>

R. D. B. Thomson faßt diese Eigenschaft Voznesenskij's noch präziser:

His originality is not to be denied /.../, but it is an originality that consists of, and is to be appreciated as, *a new combination of existing elements*, not the creative originality of a poet of the order of Pasternak or Mayakovsky.<sup>84</sup>

Man kann den Mangel an Originalität und an Tiefe in Voznesenskij's Werken auch *wertfrei* als Symptome postmoderner Befindlichkeit begreifen, die erkannt hat, daß gar keine Originalität mehr möglich ist. Genau diese Erkenntnis formuliert Voznesenskij in dem Gedicht *Osennee vstuplenie* (*Herbstliches Vorwort*, 1967), passenderweise in einem zitathaften Vers, einer Anspielung auf B. Achmadulinas Gedicht *Čužoe remeslo* (*Ein fremdes Handwerk*, 1956) bzw. auf den *remeslo*-Gedanken bei den Akmeisten, sogar selbst: "Ach, moe remeslo – samobytnoe? / Net, samopytnoe!" ("Ach, mein Handwerk ist ein originelles? / Nein, ein selbstfolterndes!").<sup>85</sup>

Außer der Zitathaftigkeit beobachtet Nilsson eine ausgeprägte Ironie in Voznesenskij's Werken. Er spricht von einer "Mischung von Ironie, Humor und Phantasie". Der Dichter mische "die Elemente des Universums so fröhlich wie einen Stapel Spielkarten".<sup>86</sup> In die gleiche Richtung geht auch Thomson, der in vielen Gedichten eine unerwartete, abrupte Schlußwendung beobachtet und darin die Selbstironie Voznesenskij's erkennt:

This surprise ending can be extended into an ironical pay-off line that seems to contradict and negate what has gone before.<sup>87</sup>

Als herausragendes Beispiel nennt er das Gedicht *Paraboličeskaja ballada* (*Parabolische Ballade*, 1959), das ganz darauf ausgerichtet ist, zu schildern, daß

<sup>83</sup> N. Å. Nilsson, "The Parabola of Poetry. Some Remarks on Andrej Voznesenskij", *Scando-Slavica* 10 (1964), S. 59. Ähnlich urteilt auch Brown über die Šestidesjatniki insgesamt: "/.../ they do not seem, as a group, to have been as original and iconoclastic, either as artists or as thinkers, as their warmest admirers thought them to be /.../. Most of that which seemed stylistically innovative in these poets was merely a revival of devices that had long ago been introduced by such poets as Khlebnikov, Mayakovsky, Tsvetaeva and Pasternak" ("Loud' and 'Quiet' Poets", S. 25f.).

<sup>84</sup> Thomson, "Andrej Voznesensky", S. 59 (Hervorhebung von mir).

<sup>85</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 244.

<sup>86</sup> "/.../ he /.../ shuffles the elements of universe as jovially as a deck of cards. His blend of irony, humour and fancy /.../" (Nilsson, "The Parabola of Poetry", S. 54).

<sup>87</sup> Thomson, "Andrej Voznesensky", S. 48.

der Weg auf der Parabel der kürzeste ist, bis schließlich der Schlußvers alles Gesagte wieder entwertet: "A možet byt', vse že, prjamaja koroče!" ("Aber vielleicht ist trotzdem der direkte kürzer!").<sup>88</sup>

Die Neigung, sich selbst zu verspotten, die Abgeklärtheit und Skepsis gegenüber dem eigenen Wort ist nicht nur eine Neuerung Voznesenskij's gegenüber der Literatur der 10er und 20er Jahre, wie Thomson meint<sup>89</sup>, sondern sie ist postmodern. Wie U. Eco in seiner ebenso lebensnahen wie anschaulichen Parabel von der ironischen Liebeserklärung verdeutlicht<sup>90</sup>, gehört Ironie zu den grundlegenden Merkmalen postmoderner Reflexion. Die Ironie in Voznesenskij's Werken wird jedoch oft übersehen. So beurteilt beispielsweise Witte die offizielle Literatur der 60er Jahre, die Werke Voznesenskij's, E. Evtušenkos und Achmadulinas, pauschal als "pathetisch" und grenzt sie ausdrücklich von der ironischen Untergrundliteratur der 60er und 70er Jahre ab. Pathos und Ironie sind für Witte zwei Pole, die die kanonisierte sowjetische Poesie und die "andere", verbotene Poesie trennen, und die für zwei grundsätzlich unterschiedliche Auffassungen von Poesie stehen (vgl. Kap. III).<sup>91</sup> Die Beobachtungen Nilssons und Thomsons zur Ironie in Voznesenskij's Lyrik zeigen bereits die Problematik einer derartig scharfen Gegenüberstellung. Wie ich in dieser Arbeit anhand von Voznesenskij's Lyrik zeigen werde, schließen sich Pathos und Ironie nicht aus, denn auch eine pathetische Äußerung kann zitathaft und ironisch sein.

Gleichfalls bereits in den 60er Jahren zeigt W.G. Jones Charakteristika in Voznesenskij's Lyrik, die man heute als postmodern bezeichnen würde. Jones' Beobachtungen beziehen sich unmittelbar auf das Subjekt. So stellt er eine "Desorientierung"

<sup>88</sup> Vgl. Thomson, "Andrey Voznesensky", S. 48. Thomson zitiert eine Fassung des Gedichts in Voznesenskij's Band *Mozaika*, Vladimir 1960, S. 20. In der dreibändigen Werkausgabe, auf die ich mich in dieser Arbeit im wesentlichen beziehe, ist der Schlußvers vorsichtiger als Frage formuliert, was den Effekt jedoch nicht mindert (Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 28)

<sup>89</sup> ".../ there is nothing like it in Pasternak or Mayakovsky, or the other poets of the 1920s to whom Voznesensky is often compared" (Thomson, "Andrey Voznesensky", S. 49)

<sup>90</sup> "Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: 'Ich liebe dich inniglich', weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: 'Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.' In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebt, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebt. Wenn sie das Spiel mitmacht, hat sie in gleicher Weise eine Liebeserklärung entgegengenommen. Keiner der beiden Gesprächspartner braucht sich naiv zu fühlen. /.../ beide spielen bewußt und mit Vergnügen das Spiel der Ironie" (Eco, "Postmodernismus, Ironie und Vergnügen", S. 76).

<sup>91</sup> Vgl. G. Witte, "Ein und der andere Goya. Für einen neuen Blick auf die russische Dichtung", in: E. Cheauré (Hg.), *Jenseits des Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film* (Osteuropaforschung, Bd. 35), Berlin 1996, S. 185.

des Subjekts u. a. in dem frühen Gedicht *Tumannaja ulica* (*Neblige Straße*, 1958) fest und spricht von einer "flüssigen Welt" Voznesenskij's, in der der Mensch "keine Stabilität hat"<sup>92</sup>. Diese Feststellung entspricht der oben geschilderten postmodernen Dezentrierung des Subjekts. Jones' theoretische Basis ist jedoch eine andere, nämlich der Existentialismus Sartres, von dem er glaubt, er sei ausschlaggebend für Voznesenskij. Das Motiv der Instabilität in seiner Lyrik gehe, so meint Jones, mit dem für Voznesenskij bestimmenden existentialistischen Gefühl einher, nur noch ein Objekt in einer entpersonalisierten Welt zu sein; beides stelle einen Zustand dar, aus dem sich das Subjekt befreien wolle und müsse. Ganz im Sinne Sartres meint Jones, daß Voznesenskij dies auch gelinge, da sich der Dichter am Ende als triumphierendes Subjekt behauptet<sup>93</sup> – eine Einschätzung, die ich bestreiten möchte (vgl. Kap. IV.5).

Einen zeichentheoretisch interessanten Ansatz verfolgt D. Mickiewicz in seiner detaillierten poststrukturalistischen Analyse von "Ja – sem'ja..." (*"Ich bin eine Familie..."* bzw. *"Ich bin sieben Ich..."*, 1962).<sup>94</sup> Mickiewicz zeigt, daß in diesem Gedicht nicht die Semantik, sondern das reine Wortspiel im Vordergrund steht: Die Zerlegung des Schlüsselwortes ("sem'ja") in Morpheme, die ihrerseits mit Morphemen in anderen Wortgruppen interferieren. In "Ja – sem'ja..." gibt es, wie Mickiewicz ausführt, weder eine Person, mit der sich der Leser identifizieren kann, noch einen "emotionalen Subtext". Das Gedicht sei eindimensional und "dünn".<sup>95</sup> Die sieben Ich würden nicht zu einer einheitlichen "Gestalt"<sup>96</sup> zusammengefaßt, sondern das Gedicht ende mit der leeren Formulierung "ja – / vos'moj" ("ich bin / der achte"). Diese bringe nichts Neues, sondern weise lediglich auf das Wortspiel im Gedicht zurück.

Es ist unverständlich, daß Mickiewicz, obgleich er sogar erklärt, mit seinem Aufsatz Ansätze für ein besseres Verständnis "moderner und post-moderner Dichter"<sup>97</sup>

<sup>92</sup> "/.../ a fluid world /.../ in which man has no stability" (W.G. Jones, "A Look Around: the Poetry of Andrey Voznesensky", *The Slavonic and East European Review* 46 (1968), S. 79).

<sup>93</sup> Vgl. Jones, "A Look Around", S. 86.

<sup>94</sup> D. Mickiewicz, "On the Art of Linguistic Opportunism", *Russian Literature* 8 (1980), S. 553-577.

<sup>95</sup> Mickiewicz, "On the Art", S. 572f. Mickiewicz gesteht nur einem Vers mythisches Potential zu: "a samyj sinij / svistit v svirel'" ("und der allerblauste / pfeift in die Schalmei"; Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 167). Dieser Vers ist aber noch nicht einmal originell, sondern ein Zitat aus einem Vierzeiler Chlebnikovs, der mit dem Vers beginnt: "I ja svirel v svoju svirel'" ("Und ich schalmeite in meine Schalmei"; V. Chlebnikov, *Neizdannye proizvedenija*, Moskva 1940, S. 95; Reprint: *Sobranie sočinenij*, Bd. 4, München 1972). Hierin liegt auch eine mögliche Begründung für die Verwendung des prostorečie-Ausdrucks "svistit v svirel'" (korrekt hieße es "svistit svirel'ju", "duet v svirel'" oder "igract na svireli"), auf den Mickiewicz hinweist.

<sup>96</sup> Mickiewicz, "On the Art", S. 570.

<sup>97</sup> Mickiewicz, "On the Art", S. 555.

aufzeigen zu wollen, dennoch vor einer expliziten Einstufung von Voznesenskij's Lyrik als postmodern zurückschreckt; zumal er davon ausgeht, daß die reine Moderne beendet ist.<sup>98</sup> Mickiewicz stellt lediglich fest, daß Voznesenskij in "Ja – sem'ja..." einerseits ein futuristisches Verfahren (Chlebnikovs "razloženie slova", die "Zerlegung des Wortes") wiederbelebt, andererseits aber vom Futurismus abrückt, weil er dieses Verfahren nicht auf die poetische Sprache, sondern auf die Alltagssprache anwendet und damit auf den modernistischen Anspruch, die Aufmerksamkeit des Lesers durch eine erschwerte Form auf den eigentlichen Wert des Wortes zurückzuführen, verzichtet.<sup>99</sup> Genau das, die Verwendung moderner Verfahren um ihrer selbst willen, ohne einen modernen Anspruch, markiert aber die postmoderne Reflexion der Moderne.

Relevant ist ferner die Arbeit U. Spenglers, die in einem Überblick verschiedene Eigenheiten der Voznesenskij'schen Lyrik andeutet, die gleichfalls auf eine postmoderne Befindlichkeit hinweisen.<sup>100</sup> So führt Spengler diverse Beispiele moralischer Indifferenz in Voznesenskij's Lyrik an. In bezug auf das Subjekt stellt sie eine merkwürdige "Verknüpftheit"<sup>101</sup> von innen und außen fest, die sich besonders deutlich in der Figur "Ja – Gojja" ("Ich bin Goya") aus Voznesenskij's bekanntestem Gedicht *Goya* (1957) zeige. Diese Figur interpretiert Spengler als eine "lyrische Tautologie"; sie sei keine "Maske", hinter der sich das Ich verberge, sondern eine "Taktlosigkeit"<sup>102</sup>, die die Trennung zwischen dem Ich und dem Bild kurzfristig aufhebe.

Zum ersten Mal explizit "postmodern" nennt Voznesenskij S. Vladiv-Glover in einem Überblick über Postmodernismus in Osteuropa.<sup>103</sup> Den Erfordernissen einer Überblicksdarstellung entsprechend, verzichtet Vladiv-Glover jedoch auf eine detaillierte Begründung für diese Einstufung Voznesenskij's. Diese liefert R. Eshelman in seinem 1993 erschienenen Aufsatz über das "maximalistische Subjekt" in dem eben genannten Gedicht *Goya* und in Evtušenkos Gedicht *Babij Jar*.<sup>104</sup> Eshelmans Thesen

<sup>98</sup> "Pure Modernism died, of course" (Mickiewicz, "On the Art", S. 574).

<sup>99</sup> Vgl. Mickiewicz, "On the Art", S. 559.

<sup>100</sup> U. Spengler, "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij's", in: P. Brang, H. Jaksche, H. Schroeder (Hg.), *Schweizerische Beiträge zum VII. Internationalen Slavistenkongreß in Warschau, August 1973*, Luzern 1973, S. 159-173.

<sup>101</sup> Spengler, "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij's", S. 167.

<sup>102</sup> Spengler, "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij's", S. 168. Diese Unmittelbarkeit unterscheidet *Goya* übrigens von der lyrischen Form des "Rollengedichts", das sich bekanntlich dadurch auszeichnet, daß die Figur, deren Gedanken und Gefühle das Gedicht ausdrückt, lediglich in der Überschrift benannt wird oder sogar nur indirekt aus dem Inhalt erschließbar ist (vgl. G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1961, S. 518).

<sup>103</sup> S. Vladiv-Glover, "Post-Modernism in Eastern Europe after World War II – Yugoslav, Polish and Russian Literatures", *Australian Slavonic and East European Studies* 5/2 (1991), S. 123-143.

<sup>104</sup> R. Ešelman, "Postmodernizm v sovetskoj lirike 50-ch i 60-ch godov (maksimalistskij sub'jekt v 'Bab'em Jare' E. Evtušenko i 'Goje' A. Voznesenskogo)", *Wiener Slawistischer Almanach* 32

zu Voznesenskij werden wiederum von Witte grundsätzlich kritisiert.<sup>105</sup> Im folgenden Kapitel werden deshalb die Positionen Eshelmans und Wittes dargestellt und kommentiert sowie durch zusätzliche Argumente, die sich aus Vergleichen von *Goya* mit Texten der historischen Avantgarde und mit anderen Gedichten Voznesenskij's ergeben, ergänzt, um somit eine breitere Basis für die wissenschaftliche Diskussion zu schaffen.<sup>106</sup>

---

(1993), S. 265-296.

<sup>105</sup> Witte, "Ein und der andere Goya".

<sup>106</sup> Dabei beziehe ich mich im wesentlichen auf die überarbeitete englischsprachige Fassung des Aufsatzes, die als ein Kapitel in Eshelmans *Early Soviet Postmodernism*, S. 164-195, erschienen ist, sowie in einzelnen Fällen auf die deutschsprachige Vorfassung desselben Bandes, die Habilitationsschrift *Epistemologie der Stagnation. Studien zur frühen sowjetischen Postmoderne*, Hamburg 1995. – Ansätze für eine Fortführung der Debatte enthält auch schon mein Aufsatz "Die postmoderne Lyrik Andrej Voznesenskij's", *Zeitschrift für Slavische Philologie* 54 (1994), Heft 2, S. 327-357, in dem neben der Adialektik vor allem das postmoderne Zeitgefühl, das Empfinden, jenseits der Zeit zu stehen, in Voznesenskij's Lyrik aufgezeigt wird. Dort heißt es, Voznesenskij's Gedichte seien "postutopisch" im Sinne von B. Groys ("Die postmoderne Lyrik", S. 328). Groys nennt die zeitgenössische russisch-sowjetische Kunst "postutopisch", um sie von der "anti-utopischen Kunst" abzugrenzen, "die gewöhnlich mit der postmodernen Situation assoziiert wird" (B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988, S. 90). Dies ist nur auf den ersten Blick ein Widerspruch, denn wie bereits dargestellt, verstehe ich Postmodernismus nicht als einen Gegensatz zur Moderne, sondern als ihre "Reflexionsstufe", und dementsprechend nicht als "anti-utopisch", sondern vielmehr als "postutopisch". Damit wird Groys' Unterscheidung hinfällig.

### III. SELBSTVERLUST ODER SELBSTBEHAUPTUNG? ZUR DISKUSSION ÜBER GOYA UND DIE FIGUR "ICH BIN JEMAND ANDERS"

Гойя

Я – Гойя!

Глазницы воронок мне выклевал ворог,  
слетая на поле нагое.

Я – Горе.

Я – голос  
войны, городов головни  
на снегу сорок первого года.

Я – голод.

Я – горло  
повешенной бабы, чье тело, как колокол,  
было над площадью голой.

Я – Гойя!

О, грозди  
возмездья! Взвил залпом на Запад –  
я пепел незваного гостя!

И в мемориальное небо вбил крепкие звезды –  
как гвозди.

Я – Гойя.<sup>107</sup>

Goya

Ich bin Goya!

Die Augenhöhlentrichter hackte mir der Feind aus, / als er auf das nackte Feld herabflog.

Ich bin der Kummer.

Ich bin die Stimme / des Krieges, die glühenden Holzscheite der Städte / auf dem Schnee  
des Jahres einundvierzig.

Ich bin der Hunger.

Ich bin die Kehle / des erhängten Weibs, dessen Körper wie eine Glocke / über dem kahlen  
Platz schlug...

Ich bin Goya!

Oh Trauben / der Vergeltung! Als Salve wirbelte gen Westen – / ich die Asche des  
ungebetenen Gastes!

Und in den Gedenkhimmel schlug ich kräftige Sterne ein – / wie Nägel.

Ich bin Goya.

<sup>107</sup> Вознесенский, *Sobranie sočinenij*, Bd 1, S. 21.

In *Goya* beschreibt Voznesenskij mit recht eindeutigen Motiven, die vage an die kriegerische Bildwelt des spanischen Malers erinnern, reale Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges: Die Fliegerangriffe der Deutschen, die Gegenoffensive der Sowjetunion im Winter 1941, die Verbrechen der Wehrmacht an der Zivilbevölkerung und schließlich den Sieg der sowjetischen Truppen über die Deutschen. Dementsprechend wird das Gedicht zumeist als ein patriotisches Werk verstanden, das die Leiden der Bevölkerung und den Sieg der Sowjetunion glorifiziert.<sup>108</sup> Eshelman wendet sich ausdrücklich gegen diese traditionelle Interpretation. In einer Analyse, die sich vor allem der Ausdrucksebene des Gedichts widmet, kommt er zu dem Ergebnis, daß Voznesenskij in *Goya* nicht etwa einen eindeutigen und "sicheren" Standpunkt gegen die Gewalt des Krieges und den Aggressor einnimmt, sondern daß er im Gegenteil in einer lustvollen Simulation einen Ausgleich des überkommenen Feindbildes betreibt. Die Figur "Ja – Gojja" ("Ich bin Goya") deutet Eshelman als Ausdruck der postmodernen Indifferenz des "schwachen" Ich, das – ein Mangel an Authentizität – unetwischen zwischen Ich und Welt, zwischen Subjekt und Objekt, hin und her pendelt.

Eshelman geht in seiner Untersuchung von den Beobachtungen Ju. Lotmans zu *Goya* aus.<sup>109</sup> Lotman behauptet, jedes Gedicht laufe auf ein eigenes sogenanntes "Archisem" hinaus. Darunter versteht er ein übergeordnetes Konstrukt, in dem sich alle lexikalisch-semantischen Oppositionen eines Textes vereinigen<sup>110</sup>, den "gemeinsamen semantischen Kern"<sup>111</sup> oder die zentrale Bedeutung, auf die sich die verschiedenen, komplizierten Bedeutungshierarchien eines Gedichts letztlich zurückführen lassen. In *Goya*, so Lotman, kristallisiere sich das "Archisem" aus dem Umfang der immer neuen Bedeutungen der "go"-Elemente ("Gore", "golos", "golod", "gorlo" etc.) heraus.<sup>112</sup>

An dieser Stelle setzt Eshelmans Kritik an Lotman an. Er hält Lotman vor, daß dieser an keiner Stelle eine Spezifik des von ihm gesuchten Archisems liefert, und bezweifelt, daß es in *Goya* überhaupt irgendein allgemeines semantisches Paradigma gibt, in dem sich die verschiedenen Gegenstände des Gedichts treffen.<sup>113</sup> Die

<sup>108</sup> Vgl. z.B. Michajlov, *Andrej Voznesenskij*, S. 44f.

<sup>109</sup> Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, S. 182-187 (dt. *Die Struktur literarischer Texte*, S. 217-224).

<sup>110</sup> Vgl. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, S. 181.

<sup>111</sup> "obščee semantičeskoe jadro" (Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, S. 184).

<sup>112</sup> Vgl. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, S. 184 u. 186f.

<sup>113</sup> "The result is however not so much the unified archesemantic analysis envisioned by Lotman, but rather the apprehension of an oscillation between the subject and the objects that it touches—a find that would apply precisely to the maximal, 'schizoid' subject of postmodernism" (Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 186).

Semantik in *Goya* sei, so Eshelman, nicht nur auf keinen gemeinsamen Nenner zurückzuführen, sondern sogar nahezu bedeutungslos. Statt dessen stehe die Ausdrucksebene im Vordergrund. Eshelman versteht "Gojja" als ein "schizoides" Zeichen, das in den Begriff ("concept", Signifikant + Signifikat) und in den Namen (Signifikant + Referent) zerfällt.<sup>114</sup> Das heißt, daß sich der Name "Gojja" nicht, wie Lotman annimmt, mit immer neuen "Bedeutungen" verbindet (das hieße, "Gojja" als Begriff zu betrachten), sondern daß er lediglich durch eine Art Antippen verschiedener Dinge oder Referenten seinen "Umfang"<sup>115</sup> ändert. Das Ich, das sich den Namen "Gojja" gibt, ist Eshelman zufolge eine "fast beliebige Grenze, die vorübergehend eine größere Menge von Ereignissen, Menschen oder Dingen umfaßt."<sup>116</sup> Dies nennt er das "maximalistische" Ich und meint damit dieselbe postmoderne Befindlichkeit, die andere, u. a. Baudrillard, mit den Begriffen "schizoides" oder "narzißtisches" Ich umschreiben.<sup>117</sup>

Wie weit das "Umfassen" der Welt durch das Ich in *Goya* geht, erläutert Eshelman anhand der Ebene eines weiteren Namens, dem des Dichters Voznesenskij selbst. Die Lautfragmente "vo", "vz" und "voz" sowie "ne" sind, wie der Autor darlegt, im gesamten Gedicht unterschwellig präsent. Das Ich sei somit Maler und Dichter zugleich und darüberhinaus noch die Welt, die der Maler bzw. der Dichter abbildet.<sup>118</sup> In seinem unendlichen und beliebigen Maximalismus umschließe das Ich, und hier liegt ein entscheidender Unterschied von Eshelmans Interpretation gegenüber den üblichen sowjetpatriotischen Deutungen des Gedichts, sogar den Feind. Diese Ansicht belegt er anhand des Verses "ja pepel nezvanogo gostja" ("ich [wirbelte] die Asche des ungebetenen Gastes"), der die wesentlichen Laute sowohl des Namens "Voznesenskij" als auch des Namens "Gojja" enthält.<sup>119</sup>

Eshelmans weitere Argumentation basiert auf der Mehrdeutigkeit des eben genannten Verses. Eshelman übersetzt ihn wie folgt: "Ich bin die Asche des ungebetenen Gastes!" ("I am the ashes of the uninvited guest!"). Den vorhergehenden

<sup>114</sup> "Goya' would then not be a concept which in the course of the poem acquires a certain semantic load, but rather a name which directly touches the 'objects' in the poem in order to be touched by them itself. The goal of this contacting is not to establish hierarchical meanings or to reproduce an authentic authorial subjectivity. Rather it is the *poetic simulation of war*" (Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 187). Zum theoretischen Konzept des "schizoiden" Zeichens vgl. Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 47-53.

<sup>115</sup> Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 186.

<sup>116</sup> "I.../ almost arbitrary boundary that temporarily encompasses a large number of events, people or things" (Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 169).

<sup>117</sup> Eshelman verweist auf Smirnov, der die russische "Postmoderne" in eine "narzißtische" und eine "schizoide" Variante unterteilt (Smirnov, "Geschichte der Nachgeschichte"). Zum Begriff der Schizophrenie bei Baudrillard siehe Kap. I.

<sup>118</sup> Vgl. Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 189.

<sup>119</sup> Vgl. Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 190.

Halbvers, "Vzvil zalpom na Zapad –", versteht er, entgegen der üblichen Übersetzung, als einen eigenständigen Hauptsatz, den er mit den Worten wiedergibt: "Ich wirbelte als Salve gen Westen –" ("I swirled as a salvo towards the West –").<sup>120</sup> Der Autor übersieht dabei, daß das Verb "vzvit", anders als die deutsche Entsprechung "wirbeln" und das englische "swirl", ein Akkusativ-Objekt unbedingt fordert. Als eigenständiger Satz begriffen, stellt die Phrase "Vzvil zalpom na Zapad" deshalb eine Ellipse und einen Bruch mit den Regeln der russischen Syntax dar, der kaum mit der sonst korrekten Form des Gedichts zu vereinbaren ist. Auch durch die Tatsache, daß das Pronomen "ich" ("ja") in der Formulierung "ja pepel" klein geschrieben ist, fällt der genannte Vers aus dem Schema der Identifikationen ("Ja – Gojja", Ja – Gore" etc.) heraus.

Auch wenn Eshelmans Übersetzung der betreffenden Verse durch zwei getrennte Hauptsätze somit strittig ist, ist ein "Berühren" von Ich und Feind jedoch zweifellos gegeben – schon durch die lautliche Ähnlichkeit der Phrase "ja /.../ gostja" mit der Ausgangsfigur "Ja – Gojja". Zudem ist in diesem Vers nicht mehr, wie Eshelman bemerkt, von einem "Feind" ("vorog") die Rede, wie noch im zweiten Vers, sondern euphemistisch von einem "ungebetenen Gast", was die Distanz weiter schrumpfen läßt.<sup>121</sup> Und es gibt noch ein weiteres Detail, das Eshelmans Argumentation stützt: "Goi" bzw. "Goj" ist das jüdische Wort für "Nichtjude". "Ja – Gojja" ist deshalb auch eine ausdrückliche Identifikation mit den *Tätern* des Zweiten Weltkrieges.<sup>122</sup> Hierin liegt ein deutlicher Unterschied beispielsweise zu Evtušenkos Nachkriegsgedicht *Bahij Jar* (1961), in dem sich das (gleichfalls nichtjüdische) Ich mit den jüdischen Opfern des Genozids identifiziert.<sup>123</sup> Insofern muß man Eshelman zustimmen, wenn er meint:

<sup>120</sup> Vgl. Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 183 u. 190, sowie ders., *Epistemologie der Stagnation*, S. 189 u. 196.

<sup>121</sup> Vgl. Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 190. Die Formulierung "nezvanyj gost" kann man allerdings – für diesen Hinweis danke ich W. Schmid – auch gegenteilig interpretieren, und zwar als ein Zitat aus A. Puškins *Kapitanskaja dočka* (*Die Hauptmannstochter*). Dem achten Kapitel dieser Novelle mit dem Titel "Nezvanyj gost" ist das russische Sprichwort vorangestellt: "Nezvanyj gost' chuže tatarina" ("Ein ungebetener Gast ist schlimmer als ein Tatar"; A. Puškin, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Bd. 8/1, Moskva 1948, S. 327). Voznesenskij's Vers wäre somit, in Anlehnung an Puškin, nicht als eine versöhnliche Geste, sondern sogar noch als eine Übersteigerung des Feindbildes zu verstehen.

<sup>122</sup> Wie bereits kurz angedeutet, ist die moralische Indifferenz gegenüber Tätern und Opfern von Gewalt ein durchaus typisches Merkmal von Voznesenskij's Lyrik (vgl. Spengler, "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij's", S. 166f.; s. auch Dornblüth, "Die postmoderne Lyrik", S. 332ff.).

<sup>123</sup> "Mne kažetsja – / ja – čto Anna Frank /.../ Ja – / každyj zdes' rasstreljannyj starik. / Ja – / každyj zdes' rasstreljannyj rebenok" ("Mir scheint, – / ich – das ist Anne Frank /.../ Ich bin / jeder hier erschossene Greis. / Ich bin / jedes hier erschossene Kind") (E. Evtušenko, *Stichotvorenija i poëmy v trech tomach*, Bd. 1, Moskva 1987, S. 316).

The omnipresence of the subject effectively prevents any ideological thinking from coming about and leads to the reconciliation of even the most intractable ideological differences.<sup>124</sup>

Schließlich betont Eshelman, daß sich die Ausdehnung des maximalistischen Ich in *Goya* sowohl auf immanente als auch auf transzendente Sphären erstreckt und Voznesenskij dadurch beide gleichsetzt. Das Ich schlägt zum Gedenken Sterne "wie Nägel" ("zvezdy – / kak gvozdi") in den Himmel. Eshelman schlußfolgert:

././ the subject realizes that his temporary, heroic communion with the world, instead of leading to utopian reconciliation, has only produced an endlessly repeatable, unstable oscillation between the two poles of the subject-object opposition. In this sense the postmodern subject formally achieves the utopia longed for by modernism only to discover that this utopia is banal—it ././ can be repeated endlessly in simulation.<sup>125</sup>

In einer Replik auf Eshelmans *Goya*-Analyse kritisiert Witte diese Thesen.<sup>126</sup> Er hält an einer semantisch-assoziativen Analyse von Voznesenskij's Gedicht fest und verweist auf die zahlreichen mythischen Anspielungen in dem Werk. In diesem Zusammenhang spricht er von einem "Prozeß der semantischen Aufladung jenes Schlüsselworts 'Goya'". Es entstehe das "Bild eines Körpers, der sich wie im Mythos zu kosmischen Dimensionen ausdehnt". Er denke dabei an "kosmogonische Urriesenmythen".<sup>127</sup> Witte behauptet, das Thema von *Goya* sei "die Kunst selbst, die Kunst nach der Katastrophe der Kultur"<sup>128</sup> Weiter führt er aus, daß der Name "Goj-ja" "als Metonymie für eine Konzeption von Kunst, für ein Ideal vom Künstler steht, die auf die eigene [d.h. Voznesenskij's, G.D.] künstlerische Situation ././ projiziert wird." Die Identifikation mit Goya sei ein Verfahren der "Selbstbehauptung des Ich", das sich mit dieser Identifikation in das Paradigma der kulturellen Tradition einordne, um als Demiurg und Schöpfer "das Ideal einer anklagenden, mahnenden und gedenkenden Kunst in die Gegenwart" zu retten.<sup>129</sup>

Um seine Auffassung von *Goya* als ein pathetisch-überladenes Gedicht zu untermauern, stellt Witte, der sich, teils unter dem Pseudonym G. Hirt, der Aufarbeitung, Erforschung und Verbreitung der ehemals in der Sowjetunion verbotenen Literatur jenseits des Kanons widmet<sup>130</sup>, dem Gedicht zwei Parodien aus dem Bereich der Samizdat-Kunst gegenüber. Es handelt sich um ein kurzes Epigramm V. Nekrasovs,

<sup>124</sup> Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 190. Zur Auflösung des Gegensatzes zwischen Ost und West in anderen Gedichten Voznesenskij's vgl. auch Dornblüth, "Die postmoderne Lyrik", S. 328-332.

<sup>125</sup> Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 191.

<sup>126</sup> Witte, "Ein und der andere Goya"

<sup>127</sup> Witte, "Ein und der andere Goya", S. 179.

<sup>128</sup> Witte, "Ein und der andere Goya", S. 178.

<sup>129</sup> Witte, "Ein und der andere Goya", S. 180 u. 181 (Hervorhebungen im Original).

<sup>130</sup> Zu erwähnen sind vor allem die Bände G. Hirt, S. Wonders (Hg.), *Kulturpalast. Neue Moskauer*

Нет,  
Ты не Гойя  
Ты – другое.

Nein, / Du bist nicht Goya / Du bist was Anderes.<sup>131</sup>

sowie um D. Prigovs 60. *Azbuka* (60. *Alphabet*, 1985):

Я! Я Ямблих! Янгель! Янкель! Ягейла! Явейла! Ябейла! Я Гойя – слетаю на тело нагойе! Я Гейне – слетаю на голого гения! Я Гете – слетаю на тело без гнета! Я Гойя! Я Гейне! Я гой-яая, я гой-яааа, яаа гой, я гой, я гой, я гой-яая, я гой-яя, я ге-ге-геге-не-не-не (вы слышите? вы слышите? – опять опять он, он, концерт!) Я гете, гете, гете, геееее-те Я Пушкин! Я Лермонтов! Я Державин! Я Некрасов! Я Достоевский! /.../

Ja! Ich! Jamwlich! Jamwlich! Jangel! Jankel! Jagejla! Jawejla! Jabejla! Ja Goya! Ich bin Goya. ich flieg auf den Körper, den nackten! Ich bin Heine – ich flieg auf das nackte Genie! Ich bin Goethe. ich flieg auf den Leib ohne Zorn! Ich bin Goya! Ich bin Heine! Ja goj-jajaja. ja goj-jajaaaa. ja goj. ja goj. ja goj. ja goj-jajaja. ja goj-jaja ja he-he-hehe-ne-ne-ne (hören Sie? hören Sie es? – es, schon wieder es, schon wieder das Konzert!) ich bin Goethe. Goethe. Goethe-tete! Ich bin Puschkin! Ich bin Lermontov! Ich bin Dershawin! Ich bin Nekrassow! Ich bin Dostojewski! /.../!<sup>132</sup>

Beide Texte destruieren, so Witte, das "falsche Pathos"<sup>133</sup> des Voznesenskischen Gedichts – Nekrasovs Epigramm durch seine semantische Leere, die empörende Trivialisierung und die vulgäre Anspielung ("was Anderes") bei gleichzeitiger exakter Nachahmung der rhetorischen Konstruktion von *Goya*; Prigovs Jubelgesang durch die maßlose und offensive Übertreibung der "unfreiwillig simulierenden Geste Vosnessenskis"<sup>134</sup>. Aus dieser Destruktion von Voznesenskis *Goya* durch Nekrasov und Prigov leitet Witte ein grundsätzlich anderes Poesieverständnis der inoffiziellen Literatur ab. Die Samizdat-Literatur versuche nicht, das Wahre, Echte, Poetische im trivialen Alltag zu retten, sondern sie trivialisiere und entleere die Poesie selbst. Im Lichte dieser "anderen" Poesie erscheine Voznesenskis Gedicht mitnichten als ironisch und entleert, wie Eshelman meint, sondern als pathetisch – eine

*er Poesie und Aktionskunst*, Wuppertal 1984; dies. (Hg.), *Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau*, Wuppertal 1992.

<sup>131</sup> V. Nekrasov, maschinenschriftliches Typoskript, Moskva o.J. (einschließlich der Übersetzung zitiert nach Witte, "Ein und der andere Goya", S. 182).

<sup>132</sup> D. Prigov, *Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete. Nachdichtungen von Günter Hirt und Sascha Wonders*, Leipzig 1992, S. 154-157 (zitiert nach Witte, "Ein und der andere Goya", S. 185f.). – Derartige Anspielungen auf Voznesenskis Gedicht gibt es viele. Ein weiteres Beispiel ist Z. Gareevs absurde Erzählung aus dem Milieu der Landstreicher, *Mul'tiproza*. Darin kreischen diverse Vögel die Worte: "– Čja smert' budet – tomu ja v glaz pomertvelyj i vcepljusja! Kljuknu-kljuknu, da kak zakriču: on – Gojja! On – Gojja!" ("Dem, der sterben wird – dem schlage ich die Krallen ins erstarrte Auge! Und schlucke und sauge und schreie: Er ist Goya! Er ist Goya!"); Z. Gareev, "Mul'tiproza", in: *Solo. Proza, poëzija, èsse*, Moskva 1991, S. 66f.)

<sup>133</sup> Witte, "Ein und der andere Goya", S. 183.

<sup>134</sup> Witte, "Ein und der andere Goya", S. 185.

Unterscheidung, die Witte zum grundlegenden Gegensatz zwischen offizieller und nicht offizieller Kultur erhebt.<sup>135</sup>

Wittes Argumente, insbesondere die Ironisierung von Voznesenskij's *Goya* durch andere Dichter, stellen Eshelmans Analyse jedoch in keiner Weise in Frage.<sup>136</sup> Denn Aufschluß über die Postmodernität eines Textes gibt nicht der Vergleich mit späteren Parodien desselben, sondern der Vergleich mit Texten, die zeitlich *vor* jenem liegen und bereits zitiert werden. Ich möchte deshalb im folgenden einige Gedichte aus der russischen historischen Avantgarde vorstellen, die meines Erachtens als direkte Vorlagen für Voznesenskij's Gedicht in Frage kommen.<sup>137</sup> Es handelt sich dabei zunächst um ein Kriegsgedicht Pasternaks, *Durnoj son* (*Ein übler Traum*, 1928), dem *Goya* thematisch, metrisch, lautlich und semantisch bis hin zu einzelnen Motiven nahezu gleicht. Danach werden drei weitere Gedichte Pasternaks betrachtet, die auch die Figur "Ich bin jemand anders" enthalten. Diese Gedichte sind nicht zuletzt deshalb signifikant, weil Pasternak eher dafür bekannt ist, daß er das lyrische Ich versteckt<sup>138</sup>, hier jedoch das Ich plakativ vervielfältigt. Als letztes schließt sich ein kurzer Blick auf die besagte Figur bei Chlebnikov an. Durch die direkten Vergleiche tritt die postmoderne Schwäche und Entleerung des Ich in *Goya* noch klarer hervor. Gleichzeitig wird die Zitathaftigkeit von Voznesenskij's Gedicht deutlich, das nicht nur die Bilderwelt des spanischen Malers, sondern auch die der russischen Poesie wiederholt und merklich entmythologisiert.

#### Дурной сон

Прислушайся к вьюге, сквозь десны процеженной,  
Прислушайся к голой побежке бесснежья.  
Разбиться им не обо что, и заносы  
Чугунною цепью проносятся понижу  
Полями, по чересполосице, в поезде,  
По воздуху, по снегу, в отзывах ветра,  
Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых,  
Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб.

Полями, по воздуху, сквозь окоlesiцу,  
Приснявшуюся небесному постнику.

<sup>135</sup> Vgl. Witte, "Ein und der andere Goya", S. 185.

<sup>136</sup> Voznesenskij ironisiert *Goya* in einem späteren Gedicht, *Poterjannaja ballada* (*Verlorene Ballade*, 1962), bereits selbst (vgl. Kap. IV.2).

<sup>137</sup> Diesen Weg geht auch Eshelman. Er führt die Figur "Ich bin jemand anders" auf den amerikanischen Dichter Walt Whitman zurück und weist darauf hin, daß die russischen Futuristen diese Whitman'sche Figur übernehmen und variieren, stellt *Goya* dann jedoch zwei Gedichte Chlebnikovs und Pasternaks gegenüber, die weder die Figur "Ich bin jemand anders" enthalten, noch thematisch und motivisch viel mit *Goya* gemeinsam haben (vgl. Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 166ff.).

<sup>138</sup> Detaillierter in den Kapiteln IV.1 und IV.6.

Он видит: попадали зубы из челюсти,  
И шамкают замки, поместия с прищептом,  
Все вышиблено, ни единого в целости,  
И постнику тошно от стука костей.

От зубьев пилотов, от флотских трезубцев,  
От красных зазубрин карпатских зубцов.  
Он двинуться хочет, не может проснуться,  
Не может, засунутый в сон на засов.

И видит еще. Как назем огородника,  
Всю землю сравнивали с землей на Стоходе.  
Не верит, чтоб выси зевнулось когда-нибудь  
Во всю ее бездну, и на небо выплыл  
Как колокол на перекладине дали,  
Серебряный слиток глотательной впадины,  
Язык и глагол ее, – месяц небесный.  
Нет, косноязычный, гундосый и сиплый,  
Он с кровью заглочен хрящами развалин.  
Сунь руку в крутящийся щебень метели, –  
Он на руку вывалится из расселины  
Мясистой култышкой, мышцей бесцельной  
На жиле, картечной напрочь отстреленной.  
Его отожгло, как отеблю тыкву.  
Он прыгнул с гряды на ограду. Он в рывине.  
Он сорван был битвой и, битвой подхлестнутый,  
Как шар, откатился в канаву с откоса  
Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых,  
Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб.  
/ /  
Сопят тормоза санитарного поезда.  
И снится, и снится небесному постнику.<sup>139</sup>

### Ein übler Traum

Lausche dem Schneesturm, dem durch das Zahnfleisch gemurmelt, / Lausche dem nackten  
Lauf der Schneelosigkeit. / Es gibt nichts, woran sie zerbrechen könnten, und die Verwehungen  
/ Werden als gußeiserne Kette am Boden vorbeigetragen / als Felder, über Ackerland, im Zug. /  
Durch die Luft, über den Schnee, in den Echos des Windes, / Durch Kiefern, durch Löcher  
nagelloser Zäune, / Durch Bretter, durch Zahnfleisch nasenloser Elendsviertel.  
Als Felder, durch die Luft, durch den Unsinn, / Den der himmlische Fastende träumt. / Er  
sieht: die Zähne fielen der Reihe nach aus dem Kiefer, / Und es murmeln die Burgen, die  
Rittergüter mit einem Lispeln, / Alles ist herausgeschlagen, nichts ist ganz, / Und dem  
Fastenden ist übel vom Klopfen der Knochen.  
Von den Zähnen der Piloten, von den Dreizacken der Flotten, / Von den roten Scharten der  
Karpaczacken. / Er will sich bewegen, kann nicht aufwachen, / Kann es nicht, hineingesteckt  
und eingeschlossen in den Traum.  
Und er sieht noch mehr. Wie den Mist eines Kleingärtners / Machten sie die ganze Erde mit  
dem Land am Stochod gleich. / Er glaubt nicht, daß die Höhe irgendwann abgrundtief /  
Gähnen muß und am Himmel, / Wie eine Glocke auf dem Querbalken der Weite, / Der  
Silberbarren der Schluckvertiefung, / Ihre Zunge und Sprache, hervortritt – der himmlische  
Mond. / Nein, stammelnd, näselnd und krächzend, / Ist er mit Blut verschlungen von den  
Knorpeln der Ruinen. / Strecke die Hand aus in den wirbelnden Schotter des Schneesturms. – /

<sup>139</sup> B. Pasternak, *Sohranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 1, Moskva 1989, S. 63-64.

Er wird auf die Hand aus dem Riß herausfallen / Als fleischlicher Stumpf, als zielloser Muskel / Auf der Ader, die vom Kartätschenschuß geradewegs abgeschossen wurde. / Es hat ihn ausgebrannt wie einen geschwollenen Kürbis. / Er sprang vom Beet auf den Zaun. Er ist in der Radspur. / Er wurde von der Schlacht heruntergerissen und rollte, von der Schlacht vorangepeitscht, / Wie eine Kugel von der Böschung in die Gosse / Durch Kiefern, durch Löcher nagelloser Zäune, / Durch Bretter, durch Zahnfleisch nasenloser Elendsviertel. /.../ Es schnaufen die Bremsen des Lazarettzugs. / Und es träumt, es träumt der himmlische Fastende...

Daß *Goya* sich direkt auf *Durnoj son* bezieht, ist kaum zu übersehen. Das Metrum (Amphibrachys) beider Gedichte stimmt ebenso überein wie die dunkle Lautorchestrierung (der häufigste betonte Vokal ist das "o") und die Häufung des Lautmotivs "voz" ("skvoz", "po vozduchu", "bezgvozdych"). Auch weite Teile der Motivik und der Lexik sind identisch: Schnee ("po snegu"), Felder ("Poljami"), Nacktheit der Landschaft ("k goloj"), Nägel ("bezgvozdych"), das Motiv des Schlagens ("razbit'sja"), Himmel und Himmelskörper ("na nebo", "mesjac nebesnyj"), der Vergleich mit einer Glocke ("kak kolokol") etc. Sogar Voznesenskij's kühne Metapher der "Augenhöhletrichter" ("glaznicy voronok") hat einen Vorläufer in Pasternak's ganz ähnlichem Konstrukt der "Schluckvertiefung" ("glotatel'noj vpadiny").

Die wesentliche Neuerung in *Goya* gegenüber *Durnoj son* besteht dementsprechend nicht in originellen Motiven oder Bildern, sondern in der Beziehung des Ich zur Welt. Bei Pasternak tritt das lyrische Ich als ein Sprecher auf, der sich mit dem wiederholten Befehl an ein Gegenüber wendet, seine Aufmerksamkeit dem Krieg zuzuwenden: "Prislušajsja k v'juge", "Prislušajsja k goloj pobežke" ("Lausche dem Schneesturm", "Lausche dem nackten Lauf"). Es richtet sich an einen Adressaten, hat eine Mitteilungsfunktion – anders als das Ich in *Goya*, das ausschließlich mit sich selbst beschäftigt ist. Hinzu kommt die Gestalt des "himmlischen Fastenden" ("nebesnyj postnik"), der den Krieg quasi von außen betrachtet ("On vidit"). Wie am Ende des Gedichts deutlich wird, handelt es sich dabei um einen Verwundeten, der im Zug im Fieberwahn liegt und im Traum das Bild der um ihn herum liegenden Verletzten mit den Erinnerungen an das Schlachtfeld vermischt. Dadurch entsteht eine traditionelle poetische Konstellation, bestehend aus exponiertem lyrischen Ich, lyrischem Helden und der wahrgenommenen Welt. Selbst wenn sich die Wahrnehmung des Ich mit der des Helden teils überschneidet, so bleiben die besagten drei Instanzen in *Durnoj son* durchgehend voneinander getrennt.

Das gleiche trifft auch auf die Unterscheidung in immanente und transzendente Größen zu. Zwar ist in *Durnoj son* die transzendente Ordnung, symbolisiert durch den Mond, durchaus vom immanenten Geschehen in Mitleidenschaft gezogen. Der Mond tritt nicht am Himmel hervor, sondern ist vom Himmel "heruntergerissen" und

"in die Gosse" gerollt. Dadurch kann er seine Warnfunktion, für die der Vergleich mit einer "Glocke" steht ("kak kolokol"), nicht mehr wahrnehmen. Doch indem Pasternak auf die Verletzung der transzendenten Ordnung hinweist, *bestätigt* er nur deren Existenz.<sup>140</sup> Voznesenskij dagegen läßt den Eindruck einer jenseitigen Größe überhaupt nicht erst entstehen. Bei ihm hat nicht ein Himmelskörper die Warnfunktion inne, sondern es ist der Leichnam einer Frau, der "wie eine Glocke" über dem Platz schlägt. Während Pasternak mit der Frage "Kak v nebo posmel on igrat', čelovek?" ("Wie konnte er es wagen, Himmel zu spielen, der Mensch?") in einer früheren Version des Gedichts<sup>141</sup> die Verletzung der Grenze zwischen Immanenz und Transzendenz durch den Menschen als Anmaßung brandmarkt, ist eben dieses "Spiel", die Betätigung im Bereich des Transzendenten, für das *Goya*-Ich eine Selbstverständlichkeit: Es schlägt "Sterne" in den Himmel ein. Im Vergleich mit Pasternaks Gedicht kommt damit in *Goya* eine Respektlosigkeit gegenüber transzendenten Symbolen zum Vorschein, die mit einer "semantischen Aufladung" (Witte) wenig zu tun hat.

Der Vergleich von *Goya* und *Durnoj son* zeigt somit wichtige Unterschiede zwischen einer modernen Kriegsdarstellung und der postmodernen Simulation des Krieges. Die Souveränität des Sprechers, der auf die Kriegsschrecken hinweist, weicht einer Gleichsetzung mit eben diesen Schrecken, und die Klage über den vermeintlichen Verlust der transzendenten Ordnung weicht der stillschweigenden Aneignung des Transzendenten. Entscheidend dabei ist, daß Voznesenskij sich nicht um Originalität bemüht, sondern sämtliche Motive von Pasternak übernimmt – zum größten Teil, wie oben gezeigt, aus *Durnoj son*, aber auch aus anderen Gedichten. So findet sich der Vers "sletaja na pole nagoe" ("als er auf das nackte Feld herabflog") beinahe wörtlich bereits in Pasternaks Gedicht "*S polu, zvezdami oblitogo...*" (*Vom Boden, mit Sternen übergossen...*, 1918/19). Dort heißt es: "Gljadja na pole lepnoe" ("Als er auf das modellierte Feld blickte).<sup>142</sup> Besonders anspielungsreich aber ist das Schlußbild von *Goya*, "v ../ nebo vbil ../ zvezdy – / kak gvozdi" ("in den ../ Himmel schlug ich ../ Sterne ein – / wie Nägel"). Dieses Bild ist nicht nur eine Anspielung auf die Losung "Flagami nebo obkleivaj!" ("Tapezieren den Himmel mit Flaggen!") in Majakovskijs Gedicht *Levyj marš* (*Linker Marsch*, 1918), auf die Witte hinweist.<sup>143</sup> Viel offensichtlicher noch handelt es sich um ein Zitat aus

<sup>140</sup> Ausführlicher in den Kapiteln IV.1 und IV.6.

<sup>141</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 454.

<sup>142</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 190.

<sup>143</sup> V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, Bd. 2, Moskva 1956, S. 24. Völlig korrekt stellt Witte fest, Voznesenskij verwandele das "zukunftsverheißende", utopische Bild Majakovskijs in eine "zurückblickende Trauergeste" (vgl. Witte, "Ein und der andere Goya",

Pasternaks Gedicht *Mužiki i fabričnye* (*Bauern und Fabrikarbeiter*, 1926). Dort heißt es: "V vozduch vognany gvozdi" ("In die Luft sind Nägel hineingeschlagen").<sup>144</sup> *Goya* endet somit weniger in einem "Fest der Sichtbarkeit" (Witte), sondern vielmehr in einer Mixtur von Zitaten, in der sich die von Eshelman diagnostizierte stilistische Indifferenz<sup>145</sup>, hier zwischen poetischer Symbolik und revolutionärer Propagandasprache, in aller Deutlichkeit niederschlägt.

Daß die Figur "Ich bin jemand anders" bei Pasternak etwas ganz anderes ausdrückt als bei Voznesenskij, ist am deutlichsten in dessen narrativem Gedicht *Ballada* (1916) zu erkennen. In *Ballada* unternimmt das lyrische Ich eine Reise zu einem nicht näher bestimmten "Grafen". Bevor es zu ihm gelassen wird, wird es gefragt, wer es sei. Darauf antwortet das Ich in Metaphern:

Я – черная точка дурного  
В валящихся хлопьях хорошего.

Я – пар отстучавшего града, прохладой  
В исходную высь воспаряющий. Я –  
Плодовая падаль, отдавшая саду  
Все счета по службе, всю сладость и яды,

/J

Я – мяч полногласья и яблоко лада.<sup>146</sup>

Ich bin der schwarze Punkt des Bösen / In den fallenden Flocken des Guten.  
Ich bin der Dampf des heruntergerasselten Hagels, der durch die Kühle / In die  
Ausgangshöhe hinauf verdampft. Ich bin / Das Aas der Früchte, das dem Garten / Alle  
Rechnungen dienstgemäß gegeben hat, alle Süße und Gifte, /.../  
Ich bin der Ball des Vollauts und der Apfel der Eintracht.

Auf die Bedeutung der einzelnen Metaphern kann hier nicht detailliert eingegangen werden. Klar ist jedoch, daß es sich lediglich um ein Ausweichen des Ich handelt, um eine Art vorübergehende Verrätselung der eigenen Identität im Stile von Märchen oder Mythen; dies legt zumindest die einfache Symbolik mit Begriffen wie "gut" und "böse", "Apfel" und "Gift", Anspielungen auf die Schöpfungsgeschichte, nahe. Hinter dieser Verrätselung aber steht ein sicheres Ich, das fest in ein Geschehen eingebettet ist und über ein klar abgegrenztes Bewußtsein verfügt. So reflektiert es in einer späteren Strophe selbst:

---

S. 179). Entscheidender aber ist, daß im Vergleich zu Majakovskijs gebieterischer Geste, die in dem Imperativ "tapezicre" zum Ausdruck kommt, Voznesenskij's *Goya*-Ich absolut mit sich selbst beschäftigt erscheint (zum Unterschied in der Beziehung zwischen Ich und Nicht-Ich bei Voznesenskij und Majakovskij detaillierter in Kap. IV.1).

<sup>144</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 291.

<sup>145</sup> Vgl. Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 188.

<sup>146</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 95.

/ / В другой обстановке  
 Недолго б длился мой конфуз.  
 Но я набивался и сам на неловкость,  
 Я знал, что на нее нарвусь.<sup>147</sup>

In einer anderen Situation / Hätte meine Verwirrung nicht lange gedauert. / Aber ich habe mich auch selbst in diese peinliche Situation gedrängt. / Ich wußte, daß ich in sie hineingeraten werde.

Die beiden anderen Gedichte Pasternaks, die die Figur "ich bin jemand anders" enthalten, "*Kogda za liry labirint...*" ("*Wenn hinter das Labyrinth der Lyra...*", 1913) und *Lesnoe* (*Das zum Wald gehörende*, 1913), weisen keinen derartigen narrativen Rahmen auf. Gleichwohl ist die Figur auch in ihnen anders motiviert als in Voznesenskij's *Goya*. In beiden Gedichten konstruiert Pasternak einen vielschichtigen und anspielungsreichen, schwer zu fassenden semantischen Bedeutungshintergrund aus den Komponenten Poesie, Religion, Geschichte und Mythos. In "*Kogda za liry labirint...*" beispielsweise setzt sich dieser aus Namen und Begriffen wie "Lyra", "Dichter", "Indus", "Euphrat", "Eden", "Legende" etc. zusammen. Vor diesem Hintergrund erklärt der Dichter in der Schlußstrophe:

Я – свет. Я тем и знаменит,  
 Что сам бросаю тень.  
 Я – жизнь земли, ее зенит,  
 Ее начальный день.<sup>148</sup>

Ich bin das Licht. Ich bin dadurch auch bekannt. / Daß ich selbst Schatten werfe. / Ich bin das Leben der Erde, ihr Zenit. / Ihr Anfangstag.

Das Ich tritt hier als ein mythisch verklärter Dichter auf, der Einblick in wahre, transzendente Dinge, in die Geheimnisse der Natur erhält. "*Kogda za liry labirint...*" ist ein Programmgedicht, das der Überzeugung Ausdruck verleiht, daß es ewige Mechanismen des Seins gibt, und daß der Dichter diese mittels der Poesie in aller "Einfachheit" ("so strašnoj prostotoj") zu begreifen vermag. Dann schließt er alles Sein in sich ein, wird allumfassend ("svet" in seiner Bedeutung als "Welt"). Diese Ausweitung bedeutet aber nicht eine Selbstaufgabe des Ich; vielmehr erlangt der Dichter dadurch den Rang einer historischen Persönlichkeit. In den beiden zur Schlußstrophe überleitenden Versen heißt es: "Ja istoričeskim licom / Vošel v sem'ju lesin" ("Ich bin als historische Persönlichkeit / In die Familie der Baumstämme eingegangen").<sup>149</sup>

<sup>147</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. I, S. 96.

<sup>148</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. I, S. 50.

<sup>149</sup> Diese Verse sowie auch die Schlußstrophe sind prinzipiell mehrdeutig. Sie können sich, wie hier angenommen, sowohl auf das Dichter-Ich beziehen, als auch auf das zuvor erwähnte "Eden".

In *Lesnoe* wird die Stärke des Ich noch deutlicher. Vor einem ganz ähnlich mythisch geprägten Hintergrund ("Geheimnis", "Goliath", "Ewigkeit", Dichtung, Natur) nimmt das Ich folgende Identifikationen vor:

Я – уст безвестных разговор,

/┘

Я – речь безгласного их края,

Я – их лесного слова дар.

/┘

Блуждающий – я твой глагол.

/┘

Я – уст безвестных разговор,

Я – столп дремучих диалектов.<sup>150</sup>

Ich bin das Gespräch der unbekanntenen Lippen. /.../

Ich bin die Rede ihres stummen Landes. / Ich bin die Gabe ihres Waldwortes. /.../

Umherirrender – ich bin deine Sprache. /.../

Ich bin das Gespräch der unbekanntenen Lippen. / Ich bin die Stütze der dichten Dialekte.

Auf geheimnisvolle Weise mit der Natur verbunden, entwickelt sich das lyrische Ich in *Lesnoe* von einer eher schwachen zu einer starken Gestalt. In der ersten Strophe ist es noch "ängstlich" ("puglivo"), und "der Morgen trägt einen Strahl als Stütze heran" ("Ko mne /.../ podnosit utro luč v upor"). Einen Angelpunkt in der Entwicklung des Ich stellt der Vers "Bluždajuščij – ja tvoj glagol" dar. Der Satzanfang legt zunächst den Eindruck nahe, es handele sich um eine chiasmatische Verkehrung des Musters "ja – drugoe" in "drugoe – ja" mit der Bedeutung "Ein Umherirrender bin ich...". Doch die Fortsetzung des Satzes zeigt, daß der Gedankenstrich hier nicht für ein "ich bin" steht, sondern lediglich eine syntaktische Pause darstellt. Das heißt, "umherirrend" ist nicht das Ich, sondern der Andere. Der Schlußvers des Gedichts, "Ja – stolp" ("Ich bin eine Stütze"), bekräftigt diese Wende. Der Vers bildet einen pointierten Gegensatz zu der Anfangsstrophe, dem stützenden Sonnenstrahl. Das Ich in *Lesnoe* benötigt keine Stütze, sondern es ist selbst eine. Es entwickelt sich zu einem Sprachrohr der transzendenten, ewigen Geheimnisse wahren Natur, das dieser ebenbürtig ist.

In der mythischen Verklärung und Einbettung des Ich, seiner magischen Verbundenheit mit der Welt, die in den beiden zuletzt angesprochenen Gedichten Pasternaks zum Ausdruck kommt, liegt der wesentliche Unterschied moderner Ich-Erweiterung gegenüber der eher oberflächlichen Identifikation, die Voznesenskij in *Goya* vornimmt. Sie ist auch der Hintergrund für Chlebnikov, der die Figur "Ich bin

---

als direkte Rede desselben. In dieser Ambivalenz, die das lyrische Ich mit dem Garten Eden auf eine Stufe stellt, zeigt sich nochmals die mythische Größe des Ich.

<sup>150</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 428.

jemand anders" in der historischen Avantgarde wohl am häufigsten verwendet und bei dem sie, im Gegensatz zu Pasternak, auch schon untersucht wurde.<sup>151</sup> Ganz offensichtlich ist diese Mythisierung in Chlebnikovs Gedicht "Ja – otsvet..." ("Ich bin der Widerschein..."). Hier nimmt das Ich im "ewigen Streben nach dem Ewigen" ("eternal longing for the eternal")<sup>152</sup> eine ganze Reihe von Identifikationen mit abstrakten Seinsgrößen vor, deren semantische Unfaßbarkeit Chlebnikov durch Neologismen ausdrückt: "Ja – otsvet, mučenik budizn" ("Ich bin der Widerschein, der Märtyrer der Seinheit"), "Ja – otmet slavnyj smertizny" ("Ich bin das ruhmvolle Abgefegte der Todheit"), "Ja – ocvet cvetizny" ("Ich bin das Farbelement der Farbheit") etc.<sup>153</sup> Ein anderes Beispiel ist das Gedicht "Vidite persy – vot ja idu..." ("Seht, Perser – da komme ich..."), in dem es heißt:

Я Гушедар-мах,  
 Я Гушедар-мах – пророк  
 Века сего и несу в руке  
 Фрашокерети (мир будущего).  
 /\_/  
 Я Вогу-Маню – благая мысль,  
 Я Аша валиста – лучшая справедливость,  
 Я Кшатра-вайрия – обетованное царство.<sup>154</sup>

Ich bin Gušedar-mach, / Ich bin Gušedar-mach – der Prophet / Dieses Jahrhunderts und trage  
 in meiner Hand / Frašokereti (die Welt der Zukunft) /.../.  
 Ich bin Vogu-Mano – der gute Gedanke, / Ich bin Aša valista – die höchste Gerechtigkeit. /  
 Ich bin Kšatra-vajrija – das versprochene Königreich.

Wie R. Vroon betont, erklärt das lyrische Ich hier nicht nur seine Ähnlichkeit mit dem persischen Propheten, sondern es erhebt sich selbst zum zukünftigen Weltenerlöser.<sup>155</sup> Was Vroon allerdings nicht beachtet, und was besonders im Vergleich zu Goya heraussticht, ist, daß Chlebnikovs Gedicht mit dem Vers endet: "Tak govorit prorok!" ("So spricht der Prophet!"). Dieser letzte Vers schafft Distanz. Er durchbricht das reine Schema der Identifikation von Ich und Prophet und wirft den Blick auf die Existenz eines souveränen Sprechers jenseits der Doppelfigur Ich/Prophet.

<sup>151</sup> Zum Beispiel in A.A. Hansen-Löve, "Der 'Welt↔Schädel' in der Mythopoesie V. Chlebnikovs", in: Weststeijn (Hg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1992)*, S. 129-186; ders., "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs", in: N.Å. Nilsson (Hg.), *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium* (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature 20), Stockholm 1985, S. 27-87; R. Vroon, "Metabiosis, Mirror Images and Negative Integers: Velimir Chlebnikov and His Doubles", in: Weststeijn (Hg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1992)*, S. 243-290; Weststeijn, "Die Mythisierung des lyrischen Ich".

<sup>152</sup> Vroon, "Metabiosis, Mirror Images and Negative Integers", S. 253.

<sup>153</sup> V. Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, Bd. 2, Leningrad 1928-33, S. 268 (Reprint: *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, München 1968).

<sup>154</sup> Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, Bd. 5, S. 85 (Reprint: *Sobranie sočinenij*, Bd. 3).

<sup>155</sup> Vgl. Vroon, "Metabiosis, Mirror Images and Negative Integers", S. 266.

Das ist in *Goya* nicht der Fall. Bei Voznesenskij ist der Sprecher ganz innerhalb der Identifikation gefangen. Sein Gedicht endet, wie es angefangen hat: "Ja – Gojja".

Chlebnikovs Identifikationen sind darüberhinaus eindeutig semantisch begründet. Sie erfolgen auf der Grundlage einer "archaischen" Gleichsetzung von Körper und Erde, die das semantische Gerüst von Chlebnikovs gesamter Poesie bildet.<sup>156</sup> Das Ich kann dadurch eine ganze Reihe von Metamorphosen durchlaufen, wie zum Beispiel in dem Gedicht "*Ja volna, skativšajasja...*" ("*Ich bin eine Welle, heruntergerollt...*"), in dem es sich von einer Welle in eine Wolke, eine Birke, in Flußwasser und schließlich in einen Sonnenstrahl verwandelt.<sup>157</sup> All diese Identifikationsgrößen, so vielfältig sie auch sind, stehen für das semantische Paradigma von Erde und Natur, die den menschlichen Körper mit einschließen. Auch die Identifikation mit dem Text in Chlebnikovs *Nastojasšee* (*Die Gegenwart*) ist vor diesem Hintergrund zu sehen:

Смерть! Я – белая страница!  
Чего ты хочешь – напиши!<sup>158</sup>

Tod! Ich bin eine weiße Seite! / Was du nur willst – schreib es auf!

Die Gleichsetzung mit einer leeren Seite, die beschrieben werden soll, zeigt die zukunftsweisende Bedeutung und die Originalität, die sich das Ich bei Chlebnikov trotz allem zumißt. Voznesenskij's Identifikation mit einem Bild, das bereits gemalt ist, steht dazu in einem krassen Gegensatz. Insgesamt ist Vroon deshalb voll und ganz zuzustimmen, wenn er in bezug auf Chlebnikov zusammenfaßt.

The projection of one's self onto the world in all four dimensions is nothing more than the development of supreme self-consciousness. It involves the full being of oneself and simultaneously a full awareness and control over oneself in the act of being.<sup>159</sup>

Im Vergleich mit diesen Prätexten wird ganz deutlich: Voznesenskij's *Goya*-Ich ist ein *schwaches* Ich. Voznesenskij verwendet die gleiche Figur wie seine

<sup>156</sup> Vgl. hierzu ausführlich Hansen-Löve, "Der 'Welt↔Schädel'".

<sup>157</sup> Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, Bd. 5, S. 101f. – Zur Metamorphose bei Chlebnikov vgl. ebenfalls Hansen-Löve, "Der 'Welt↔Schädel'"; außerdem ders., "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas", hier bes. S. 49ff. Zur Verwendung dieses Verfahrens bei Voznesenskij s. Kap. IV.6.

<sup>158</sup> Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, Bd. 3, S. 263 (Reprint: *Sobranie sočinenij*, Bd. 2). Vgl. auch Chlebnikovs Vers "Ja kniga zasochšich morej" ("Ich bin das Buch der ausgetrockneten Meere", *Sobranie proizvedenij* Bd. 3, S. 169).

<sup>159</sup> Vroon, "Metabiosis. Mirror Images and Negative Integers", S. 276. Eben dieses überhöhte Selbstbewußtsein kommt auch in Chlebnikovs vielzitierten Versen zum Ausdruck: "Moj belyj božestvennyj mozg / Ja otdal, Rossija, tebe: / Bud' mnoju, bud' Chlebnikovym" ("Mein weißes göttliches Hirn / gab ich dir, Rußland, hin: / Sei ich, sei Chlebnikov"; *Sobranie proizvedenij*, Bd. 5, S. 72).

Vorgänger, "Ich bin jemand anders", mit einer ganz anderen Intention. Bei ihm ist sie oberflächlich und flüchtig, ohne semantische Tiefe, zugleich aber unmittelbar und ohne Distanz. Sie verweist auf keine transzendente Bedeutung, sondern bewegt sich ausschließlich innerhalb des immanenten Bereichs. Dahinter steht nicht die Selbstüberhöhung, wie der oberflächliche Vergleich mit späteren Parodien auf *Goya* vermuten lassen könnte, sondern der Selbstverlust des Dichters, den dieser durch vordergründige und sekundäre Identifikationen zu kompensieren versucht. Die Figur "Ja – Gojja" entspricht damit genau der eingangs zitierten Definition des postmodernen Ich, die Hassan für Literatur aufstellt (s. Kap. I).

Diese Deutung der Figur "Ich bin jemand anders" bestätigt sich auch, wenn man andere Gedichte Voznesenskij's betrachtet, in denen er sie gleichfalls verwendet. In dem bereits erwähnten Gedicht "*Ja – sem'ja...*" zeigt schon das Wortspiel im ersten Vers, "Ich bin Familie" bzw. "Ich bin sieben Ich", daß die Intention die gleiche ist wie in *Goya*. Hier geht es mitnichten um ein pathetisches Allumfassen in einem Gestus universaler Verwandtschaft, wie der Begriff "Familie" nahelegen könnte, sondern um Zerfall und Vervielfältigung des Ich.<sup>160</sup> Nicht weniger aussagekräftig ist das Gedicht "*Ja soslan v sebja...*" ("*Ich bin verbannt in mich...*", 1961). Es beginnt mit den Versen:

Я сослан в себя  
я – Михайловское<sup>161</sup>

Ich bin verbannt in mich / ich bin Michajlovskoe

Genau wie in *Goya* und in "*Ja – sem'ja...*" wird das Ich auch hier durch die Wiederholung des "ja" am Versende ("sebja") auf sich selbst zurückgeworfen, behauptet aber gleichzeitig, ein anderer zu sein. In diesem Fall ist es Verbannter und Verbannungsort zugleich.<sup>162</sup> Die Vermischung von Ich und Natur, von Innenwelt und Außenwelt setzt sich fort und gipfelt in den Versen: "priroda v reke i vo mne / i gde-to ešče – izvne" ("die Natur ist im Fluß und in mir / und irgendwo noch – von außen"). Das Ich vermag nicht zwischen innen und außen zu trennen. Auch die drei Frauen, die in dem Gedicht auftreten, sind auf merkwürdige Weise zu einer Gestalt verbunden. Sie "schimmern wie Matreški – eine in der anderen" ("tri ženščiny brezzut v odnoj / kak matreški – odna v drugoj"). Diese Verse enthalten einen Widerspruch,

<sup>160</sup> Vgl. ausführlich Mickiewicz, "On the Art".

<sup>161</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 142.

<sup>162</sup> "Michajlovskoe" ist der Name des Gutes der Familie A. Puškins in der Nähe von Pskov, auf dem der Dichter während seiner Verbannung aus Petersburg 1824 bis 1826 in großer Einsamkeit lebte und Teile von *Fjgenij Onegin*, das Drama *Boris Godunov* sowie zahlreiche Gedichte verfaßte und wo er 1837 begraben wurde

denn das Besondere der "Puppen in der Puppe" besteht darin, daß man von außen *nicht* sieht, was sich innen verbirgt. Hier zeigt sich einmal mehr die schizophrene Wahrnehmung des lyrischen Ich, das die Umwelt komplett durchsichtig, ohne körperliche Grenzen wahrnimmt.<sup>163</sup>

Die vermeintliche Selbstfindung durch die Identifikation mit anderen bei Voznesenskij ist ein Beispiel postmoderner Ich-Konstituierung, wie sie Lacan in seiner Theorie des Spiegelstadiums beschreibt. Die Reihe "Ja – Gojja / Gore / golos / golod..." etc. entspricht exakt der unendlichen Kette irrtümlicher Identifikationen, die das Ich, nach Lacan, laufend vornimmt, um seine ursprüngliche, vermeintliche Einheit, die es als Kind im Spiegel wahrzunehmen glaubte, imaginär wiederherzustellen. Wie in der Theorie Lacans vollzieht sich diese laufende Identifikation auf der Ebene von Signifikanten, denn nicht der semantische Gehalt, sondern das Lautspiel steht in *Goya* im Vordergrund. Die Bilder sind vordergründige Identifikationen des Dichters, der mit ihnen im Bereich des Imaginären eine Einheit von Ich und Subjekt herstellt. Dabei ist vollkommen klar, daß es sich um eine vorgetäuschte Identität handelt, denn natürlich sind das lyrische Ich und *Goya* nicht identisch.<sup>164</sup>

Im späteren Werk Voznesenskij's wird die Parallele zu Lacan, die schon in *Goya* enthalten ist, durch graphische Unterstützung noch offensichtlicher. Nirgends kommt die Endlosigkeit der Selbstsuche und ihre Beschränkung auf die immanente Ebene der Signifikanten ohne jegliche Option auf eine transzendente Bedeutung besser zum Ausdruck als in dem Titel seiner 1990 in Moskau erschienenen Gedicht- und Essaysammlung, *Aksioma samoiska (Axiom der Selbstsuche)*. Das Palindrom ist auf dem Buchumschlag einmal senkrecht und einmal waagrecht dargestellt und vereint sich im mittleren "s" zu einem Kreuz.<sup>165</sup> Hier wird ganz deutlich: Die Selbstsuche beschränkt sich bei Voznesenskij auf die immanente Spiegelung graphischer Zeichen, die vollkommen intrinsisch sind, über keine Semantik verfügen und über sich

<sup>163</sup> Wie Eshelman bemerkt, ist der Schizophrene nichts anderes als ein maximalistisches Ich (vgl. *Early Soviet Postmodernism*, S. 170).

<sup>164</sup> Vgl. dazu auch die Polemik Voznesenskij's gegen den Kritiker Fedorov, die er mit dem Satz beschließt: "V zaključenie poraduju tov. Fedorova i s sožaleniem priznaju', čto ja ne Gojja, a Evtušenko, po proverennym dannym, ne egipetskaja piramida" ("Zum Schluß erfreue ich den Genossen Fedorov und bekenne mit Bedauern, daß ich nicht *Goya* bin, und daß *Evtušenko*, den überprüften Daten nach, keine ägyptische Pyramide ist"; Voznesenskij, *Rov. Stichi, proza*, Moskva 1987, S. 581).

<sup>165</sup> Die Verbindung von Graphik, Architektur und Malerei mit der reinen Wortkunst wird seit den 70er Jahren zu einem Hauptbetätigungsfeld Voznesenskij's. Ein frühes Beispiel dafür sind die sogenannten *Izopy* (eine Abkürzung für "opyty izobrazitel'noj poëzii", "Versuche bildender Poesie") oder *Archistichi*. Dabei handelt sich beispielsweise um die endlose Wortkette "...t'mat'mat'mat'...", eine Kombination aus den Worten "t'ma" ("Dunkelheit") und "mat'" ("Mutter"), die Voznesenskij in einem Kreis abbildet. Zur Vermischung von Poesie und bildender Kunst bei Voznesenskij vgl. ausführlich Reck, *Das Thema der bildenden Kunst*.

nicht hinausweisen. Genau das spricht auch aus dem Titel, mit dem Voznesenskij einen Essay über R. Rauschenberg überschreibt:

$\text{Я} = \text{R}^{166}$

Ich = R(auschenberg)

Das ebenso simple wie anschauliche halb kyrillische, halb lateinische Buchstaben-spiel ist eine pointierte Illustration der Spiegel-Identifikationen, die Lacan theoretisch beschreibt.

Insgesamt genommen ist die Figur "Ich bin jemand anders" in Voznesenskij's Lyrik eher selten. Außer in den angeführten Gedichten, *Goya*, "*Ja – sem'ja...*" und "*Ja soslan v sehja...*", sowie als Selbstzitat auf *Goya* in *Poterjannaja ballada*, einem Gedicht, auf das noch eingegangen wird, kommt sie bei ihm nicht vor. Voznesenskij ist auf keine Figur festgelegt – auch dies ist ein Aspekt seiner Postmodernität. Im folgenden werden deshalb verschiedene andere Verfahren und Motive in seiner Lyrik aufgezeigt, in denen sich gleichfalls, teils noch offensichtlicher als in *Goya*, die Schwäche des Ich manifestiert. Dabei wird klar, daß Voznesenskij einerseits, wie schon mit der Figur "Ich bin jemand anders", ständig die Moderne zitiert und deren ästhetische Verfahren und Motive wiederholt, dabei aber andererseits – und das ist das entscheidende – die Subjekt-Objekt-Relation, das "Paradigma der Neuzeit", auf vielfache Weise unterläuft und aus den Angeln hebt.

<sup>166</sup> Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, S. 202. Im Original sind die beiden Buchstaben exakt gespiegelt. Die geringfügigen Abweichungen in diesem Manuskript haben technische Gründe.

## IV. DAS SUBJEKT IN DER POSTMODERNEN FRÜHEN LYRIK VOZNESENSKIJS.

### ANALYSEN, VERGLEICHE, INTERPRETATIONEN

#### 1. SUBJEKT GLEICH OBJEKT ODER DER FLUGHAFEN ALS SELBSTPORTRÄT:

##### *NOČNOJ AËROPORT V N'JU-JORKE* IM VERGLEICH MIT PASTERNAKS

##### *VOKZAL* UND MAJAKOVSKIJS *BRUKLINSKIJ MOST*

Ночной аэропорт в Нью-Йорке

Автопортрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот –  
аэропорт!

Брежжат дюралевые витражи,  
точно рентгеновский снимок души.  
Как это страшно, когда в тебе небо стоит  
в тлеющих трассах  
необыкновенных столиц!

Каждые сутки  
тебя наполняют, как шлюз,  
звездные судьбы  
грузчиков, шлюх.

В баре, как ангелы, гаснут твои алкоголики.  
Ты им глаголишь!

Ты их, прибитых,  
возвышаешь!  
Ты им "Прибытьё"  
возвещаешь!

●

Ждут кавалеров, судеб, чемоданов, чудес...  
Пять "Каравелл"  
ослепительно  
сядут с небес!

Пять полуночниц шасси выпускают устало.  
Где же шестая?

Видно, допрыгалась –  
дрянь, аистенок, звезда!

Электроплитками  
пляшут под ней города.

Где она реет,  
стонет, дурит?  
И сигареткой  
в тумане горит?



Offenbar hat sie es mal wieder so weit getrieben – / Schuft, Storchenjungs, Stern!.. / Wie elektrische Kochplatten / tanzen unter ihr die Städte.  
 Wo schwebt sie, / stöhnt, macht Dummheiten? / Und brennt wie eine Zigarette / im Nebel?  
 Sie versteht die Prognose nicht. / Die Erde nimmt sie nicht an.

●  
 Die Prognosen sind schlecht. Und du gehst in der Erwartung eines Sturms, / wie zu den Partisanen, fort in deine Vorhallen. / Das gewaltige Auge blickt in andere Welten. / Die Fensterwäscher / begießen dich mit Tränen wie Schnaken, / sternenhafter Angehöriger von Landtruppen, kristallenes Ungeheuer, / süß, ärgerlich ist es, ein Sohn der Zukunft zu sein, / wo es keine Dummköpfe gibt / und keine Bahnhofstorten – / nur Dichter und Flughäfen! / Im Aquarienglas stöhnt / der Himmel, / der angeschweißt ist an die Erde.

●  
 Der Flughafen ist die akkreditierte Botschaft / des Ozons und der Sonne!  
 Hundert Generationen / haben es nicht gewagt, so etwas anzufassen – / die Überwindung / der tragenden Konstruktionen. / Statt steinerner Götzen / erkaltet ein Glas voll Bläue – / ohne Glas. / Neben den Kassen-Kemenaten / ist er, wie Gas, / antimateriell! / Brooklyn ist ein Dummkopf, ein Teufel aus schweren Steinen.  
 Das Denkmal der Ära ist / der Flughafen.

Schon mit den ersten Worten, "Avtoportret moj" ("Mein Selbstbildnis"), wird klar, daß es in diesem 1961 entstandenen Gedicht nicht um den Flughafen als technisches Bauwerk, sondern um das Ich geht. *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* ist, wie Nilsson schreibt, "ein Versuch mit Selbstuntersuchung".<sup>168</sup> In dem Flughafengebäude<sup>169</sup> gibt der Dichter vor, sich selbst zu erkennen. Er setzt den Flughafen mit dem Ich gleich und löst damit die traditionelle Dichotomie von betrachtendem Subjekt (dem Dichter) und betrachtetem Objekt (hier dem Bauwerk) auf. An ihre Stelle tritt die Einheit von Subjekt und Objekt.

Bisherige Interpretationen von *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* gehen davon aus, daß diese Gleichsetzung eine Geste pathetischer Selbstüberhöhung eines sicheren Ich ist, das das Gebäude und damit sich selbst metaphysisch verklärt.<sup>170</sup> Im folgenden werde ich zeigen, daß diese Interpretation wichtige Bedeutungskomponenten des Gedichts übersieht. Die Gleichsetzung von Ich und Flughafen in *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* signalisiert meiner Ansicht nach keine Selbstüberhöhung, sondern sie resultiert im Gegenteil aus einer postmodernen Schwäche des Ich, das auf diese Weise oberflächlich seine Identität zu konstituieren versucht – ganz ähnlich wie schon in *Goya*.

<sup>168</sup> "an attempt at self-examination" (Nilsson, "The Parabola of Poetry", S. 57).

<sup>169</sup> Es handelt sich um das Trans World Airlines Terminal des internationalen Flughafens in Idlewild, New York, das 1956–62 von dem finnischen Architekten Eero Saarinen gebaut wurde und das Voznesenskij während seiner Amerikareise 1961 besichtigte.

<sup>170</sup> Vgl. zum Beispiel B. Veit, "Die Tradition des Amerikabildes und dessen Gestaltung in Voznesenskij's 'Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke' im Vergleich zu Majakovskij's 'Bruklinskij most' unter besonderer Berücksichtigung der Metaphorik", in: *Hamburger Beiträge für Russischlehrer* 28 (1982), S. 213–234.

Die postmoderne Ausrichtung des Gedichts wird in mehreren Schritten herausgearbeitet. Zunächst erfolgt eine kurze semiotische Betrachtung, dann eine semantische Analyse. Anschließend wird das Gedicht mit zwei Texten der historischen Avantgarde verglichen, die Voznesenskij in *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* zitiert. Das erste ist Pasternaks Gedicht *Vokzal* (*Der Bahnhof*, 1913/28), das zweite Majakovskijs *Bruklinskij most* (*Die Brücke von Brooklyn*, 1925). Wie bei Voznesenskij rückt die Subjekt-Objekt-Beziehung in Pasternaks *Vokzal* bereits in den Hintergrund. Der Bahnhof ist nicht Gegenstand der Bewunderung, sondern dient, gemeinsam mit der Umgebung, vor allem dazu, das Ich zu repräsentieren. Insofern ist Voznesenskij's Gedicht zunächst einmal die Wiederholung des für Pasternak typischen Verfahrens, das Ich durch ein Nicht-Ich zu ersetzen. Der Vergleich der beiden Gedichte wird jedoch zeigen, daß Voznesenskij dieses Verfahren konsequenter durchführt als Pasternak. Bei Pasternaks Gedicht handelt es sich um ein tiefgehendes metonymisches *Ersetzen*, das auf das Ich zurückweist; bei Voznesenskij hingegen, wie ich behaupte, um ein oberflächliches *Gleichsetzen*. Anders als bei Pasternak hat das Ich damit bei Voznesenskij seine zentrale Rolle innerhalb der fiktiven Welt des Gedichts tatsächlich eingebüßt. Das zweite Gedicht, Majakovskijs *Bruklinskij most*, beschreibt genau wie Voznesenskij's Gedicht ein sogenanntes Jahrhundertbauwerk in den USA. Da das lyrische Ich in *Bruklinskij most* eine ausgesprochen starke und zentrale Stellung einnimmt, ist dieses Gedicht gut geeignet, um im Kontrast dazu die Schwäche des Ich bei Voznesenskij darzustellen.

### **"Avtoportret – aëroport": Ich-Konstituierung im Signifikantenspiel**

Wohl jedem ist klar, daß die Aussage "Mein Selbstbildnis ist der Flughafen" ("Avtoportret moj – aëroport") oder verkürzt "Ich bin der Flughafen" nicht in ihrer wörtlichen Bedeutung zu verstehen ist. Eher schon könnte man die Aussage metaphorisch, den Flughafen als Metapher für das Dichter-Ich, verstehen. Denn der Flughafen wird mit Eigenschaften beschrieben, die dem traditionellen Ideal des Dichters ähneln. So deutet die Metapher "zvezdnyj desantnik" ("sternenhafter Angehöriger von Landetruppen") auf eine Gestalt, die aus höheren Gefilden zu den Menschen kommt. Weiter heißt es, der Flughafen "spricht" zu den Menschen und "verkündet" ihnen etwas ("glagoliš", "vozveščaeš").

Diese semantischen Ähnlichkeiten zwischen dem Flughafen und dem Dichter-Ich sind jedoch zweitrangig. Der Flughafen ist keine Metapher. Voznesenskij geht es in *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* nicht so sehr um die traditionelle Semantik der

Wörter, sondern vielmehr um die Ebene des *Bezeichnenden*. "Aéroport" beispielsweise ist für ihn weniger ein Begriff mit der abstrakten Vorstellung von einem Ort des An- und Abfliegens mit allen möglichen Konnotaten (Signifikat), sondern vor allem ein Laut- bzw. Schriftgebilde (Signifikant). Ebenso ein Signifikant ist das Ich. Es hat keine Tiefe, sondern taucht bezeichnenderweise nur als Äußeres auf, als Hülle, Gestalt, Bild ("avtoportret moj"). Nur diese äußere Gestalt wird mit dem Flughafen gleichgesetzt. Die Gleichung "Flughafen gleich Selbstporträt" ist kein Paradoxon, sondern eine Tautologie, denn "aéroport" ist in seiner Gestalt beinahe eine Wiederholung von "avtoportret". Mit anderen Worten, Voznesenskij setzt in *Но́чий аэропорт в Нью-Йорке* keine festen, mit sich selbst identischen Bedeutungen mithilfe von Signifikanten, die diese Bedeutungen eins zu eins repräsentieren, zueinander in Beziehung, sondern er verwendet die Zeichen in dem Bewußtsein, daß deren äußere Gestalt in der Wechselwirkung mit anderen an- und abwesenden Zeichen vielschichtige instabile Bedeutungen generiert. Das Subjekt, sofern man es unter diesen Umständen noch so nennen kann, ist eine dieser instabilen, verstreuten und uneinheitlichen Bedeutungen.

Im folgenden möchte ich diesen Mechanismus, der weitgehend der oben skizzierten Zeichen- und Subjektkonzeption Derridas entspricht, anhand der beiden Anfangszeilen des Gedichts erläutern.

Автопортрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот –  
аэропорт!

Mein Selbstbildnis, Retorte des Neons, Apostel der Himmelsporten –  
das ist der Flughafen!

In diesen Versen dominiert das Spiel der Signifikanten eindeutig. Alle Signifikanten sind miteinander verwoben und lassen dadurch vielschichtige, nicht fixierbare Bedeutungen entstehen. Wie bereits angedeutet, ist das Laut- und Schriftbild von "avtoportret" und "aéroport" beinahe identisch. Beide enthalten die Silbe "port", und auch die ersten Worthälften, "avto-" und "aéro-", stimmen im Anlaut "a" und im Schlußlaut, dem reduzierten "o", überein. Die morphologische Identität fällt dadurch besonders ins Auge, daß beide Begriffe exakt untereinander jeweils am Zeilenanfang positioniert sind. Die Gleichsetzung des Selbstporträts des Ich mit dem Flughafen im Anfangssatz basiert somit auf dem gleichen Prinzip wie die Figur "Ja – Gojja": Es ist eine oberflächliche Spiegelung der beiden Pole der Identifikation, ein Lautspiel, eine reine Wiederholung der Signifikanten.

Die Schlußlaute von "avtoportret", nämlich "-ret", werden in "retorta" wiederholt. Dadurch rückt "avtoport-" gleichsam vom Rest des Wortes ab, was noch einmal die Analogie zu "aéroport" unterstreicht. In der Terminologie der Semiotik kann man sagen, die Fortführung von "avtoportret" in "retorta" spaltet den Signifikanten in "avtoport-" und "-ret" auf. Dieser verweist dadurch nicht mehr auf ein Signifikat (Selbstbildnis), sondern auf mehrere andere Signifikanten ("aéroport" und "retorta"). Mit anderen Worten, dem Signifikant "avtoportret" kann kein festgelegtes Signifikat mehr zugeordnet werden. Die erste Zeile ist vielmehr so angelegt, daß sich aus der Wechselwirkung mit anderen Signifikanten mehrere flottierende Bedeutungen des Wortes "avtoportret" ergeben.

Diese Art der Bedeutungsgenerierung ist offen und kennt keine Grenzen. So kann man zum Beispiel in der ersten Hälfte des Wortes, "avto-", einen Verweis auf das Begriffsfeld "avtomobil", "avtoprobeg" ("Autorennen") etc. sehen. Dieses Wortfeld kommt zwar in *Nočnoj aéroport v N'ju-Jorke* nicht vor, spielt aber in zahlreichen anderen Gedichten Voznesenskij's eine wichtige Rolle.<sup>171</sup> Dadurch schimmert in "avtoport-", unterstützt durch die Wechselbeziehung mit "aéroport", auch die Bedeutung "Autohafen" mit.

Der Begriff "retorta" ist wiederum eine vollständige Wiederholung oder Neuzusammensetzung von "avtoportret". Denn nicht nur die Silbe "ret" ist bereits in "avtoportret" enthalten, sondern auch die Laute "ort" und der Endlaut "a", der mit dem reduzierten "o" in "avto" übereinstimmt. Der Signifikant "retorta" ist selbst genau das, was semantisch mit einer Retorte konnotiert: Eine künstliche Neuschöpfung aus vorhandenem Material. Noch ein weiterer Aspekt von "retorta" ist bemerkenswert. Der Signifikant korrespondiert mit dem auffälligen Neologismus "vokzalov-tortov" ("Bahnhofstorten") im dritten Teil des Gedichts. Wie bereits erwähnt, reagiert Voznesenskij mit *Nočnoj aéroport v N'ju-Jorke* auf ein Gedicht Pasternaks mit dem Titel *Vokzal*. Die Wortschöpfung "Bahnhofstorten" kann als eine Anspielung auf dieses Gedicht gesehen werden.<sup>172</sup> In "retorta" im ersten Vers ist "tort" ("Torte") bereits enthalten. Der Signifikant "retorta" ist dadurch, genau wie "avtoportret", mehrfach gespalten: In "ret-orta" als Verweis auf "avtoport-ret" einerseits, in "re-torta" andererseits. Mit der zweiten Variante deutet Voznesenskij die Bedeutung einer "neuen Torte" an. Der Flughafen erscheint somit als ein neuer Bahnhof.

<sup>171</sup> Vgl. Kapitel IV.3.

<sup>172</sup> Eine andere Interpretation schlägt Nilsson vor. Er sieht in dem Vers "wo es keine Dummköpfe gibt / und keine Bahnhofstorten" eine Spitze gegen Stalin und die Zuckerbäcker-Architektur (vgl. Nilsson, "The Parabola of Poetry", S. 57).

Auch das auf "retorta" folgende Wort, das Genitiv-Attribut "neona" ("des Neons"), zerfällt durch das Wechselspiel mit einem darauffolgenden Signifikanten in zwei Teile. Die Wiederholung von "ne" in "nebesnych" ("Himmels-") spaltet "neona" rückwirkend auf in "ne" und "on(a)", in "nicht" und "er". Dieses "ne on" wiederum ist eine Bekräftigung des vorangegangenen Personalpronomens "moj" ("mein"). Der Flughafen ist sozusagen nicht er selbst, sondern ein Gefäß, in dem das Ich meint, sich auf künstliche Weise herstellen zu können.

Zu dem zweiten Attributeinschub, "apostol nebesnych vorot" ("Apostel der Himmelsporten"), muß man eingestehen, daß es natürlich naheliegt, mit dem Flughafen den Himmel zu assoziieren – genauso wie auch die "Retorte des Neons" semantisch auf das neuartige und gläserne Design des Terminals verweisen mag. Auch hier überwiegt jedoch das Lautspiel. So beginnt "apostol" mit dem gleichen Anlaut wie "avtoportret" und "aëroport". Auch die nächste Silbe, "po", reiht sich ein in die Kette der Signifikanten ("port"). Die Lautkombination "rot" in "vorot" wiederum ist eine Wiederholung von "ort" aus "aëroport" bzw. "avtoport" in anderer Reihenfolge.

Mit "nebesnych" und "vorot" kommt noch eine weitere Ebene ins Spiel, auf der die Signifikanten miteinander verflochten sind. Es ist die des eigenen Namens, Voznesenskij, der selbst nur mehr ein Signifikant ist und zerlegt in anderen Signifikanten auftaucht – ein Verfahren, das uns schon in *Goya* und in "*Ja – sem'ja...*" begegnet ist.<sup>173</sup> Fast der gesamte Name des Dichters ist in "nebesnych vorot" enthalten: Die Lautkombinationen "ne" und "sens" in fast identischer Abfolge in "nebesnych", die Anfangslaute "Vo-" in "vorot". Außerdem klingt "Voznesenskij" in den beiden Verben "vozvyšaěš" und "vozveščaěš" in den Schlußversen des ersten Abschnitts an. So wie der Signifikant "avtoportret" (das äußere Bild des Ich) mit dem Signifikanten "aëroport" beinahe identisch ist, so ist folglich auch "Voznesenskij" (der Name des Ich) äußerlich mit den Signifikanten identisch, die dem Flughafen zugeordnet werden.

Zwischen dem Verb "vozvyšat" und dem Namen des Dichters besteht zudem eine semantische Parallele. "Voznesenskij" ist der, "der etwas erhebt" oder "hinaufhebt". Der Name ist etymologisch verwandt mit "voznesenie" ("Himmelfahrt"). Das semantische Potential steht jedoch auch hier wiederum im Hintergrund. Ausschlaggebend ist etwas anderes: Bei dem Trans World Airlines Terminal in New York, auf

<sup>173</sup>In manchen Gedichten taucht der Name auch offen auf. In *Osen' v Sigulde (Herbst in Sigulda, 1961)* beispielsweise nennt der Dichter seinen vollen Namen, in dem Poem *Oza (1964)* fragt eine Frau nach dem "dritten Bändchen Voznesenskij's", und in *Moroznyj ippodrom (Eisige Pferderennbahn, 1967)* ruft eine Stimme nach "Andrej" (Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 25, 411, 267).

das das Gedicht anspielt, handelt es sich um ein Gebäude, das äußerlich bis ins letzte durchgestaltet ist.<sup>174</sup> Es ist in der Form eines Vogels gebaut, mit einem schwungvoll aufsteigenden Dach, das das Gebäude, so der Architekt Saarinen, "aufsteigend" ("rising")<sup>175</sup> erscheinen lassen sollte. Das Terminal ist also ein architektonisches Zeichen, bei dem das äußere Erscheinungsbild, der Signifikant, sehr stark in den Vordergrund gerückt ist. Es ist durchaus möglich, daß Voznesenskij, der selbst Architekt ist, eben diese äußere aufsteigende Form des Bauwerks zum Anlaß genommen hat, den Flughafen (als Signifikant) mit dem Namen "Voznesenskij" (gleichfalls als Signifikant) gleichzusetzen.<sup>176</sup>

Anhand der ersten beiden Zeilen des Gedichts ist klar geworden, daß nicht das vermeintliche Wesen von Ich und Flughafen Grundlage der Identifikation der beiden ist. Nicht feste Bedeutungen werden zueinander in Beziehung gesetzt, sondern die Bedeutungen entstehen in einem dynamischen Prozeß durch das Wechselspiel der Signifikanten. Im weiteren Gedichtverlauf setzt sich die Bedeutungsgenerierung durch das Signifikantenspiel fort, wenn auch nicht mehr mit der Dominanz der Anfangszeilen. Die Laute "re" bzw. "ret" aus "avtoportret" und "retorta" tauchen in zahlreichen Wörtern wieder auf: In "brežžat" ("schimmern"), "rentgenovskij" ("Röntgen-"), "reet" ("schwebt"), "sigaretkoj" ("wie eine Zigarette"), "preodolen'ja" ("Überwindung") und in "teremami" ("Kemenaten"). Dadurch ist "avtoportret" in der gesamten Beschreibung des Flughafens oberflächlich präsent. Im dritten Abschnitt des Gedichts vermittelt ein weiteres Lautspiel die Identität von Flughafen und Dichter-Ich. In dem Vers "odni poëty i aëroporty" ("nur Dichter und Flughäfen") enthalten sowohl "poët" als auch "aëroport" den im Russischen eher seltenen Diphthong "aè" bzw. "oè" (beide sind phonetisch identisch). Hinzu kommen die Explosive "p" und "t". Der Signifikant "poët" reiht sich somit nahtlos in die Signifikantenkette "aëroport" und "avtoportret" ein.<sup>177</sup>

<sup>174</sup>Der Architekt des Terminals, Saarinen, beschreibt das Gebäude mit den Worten: "Alle Kurven, alle Räume und Elemente bis zur Form der Schilder, Anzeigetafeln, Geländer und Abfertigungsschalter sollten einen übereinstimmenden Charakter haben. Wir wollten, daß der Fluggast bei seinem Gang durch das Gebäude eine vollständig durchgestaltete Umgebung erlebt, in der jedes Teil aus einem anderen hervorgeht und alles zur selben Formenwelt gehört" (P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1994, S. 250).

<sup>175</sup>Gössel, Leuthäuser, *Architektur*, S. 250.

<sup>176</sup>In diesem Zusammenhang ist interessant, daß Ch. Jencks, einer der Wortführer der "Postmoderne"-Debatte innerhalb der Architektur, Saarinen als einen der ersten postmodernen Architekten einstuft (vgl. Ch. Jencks, "Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen", in: Koslowski, Spaemann, Löw (Hg.), *Moderne oder Postmoderne*, S. 217). Jencks vertritt allerdings einen anderen "Postmoderne"-Begriff als den, der dieser Arbeit zugrunde liegt.

<sup>177</sup>Der Vers "odni poëty i aëroporty" enthält auch das Motiv Einsamkeit. Dieses Motiv zitiert H. Müller in *Hamletmaschine* (1977). Dort spricht der Hamletdarsteller die Worte: "In der Einsamkeit der Flughäfen / Atme ich auf Ich bin / Ein Privilegierter". Es folgt die Regieanweisung "Foto-

Schließlich kommt in den beiden Schlußversen von *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* noch einmal die Ebene des Namens ins Spiel, allerdings die eines anderen Namens – des Architekten Eero Saarinen. Der Vers "Pamjatnik èry – / aëroport" ("Das Denkmal der Ära ist / der Flughafen") heißt auch: "Das Denkmal Eeros ist / der Flughafen". Der besondere Reiz dieses Wortspiels besteht darin, daß der Name "Eero" außer in "Ära" auch in "aëroport" enthalten ist – genau wie der Name "Voznesenskij" im Erscheinungsbild des Flughafens und "avtoportret" in "aëroport". Dadurch wird die bis dahin auf zwei Pole gerichtete Identifikation (Ich und Flughafen) um ein Glied erweitert (Ich, Flughafen und Architekt). Alle wesentlichen Signifikanten sind miteinander verflochten: "èro", "aëroport", "poët", "avtoportret" etc. Die Aussage "Ich bin der Flughafen" heißt somit zugleich auch "Ich bin Eero".

Damit beschreibt Voznesenskij in *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* im Grunde die gleiche doppelte Identifikation wie in dem früheren Gedicht *Goya*. Der Dichter meint, sich in einem Künstler (Goya, Saarinen) *und* in dem Werk dieses Künstlers (den Kriegsbildern, dem Flughafen) zu finden. Allerdings ist die Rolle des Ich in *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* gegenüber dem Ich in *Goya* noch einmal bedeutend reduziert. Denn in *Goya* tritt das lyrische Ich noch aktiv in Erscheinung, indem es versucht, ein Denkmal zu setzen: "I v memorial'noe nebo vbil krepkie zvezdy" ("Und in den Gedenkhimmel schlug ich kräftige Sterne ein"). In *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* dagegen unternimmt das Ich überhaupt keine aktiven Schritte mehr. Mit dem Schlußvers erkennt Voznesenskij an: Der Flughafen ist das Denkmal Eeros, des Erbauers, und nicht sein eigenes. Diesen Vers übersieht Nilsson, wenn er behauptet:

Voznesenskij feels as if he had himself built this airport, it incarnates the dream of modern architecture he once had when himself studying to be an architect.<sup>178</sup>

Eher scheint das Gegenteil zuzutreffen. Voznesenskij ist sich vollauf bewußt, daß der Flughafen, in dem er sich selbst oberflächlich porträtiert sieht, primär und vor allem das Denkmal eines anderen ist – eine Einsicht, die ihn, wie später noch deutlich wird, zum Beispiel von Majakovskij grundlegend unterscheidet. Voznesenskij's Ich ist nicht mehr fähig, sich ein Denkmal zu setzen, das würde ein geschlossenes, einheitliches Subjekt voraussetzen. In *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* ist das Subjekt aber, wie ich gezeigt habe, nur noch flüchtig in anderen Zeichen präsent.

---

*grafie des Autors* – gleichfalls eine Art Selbstporträt (H. Müller, "Hamletmaschine", in: ders., *Mauser* (Texte 6), Berlin 1978, S. 96).

<sup>178</sup> Nilsson, "The Parabola of Poetry", S. 57.

## Semantische Analyse: Technologisierung und Transparenz

Nicht im gesamten Gedicht ist das Signifikantenspiel so dominant wie in den ersten beiden Zeilen. In diesem Fall wäre es meiner Ansicht nach auch nicht mehr postmodern, denn Postmodernismus zeichnet sich ja gerade durch ein Nicht-Festlegen-Können aus. Genau dies ist typisch für Voznesenskij. Die Fragen "Kuda nas zaneset?" ("Wohin wird es uns tragen?") und "Kuda my letim?" ("Wohin fliegen wir?") in den Gedichten "*Vas za pleč deržali...*" ("*Euch hielten an den Schultern...*", 1958) und *Ulitki-domušnicy* (*Schnecken-Einbrecherinnen*, 1969)<sup>179</sup> kennzeichnen nicht nur die politische Situation, sondern auch die programmatische Unsicherheit Voznesenskij's und der gesamten jungen Dichtergeneration der 60er Jahre.<sup>180</sup> Es widerspricht deshalb keineswegs postmoderner Befindlichkeit, daß im weiteren Verlauf von *Nočnoj aëroport v Nju-Jorke* durchaus noch Bedeutung im traditionellen Sinne vorhanden ist, daß sie sogar eine wichtige Rolle spielt. Allerdings enthält, wie ich meine, auch die Semantik des Gedichts deutliche Anzeichen für die postmoderne Befindlichkeit Voznesenskij's.<sup>181</sup>

Zunächst einmal ist der Flughafen – und damit das Ich – als ein Produkt neuer technologischer Möglichkeiten beschrieben. Zahlreiche Metaphern und Vergleiche stammen aus dem Bereich Technologie und Wissenschaft: "Retorte des Neons", "Buntglasfenster aus Duraluminium", "wie eine Röntgenaufnahme der Seele", "wie eine Schleuse", "wie elektrische Kochplatten" usw. Am stärksten ist die Schwerelosigkeit des Flughafens betont. Sie deutet sich bereits im ersten Vers mit dem "Neongas" an und avanciert besonders im letzten Abschnitt zum Höhepunkt in der Beschreibung des Gebäudes. Der Flughafen benötigt keine "tragenden Konstruktionen", heißt es hier ("preodolen'ja / nesuščich konstrukcij"), er ist die "Botschaft des Ozons" und "antimateriell"<sup>182</sup>. Ein Zusammenhang zwischen Technologischem Zeitalter und "Postmoderne" gilt in der theoretischen Diskussion inzwischen als bewiesen. Postmodernes Denken geht aus der Prägung des Alltags durch Technologie

<sup>179</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 64 und Bd. 2, S. 336.

<sup>180</sup> Symptomatisch für diese Verunsicherung ist die Frage, mit der V. Šukšin seine Erzählung *Kljauza* (*Die Intrige*, 1973) beschließt: "Čto s nami proischodit?" ("Was geschieht mit uns?"). Darauf weist Eshelman hin (*Early Soviet Postmodernism*, S. 11).

<sup>181</sup> Eine andere Ansicht vertritt Veit ("Die Tradition des Amerikabildes"), die *Nočnoj aëroport v Nju-Jorke* in einer hermeneutischen Interpretation als Zukunftsvision im religiösen Sinn deutet. Der Flughafen habe "die Bedeutung eines Verkünders evangelischen Wortes, einer erhebenden Kraft und eines Propheten, der den Messias voraussagt" (Veit, "Die Tradition des Amerikabildes", S. 229).

<sup>182</sup> Eine Anspielung auf die in den 50er und 60er Jahren aktuelle Antimaterie-Forschung, die auch Anlaß für das im selben Jahr wie *Nočnoj aëroport v Nju-Jorke* entstandene Gedicht *Antimiry* (*Antiwelten*) gewesen sein dürfte.

hervor, und postmoderne Kunst macht sich selbst technologische Möglichkeiten zu eigen.<sup>143</sup> Dieser Zusammenhang ist auch in *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* dadurch zumindest angedeutet, daß die Technologie einen wesentlichen Bestandteil des Objekts ausmacht, mit dem sich das Ich identifiziert.

Eine andere Eigenschaft des Flughafens, die in diversen Metaphern und Vergleichen hervorgehoben wird, ist seine Durchlässigkeit und Offenheit nach außen. Das Terminal ist kein geschlossenes Gebäude, sondern eine "Schleuse", die alles mögliche in sich aufnimmt: Repräsentanten der immanenten, irdischen Welt ("Alkoholiker", "Packarbeiter", "Nutten") ebenso wie Transzendentes, nämlich den Himmel ("Wie ist das schrecklich, wenn in dir der Himmel steht", "Im Aquarienglas stöhnt / der Himmel", "ein Glas voll Bläue"). Die Vermischung von Immanentem und Transzendtem vollzieht sich sogar innerhalb der einzelnen Subjekte, die mit dem Flughafen zu tun haben. Die Alkoholiker sind "wie Engel", und die Packarbeiter und Prostituierten haben "Sternenschicksale"; ebenso die Karavelle, die sich am Himmel bewegt und als "Stern" bezeichnet wird, zugleich aber eine "Nachtschwärmerin" ist und mit den umgangssprachlichen Begriffen "doprygalas" ("sie hat es mal wieder so weit getrieben") und "drjan" ("Schuft") wie eine Prostituierte beschrieben wird. Hinzu kommen noch die "Zigarette" und die Verben "stonat" ("stöhnen"), "durit" ("Dummheiten machen") und "pljasat" ("tanzen"). Auch der Reim "alkogoliki"/"glagoliš" ("Alkoholiker"/"verkünden") ist eine radikale Vermischung von Elementen der irdischen und der religiösen Welt, denn "glagoliš" ist ein Kirchenslavismus.<sup>144</sup> In Voznesenskij's Flughafen gibt es somit keine Grenze mehr zwischen den Sphären. Dies unterscheidet ihn, wie ich noch zeigen werde, von Pasternak's Bahnhof.

Mit der Durchlässigkeit des Flughafens in *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* korrespondiert seine Transparenz. Das Gebäude ist gläsern – eine Eigenschaft, die der Dichter mehrfach unterstreicht. Er bezeichnet das Bauwerk als "Retorte", als

<sup>143</sup> Vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 216. "Gewiß gehört die technologische Entwicklung zu den faktischen Voraussetzungen der Postmoderne. Im Zeitalter des Flugverkehrs und der Telekommunikation ist Heterogenes abstandslos und die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zur neuen Natur geworden. Auch für die postmoderne Realitäts- (oder Irrealitäts-)Erfahrung ist ihre technologische Prägung wichtig." Technologisches Zeitalter und "Postmoderne" sind jedoch nicht das gleiche. Wie Welsch in Anlehnung an Lyotard ausführt, setzt sich der Postmodernismus der Technologie entgegen, sofern diese uniformierend wirkt und den Anspruch von Ausschließlichkeit erhebt (vgl. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 219ff.). Detaillierter hierzu und zum Verhältnis Voznesenskij's gegenüber den neuen Technologien in Kap. IV.3.

<sup>144</sup> Matth. 12, 34: "ot izbytko serdca usta glagoljut" ("Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über"; *Biblija sireč knigi svjašćenago pisanija vetchago i novago zaveta*, Moskva 1904). Die Form "glagoliš" in Voznesenskij's Vers ist eine umgangssprachliche Variante des Verbs "glagolat". "-es".

"kristallen", hebt seine schimmernden Glasmalereien hervor ("brežžat /./ vitraži") und nennt es ein "Aquarium". Auch hat der Flughafen ein Fenster, das "in andere Welten blickt". Der Plural "Welten" ist gleichzeitig ein Hinweis auf die Dezentrierung der Welt. In dem paradoxen Vers "erkaltet ein Glas voll Bläue – / ohne Glas" ("stynet stakan sinevy – / bez stakana") sind die gläsernen Wände des Flughafens sogar auf ein Nichts reduziert. Das paradoxe Motiv ist ein Zitat aus dem Werk S. Dalis und dessen Bild *Spiegeleier auf dem Teller ohne den Teller* (1932).<sup>185</sup> Zugleich erinnert der Vers an Baudrillards Theorien eines "transparenten Universums". Baudrillard ist, wie bereits erwähnt, der Auffassung, daß wir in einer Welt leben, in der sich Subjekte und Objekte gegenseitig durchdringen. Dadurch entsteht die Wahrnehmung eines Schizophrenen. In Voznesenskij's Gedichten taucht das Motiv der Transparenz immer wieder auf, am stärksten in *Pariž bez rjfm (Paris ohne Reime, 1963)*, in dem Voznesenskij Baudrillards obszöne Welt entblößter Objekte nahezu vollständig antizipiert (vgl. Kap. IV.5). Die Transparenz des "nächtlichen Flughafens", der auf absurde Weise die Form wahrt, obwohl ihm die materielle Begrenzung fehlt, ist ein erster Vorgeschmack darauf.

In ihrer traditionellen Interpretation von *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* weist Veit auf die religiöse Semantik des Gedichts hin.<sup>186</sup> Besonders im ersten Abschnitt ist diese zweifellos beherrschend. So nennt der Dichter den Flughafen schon im ersten Vers einen "Apostel der Himmelsporten". Der "Engel" kommt als ein weiteres biblisches Motiv hinzu. Besondere Beachtung verdient der Schlußvers des ersten Abschnitts, "Ty im 'Pribyt'e' / vozveščaeš!" ("Du verkündest ihnen / die 'Ankunft!"). Dieser Vers spielt, wie Veit bemerkt, auf die Verheißung der Ankunft des Messias an. Zugleich korrespondiert er mit dem letzten Vers des zweiten Abschnitts, "Ee zemlja ne prinimaet" ("Die Erde nimmt sie nicht an"), der die Geschichte Christi spiegelt, der von den Menschen nicht angenommen wurde.<sup>187</sup> Diese Bedeutung unterstreicht auch der Vers: "Ždut /.../ čudes..." ("Man wartet auf /.../ Wunder...").

Dennoch darf die Rolle des Flughafens und somit des Ich nicht auf die eines Vermittlers göttlicher Weisheiten und eines Verkünders des Paradieses auf Erden reduziert werden.<sup>188</sup> *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* ist kein religiöses Gedicht. Die Funktion der religiösen Symbolik bleibt auf die Idealisierung des *technischen*

<sup>185</sup> Abgebildet in P. Descharnes, G. Néret, *Salvador Dalí*, Köln 1992, S. 71. Zum Einfluß des Surrealismus auf Voznesenskij s. ausführlich Kap. IV.6.

<sup>186</sup> Veit, "Die Tradition des Amerikabildes".

<sup>187</sup> Vgl. Veit, "Die Tradition des Amerikabildes", S. 222 und 229.

<sup>188</sup> Veit leitet selbst aus den rein technischen Licht- und Strahlenmetaphern traditionell religiöse Assoziationen ab, wie zum Beispiel "Heiligenschein" und "das Auge Gottes" (Veit, "Die Tradition des Amerikabildes", S. 221).

Gegenstandes beschränkt. Schon das Kontrastieren der religiösen Metaphern mit Worten wie "Verladearbeiter", "Prostituierte", "Alkoholiker" und "Zigaretten" signalisiert die Bindung des Gedichts an den Alltag. Veits Interpretation fußt vor allem auf den pathetischen Versen:

Ты им глаголишь!

Ты их, прибитых,

возвышаешь!

Ты им "Прибытье"

возвещаешь!

Du sprichst zu ihnen!

Du erhöhst sie, / die Heruntergeschlagenen! / Du verkündest ihnen / die "Ankunft"!

Diese Verse sind aber ironisch zu verstehen. Sie sind ein zweifaches Zitat. Die eine Zitatebene ist die Bibel ("glagoliš"), die andere die Poesie Majakovskijs, der sich selbst und seinen Namen in seinen Gedichten ständig als epochales Über-Ich präsentiert, wie im Fall von *Bruklinskij most* noch deutlich wird. Auf diese Überhöhung bei Majakovskij spielen die Verben "vozvyšaëš" und "vozveščaeš" an. Insgesamt kann man die religiösen Metaphern, mit denen Voznesenskij den Flughafen bezeichnet, als eine Reaktion auf *Bruklinskij most* verstehen, der die Brücke von Brooklyn, wie noch deutlich wird, als "Teufel" und "Götze" titulierte. Darüberhinaus muß man berücksichtigen, daß die Verse "Ty ich /.../ vozvyšaëš..." etc. syntaktisch völlig aus dem Tenor des Gedichts herausfallen. Denn es gibt in *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke*, wie in der gesamten Lyrik Voznesenskij, fast keine syntaktischen Subjekt-Objekt-Relationen.<sup>189</sup> Die vielen asyndetischen Reihungen und kurzen Ausrufesätze vermitteln vielmehr den Eindruck, daß das Ich die Welt, die es beschreibt, nicht hierarchisch ordnen kann. Die Verse "Du erhöhst sie" und "Du verkündest ihnen die 'Ankunft'" sind in dieser Hinsicht eine Ausnahme und erscheinen dadurch noch mehr als "fremdes" Wort. Dabei vermittelt die plakative Häufung der expressiven Mittel in den besagten Versen (drei Ausrufezeichen, dreifach paralleler Satzbau, Großschreibung und Anführungszeichen)<sup>190</sup> in ihrer Übertreibung die ironische Distanz Voznesenskij – eine Möglichkeit, die Witte generell ausschließt, wenn er, wie oben beschrieben, Pathos und Ironie als Merkmale unterschiedlicher künstlerischer Paradigmen kontrastiert.

<sup>189</sup> Wenn transitive Verben als Prädikate fungieren, sind sie meist verneint, wie zum Beispiel in den Versen: "Ona prognoz ne ponimact. / Ee zemlja ne prinimact" ("Sie versteht die Prognose nicht / Die Erde nimmt sie nicht an").

<sup>190</sup> In der Fassung des Gedichts in *Antimiry. Izbrannaja lirika*, Moskva 1964, S. 65 ist "Pribytie" sogar gesperrt gedruckt

Tatsächlich bricht das Motiv des Apostels, der den Messias ankündigt, mit dem Ende des ersten Abschnitts ab. Die religiös gefärbte Himmelsmetaphorik wird statt dessen in die größere und zugleich konkrete Dimension des Kosmos ausgeweitet: "Fünf 'Karavellen' landen / grell / von den Himmeln!" ("Pjat' 'Karavell' / oslepitel'no / sjadut s nebes!"), "Stern!" ("zvezda!"), "Das gewaltige Auge blickt in andere Welten" ("Moščnoe oko vziraet v inye mira"), "der Himmel, / der angeschweißt ist an die Erde" ("nebo, / privarennoe k zemle") und "Der Flughafen ist die akkreditierte Botschaft / des Ozons und der Sonne!" ("Aëroport – ozona i solnca / akkreditovannoe posol'stvo!"). "Das Bild des Himmels bleibt weiter verbindlich, ohne religiöse Einfärbung", bemerkt Spengler.<sup>191</sup> Der Schlußvers schließlich unterstreicht eindeutig, daß *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* keine Zukunftsvision darstellt: "Pamjatnik èry – / aëroport" ("Das Denkmal der Ära ist / der Flughafen"). Der Flughafen ist nicht etwa Ausdruck des Aufbruchs in eine neue Epoche, sondern Ausdruck des Endes.<sup>192</sup>

Zwei postmoderne Aspekte von *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* sind damit deutlich geworden: Erstens ist die Gleichsetzung von Ich und Flughafen ein oberflächliches Spiel, das sich auf der Ebene der Signifikanten vollzieht. Das Ich ist gar nicht als eine kohärente Größe gegeben, sondern konstituiert sich erst im Wechselspiel der Signifikanten. Schon deshalb kann man nicht von einem starken und sich selbst verherrlichenden Ich sprechen. Zweitens hat das Objekt, mit dem sich das Ich identifiziert, Eigenschaften, die auch das postmoderne Subjekt kennzeichnen (Transparenz, Technologisierung, Offenheit). Beide Aspekte deuten auf ein schwaches Subjekt, das sich in der Identifikation mit einem Objekt verliert. In der Gegenüberstellung mit vergleichbaren Gedichten der Moderne wird dies noch deutlicher.

### Pasternaks Gedicht *Vokzal* im Vergleich mit *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke*

Вокзал

Вокзал, негоряемый ящик  
Разлук моих, встреч и разлук,  
Испытанный, верный рассказчик,  
Границы горюивший люк.

Бывало, – вся жизнь моя – в шарфе,  
Лишь только составлен резерв;  
И сроком дымящихся гарпий,  
Влюбленный терзается нерв:

<sup>191</sup> Spengler, "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij's", S. 172.

<sup>192</sup> Vgl. Spengler, "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij's", S. 173.

Бывало, посмертно задымлен  
Отбытий ее горизонт,  
Отсутствуют профили римлян  
И как-то – нездешен beau monde.

Бывало, раздвинется запад  
В маневрах ненастий и шпал,  
И в пепле, как *mortuum caput*,  
Ширяет крылами вокзал.

И трубы сконяют свой факел  
Пред тучами траурных месс.  
О, кто же тогда, как не ангел,  
Покинувший землю экспресс?

И я оставался и грелся  
В горячке столицы пустой,  
Когда с очевидностью рельса  
Два мира делились чертой.<sup>193</sup>

#### Der Bahnhof

Bahnhof. feuerfester Kasten / Meiner Trennungen. Treffen und Trennungen. / Bewährter  
wahrer Erzähler. / bekümmerte Luke der Grenze.

Einst war es. – mein ganzes Leben ist in einem Schal. / Nur erst ist die Reserve  
zusammengestellt. / Und für die Frist der rauchenden Harpyien / Quält sich der verliebte  
Nerv.

Einst war es, postum mit Rauch überzogen / Ist der Horizont ihrer Abfahrten. / Es fehlen die  
Profile der Römer / Und irgendwie – ist die vornehme Gesellschaft nicht von dieser Welt.

Einst war es, der Westen wird sich öffnen / In den Manövern der Unwetter und  
Eisenbahnschwellen / Und in der Asche, wie ein *mortuum caput*. / Fliegt mit weit  
aufgespannten Flügeln der Bahnhof dahin.

Und die Schornsteine neigen ihre Fackel / Vor den Wolken der Trauermessen. / Oh, wer ist  
dann, wenn nicht ein Engel. / Der Express, der die Erde verlassen hat?

Und ich blieb zurück und wärmte mich / Im Fieber der leeren Hauptstadt. / Als mit der  
Offensichtlichkeit der Schiene / Zwei Welten sich durch eine Linie teilten.

Daß dieses 1913 entstandene Gedicht Pasternaks als Vorlage für *Но́юй аэро-порт в Нью-Йорке* gedient hat, ist eindeutig. Darauf deutet nicht nur der bereits erwähnte Neologismus "Bahnhofstorten" Beide Gedichte beschreiben ein Gebäude, an dem Menschen zusammentreffen oder auseinandergehen – bei Pasternak heißt es "Отбытий" ("Abfahrten"), bei Voznesenskij "Прибытие" ("Ankunft"). Beide Gedichte beginnen mit einer Aufzählung von nominalen Attributen dieses Gebäudes. Auch die Lautinstrumentierung ist ähnlich, denn bei Pasternak wie auch bei Voznesenskij dominieren Sibilanten. Darüberhinaus enthalten beide Gedichte auffallend viele Fremd- und Lehnwörter. Diese sind teils sogar lautlich ähnlich, wie zum Beispiel "ljuk" ("Luke") bei Pasternak und "šljuz" ("Schleuse") bei Voznesenskij. Vor allem aber

<sup>193</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 433.

sind Bahnhof und Flughafen mit identischen Wortfeldern beschrieben. Mit Hitze und Feuer ("Asche", "Fackel" und "Fieber" bei Pasternak, "glimmende Trassen", "verlöschende Alkoholiker" und "Zigarette" bei Voznesenskij), schlechtem Wetter ("Manöver der Unwetter" und "Wolken" bei Pasternak; "Erwartung eines Sturms" bei Voznesenskij), dem Motiv eines fliegenden Tieres ("Harpyien" bei Pasternak; "Schnaken" bei Voznesenskij), militärischen Ausdrücken ("Reserve" und "Manöver" bei Pasternak, "Angehöriger einer Landetruppe" bei Voznesenskij), religiösen Ausdrücken ("Trauermessen" und "Engel" bei Pasternak; "Apostel", "Engel", "Ankunft" bei Voznesenskij) und mit dem Motiv des Fensters ("Luke" bzw. "Fensterwäscher").

Anders als in *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* gibt es in *Vokzal* jedoch keine offensichtliche, paradoxe Gleichsetzung von Ich und Gebäude, keine explizite Formulierung wie etwa "Ich bin der Bahnhof" oder "Der Bahnhof ist mein Selbstbildnis". Gleichwohl rückt auch hier schon die Subjekt-Objekt-Relation in den Hintergrund. Das lyrische Ich Pasternaks und der Bahnhof sind teilweise identisch. Zwischen beiden besteht ein metonymisches Verhältnis, denn der Bahnhof ist Teil der fiktiven Biographie des lyrischen Ich ("Kasten meiner Trennungen"). Außerdem ersetzen das Gebäude und die weitere Umgebung das lyrische Ich figurativ, denn sie enthalten Gefühle, die vermutlich die des lyrischen Ich sind: Der Bahnhof ist "bekümmert" (*gorjunivšij ljuk*), es gibt einen "verliebten Nerv", der sich "quält" ("*vljublennyj terzaetsja nerv*"), und es ist von "Wolken der Trauermessen" die Rede ("*pred tučami traumych mess*").

Dieses metonymische Ersetzen ist typisch für Pasternak. Jakobson bemerkt in seiner vielzitierten Studie "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak" (1935):

Pasternaks Lyrik ist in den Gedichten wie in der Prosa von Metonymität durchdrungen /.../ Die erste Person ist da im Vergleich mit der Dichtung Majakovskijs in den Hintergrund geschoben. /.../

Der Held ist wie in einem Vexierbild schwer zu finden: er ist in eine Reihe von Bestand- und Nebenteilen zerlegt, statt des Helden ist eine Kette von seinen vergegenständlichten Zuständen und umgebenden Gegenständen – belebten wie unbelebten – unterschoben [sic].<sup>194</sup>

Bei Pasternak sei das lyrische Ich, wie Jakobson weiter ausführt, kein Aktivum, kein "Agens", sondern ein "Patiens"<sup>195</sup>. Zahlreiche Forscher bestätigen diese Beobachtungen. In zwei Studien weist zum Beispiel Nilsson sehr anschaulich nach, wie in Pasternaks Gedicht *Složa vesla* (*Die Ruder beiseite legend*, 1917) Details aus der Umwelt metonymisch die Liebenden ersetzen, und wie somit Mensch und Natur

<sup>194</sup> R. Jakobson, *Selected Writings*, Bd. 5, The Hague/Paris/New York 1979, S. 422 und 427.

<sup>195</sup> Jakobson, *Selected Writings*, Bd. 5, S. 428, 429.

miteinander verschmelzen.<sup>196</sup> A. Junggren beobachtet eine "Verschiebung" der Grenzen zwischen dem lyrischen Ich und dem Garten in Pasternaks Gedicht *Zerkalo* (*Der Spiegel*, 1917) und zeigt damit gleichfalls die Verkehrung von "Agens" und "Patiens".<sup>197</sup> Smirnov schließlich stellt fest, Pasternak entziehe dem Subjekt die Markiertheit, das Ich und das Nicht-Ich seien ununterscheidbar, Mensch und Universum seien eins. Dies nennt er das "Immanenzprinzip" (vgl. Kap. I).<sup>198</sup> Am weitesten aber geht wohl M. Aucouturier, der sogar von einer "Auflösung des Ich"<sup>199</sup> spricht.

Die meisten Forscher, die sich mit dem Verhältnis zwischen Ich und Welt bei Pasternak beschäftigen, berufen sich auf die programmatischen Äußerungen des Dichters zur Ästhetik, die dieser in seiner frühen autobiographischen Skizze *Ochramnaja gramota* (*Geleitbrief*, 1930) formuliert, und führen als Beleg folgende Passage an:

Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в самостоятельности значения. Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна.<sup>200</sup>

Die Details gewinnen Klarheit, indem sie ihre selbständige Bedeutung verlieren. Jedes kann man durch ein anderes ersetzen. Jedes ist wertvoll.

Diese Sätze haben ihren Ursprung zum einen in der Monadologie G.W. Leibniz'<sup>201</sup>, zum anderen hängen sie mit dem theosophisch-mystischen Gedanken einer *All-Finheit*, einer Verbundenheit aller Dinge in einem verschmelzenden Weltganzen, zusammen. Dieser Gedanke, der ursprünglich aus dem Buddhismus stammt, ist tief in der russischen Geistesgeschichte verwurzelt und findet sich vor allem im Mystizismus des Philosophen und Dichters V. Solov'ev. Solov'ev geht davon aus, daß jedes einzelne Ding nur in seiner Beziehung zum Ganzen erfaßt werden kann. Dieses

<sup>196</sup> Vgl. N.A. Nilsson, "'With Oars at Rest' and the Poetic Tradition", in: ders. (Hg.), *Boris Pasternak. Essays* (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature 7), Stockholm 1976, S. 180-202; ders., "Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems by Boris Pasternak", in: V. Erlich (Hg.), *Pasternak. A Collection of Critical Essays*, New Jersey 1978, S. 51-67.

<sup>197</sup> Vgl. A. Junggren, "'Sad' i 'Ja sam': Smysl i kompozicija stichotvorenija 'Zerkalo'", in: L. Fleishman (Hg.), *Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak* (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts, Bd. 25), Berkeley 1989, S. 224-237.

<sup>198</sup> Vgl. Smirnov, "Thesen"; ähnlich bereits ders., "Pricinno-sledstvennye struktury poetičeskich proizvedenij", in: *Issledovanija po poetike i stilistike*, Leningrad 1972, S. 229; "prostranstvennye oblasti 'ja' i 'ne-ja' ne razlicajutsja počtom" ("die räumlichen Bereiche 'Ich' und 'Nicht-Ich' werden vom Dichter nicht unterschieden"); s. auch J.R. Dering-Smirnov, I. Smirnov, "Istoričeskij avangard s točki zrenija evoljucii chudožestvennych sistem", *Russian Literature* 8 (1980), S. 403-468.

<sup>199</sup> "effacement of the subject which Pasternak attempts" (M. Aucouturier, "The Metonymous Hero or the Beginning of Pasternak the Novelist", in: Erlich (Hg.), *Pasternak. A Collection of Critical Essays*, S. 45.)

<sup>200</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 4, S. 187f.

<sup>201</sup> Zum Einfluß Leibniz' auf Pasternak und zu dessen monadischer Poetologie vgl. ausführlich R. Vogt, *Boris Pasternaks monadische Poetik* (Slavische Literaturen, Bd. 14), Frankfurt/M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1997.

Ganze ist für ihn keine unbestimmte Vielheit, sondern eine "All-Einheit" ("vseedinoe") – das Wahre, Absolute, Gott. Solov'ev nennt dies auch "suščee", "edinoe" oder "vse". Er glaubt, daß das erkennende Subjekt aus der rein materiellen Welt zu dem wahren, absoluten Sein vordringen kann, weil es innerlich mit ihm verbunden ist.<sup>202</sup> Diese Sehnsucht nach Einheit wird unter dem Einfluß Solov'evs zu einem Grundmotiv des russischen Symbolismus, über den I. Annenskij schreibt: "Das Ich [des Dichters, G.D.] wollte die ganze Welt werden, sich in ihr auflösen, zerfließen" ("Ja [poëta] chotelo by stat' celym mirom, rastvorit'sja, razlit'sja v nem").<sup>203</sup> Pasternak führt diesen Gedanken fort, wenn auch weniger mit religiöser Zielsetzung. In einem gegen Ende seines Lebens verfaßten Brief an J. de Proyart beschwört er wörtlich die "Einheit von allem, was lebt und atmet und geschieht und zum Vorschein kommt", kurz, "die Einheit von allem Existierenden" ("edinstv[o] vsego, što živet i dyšit, i proischodit, i pojavljaetsja", "edinstvo vsego suščestvujuščego").<sup>204</sup> Angesichts der Tatsache, daß Pasternak literaturgeschichtlich teils den Futuristen, teils den Symbolisten zugeordnet wird, wäre dies ein Aspekt, der den Dichter eher mit der Tradition der Symbolisten verbindet

Viele Forscher übertragen diese programmatischen Äußerungen Pasternaks über die "All-Einheit" von der Prosa auf die Lyrik des Dichters. So spricht Ju. Levin im

<sup>202</sup> Vgl. V. Solov'ev, *Sobranie sočinenij i pisem v 15 tomach*, Bd. 3, Moskva 1993, S. 354: "Vopreki svoemu egoizmu nikakoe suščestvo ne mozet ustojat' v svoej dejatel'nosti: neodolimoju siluju vlečetsja ono i tjadoteet k drugomu i tol'ko v svjazi so "vsem" nachodit svoj smysl /.../ i svoju istinu /.../ čto vlečenie, /.../ prisuščee každomu, svjazyvaet vsech v odno i pokazyvaet, čto smysl mira est' vseedinstvo" ("Ungeachtet seines Egoismus kann kein Wesen in seiner Getrenntheit bestehen; mit unwiderstehlicher Kraft wird es hingerissen und *gravitiert* zum anderen, und nur in Verbindung mit 'Allem' findet es seinen Sinn /.../ und seine Wahrheit. /.../ dieses Streben, das /.../ einem jeden innewohnt, bindet alle in eins und zeigt, daß der Sinn der Welt die *All-Einheit* ist"; Hervorhebungen im Original. Übersetzung nach V. Solov'ev, *Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew*, Bd. 2, Freiburg 1957, S. 72f.). – Vgl. zur All-Einheit bei Solov'ev auch N. Losskij, *Istorija ruŝskoj filosofii*, Moskva 1991, S. 128ff.; T.G. Masaryk, *Russische Geistes- und Religionsgeschichte*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1992, S. 242f. und 254ff.

<sup>203</sup> I. Annenskij, *Knigi otrazhenij*, Moskva 1979, S. 102. Weiter heißt es dort: "ja – sredi prirody /.../, mističeski emu blizkoj i kem-to bol'no i bescel'no sočplennoj s ego suščestvovanijem" ("Das *Ich* ist mitten in der Natur /.../, die ihm auf mystische Weise nahe ist und die durch irgendjemand schmerzlich und ziellos mit seiner Existenz verhakt ist"); vgl. auch S. 100: "Naš stich /.../ idet uže ot bespovorotno-soznannogo stremlenija *simboličeski stat' samoj prirodou /.../*; i pri etom poët ne navjazyvaet prirode svoego ja, on ne dumaet, čto krasoty prirody dolžny gruppirovat'sja vokrug etogo ja, a naprotiv, skryvaet i kak by rastvorjaet eto ja vo vsech vpečatlenijach bytija" ("Unser Vers /.../ geht bereits von dem unumkehrbar-bewußten Bestreben aus, *symbolisch die Natur selbst zu werden /.../*, und dabei drängt der Dichter der Natur nicht sein *Ich* auf, er denkt nicht, daß sich die Schönheiten der Natur um dieses *Ich* herum gruppieren müssen, sondern im Gegenteil, er versteckt und löst dieses *Ich* gleichsam auf in allen Eindrücken des Seins", Hervorhebungen im Original).

<sup>204</sup> J. de Proyart, *Pasternak*, Paris 1967, S. 81 u. 243; zitiert nach B. Anutjunova, "Zvuk kak tematičeskij motiv v poëtičeskoj sisteme Pasternaka", in: Fleishman (Hg.), *Boris Pasternak and His Times*, S. 239 u. 241 bzw. Fußnoten 11 u. 13.

Zusammenhang mit Pasternaks Poem *Lejtenant Šmidt* (*Leutnant Šmidt*, 1926-27) von der "poetischen All-Einheit" ("poëtičeskoe vseedinstvo") des Dichters.<sup>205</sup> Auch B. Arutjunova betont mehrfach die Einheit und das Verschwimmen von allen Elementen in Pasternaks Lyrik.<sup>206</sup> Am weitesten jedoch geht V. Al'fonsov. Er sieht in der "Einheit des Menschen mit der Welt" ("edinstvo čeloveka s mirom"), mit der sich der Dichter von der romantischen Selbstbehauptung abwende<sup>207</sup>, den Schlüssel zum Verständnis Pasternaks überhaupt.

Открытие мира для Пастернака есть восстановление единства человека с миром, который больше, полнее, первее любого из нас. Поэтическое "я" Пастернака и раскрывается отчетливее всего в рамках этого соотношения /.../.

/.../ единство человека с миром у Пастернака не умоглядное, а всепроникающее. Оно изначально, оно дано. Усилие нужно не для того, чтобы его установить, а для того, чтобы его угадать, увидеть, почувствовать – в окружающем и в самом себе.<sup>208</sup>

Die Entdeckung der Welt ist für Pasternak die Wiederherstellung der Einheit des Menschen mit der Welt, die größer, vollständiger, besser als jeder von uns ist. Das poetische "Ich" Pasternaks offenbart sich auch am deutlichsten im Rahmen dieses Kontexts /.../.

Die Einheit des Menschen mit der Welt ist bei Pasternak keine spekulative, sondern eine alles durchdringende. Sie ist ursprünglich, sie ist gegeben. Man braucht Kraft nicht, um sie herzustellen, sondern um sie zu erraten, zu erblicken, zu fühlen – in der Umgebung und in sich selbst.

Hiermit ist ein grundlegender Unterschied der Beziehung zwischen Ich und Nicht-Ich bei Pasternak und bei Voznesenskij angesprochen. Im Gegensatz zu der oberflächlichen Identifikation bei Voznesenskij ist das Ersetzen bei Pasternak *tiefgründig*. Sie basiert auf der Vorstellung einer alles umfassenden Einheit der Welt. Pasternak setzt Bedeutungen zueinander in Beziehung, nicht Signifikanten. Das heißt nicht, daß die Ausdrucksebene in *Vokzal* keine Rolle spielt. Auch in Pasternaks Gedicht gibt es eine Fülle von Lautspiegelungen. Die Anfangslaute von "vokzal" zum Beispiel, "vo-", wiederholen sich lautlich in dem dreifachen "byvalo" und in "ostavalsja", der zweite Teil desselben Wortes, "-zal", in "razluk", "rasskazčik", "terzaetsja", "zadymlen" und "zapad". Diese Lautspiele bleiben jedoch sekundär und dominieren die traditionelle Bedeutungsgenerierung nicht.

Abgesehen davon bin ich jedoch, anders als Al'fonsov und die meisten der oben zitierten Forscher, der Meinung, daß eine tatsächliche "Einheit" von Ich und Welt in Pasternaks Lyrik keineswegs "gegeben" ist. Es handelt sich vielmehr um eine

<sup>205</sup> Vgl. Ju. Levin, "Zametki o 'Lejtnante Šmidte' B.L. Pasternaka", in: Nilsson (Hg.), *Boris Pasternak. Essays*, S. 108.

<sup>206</sup> Vgl. Arutjunova, "Zvuk kak tematičeskij motiv".

<sup>207</sup> Vgl. V. Al'fonsov, *Poëzija Borisa Pasternaka*, Leningrad 1990, S. 15.

<sup>208</sup> Al'fonsov, *Poëzija Borisa Pasternaka*, S. 62f. u. 80 (Hervorhebung im Original).

*vermeintliche* Einheit, die sich auf die figurative Ebene beschränkt. Sie ist ein Wunsch oder eine Illusion. Dies impliziert auch schon der Begriff des "Ersetzens" an sich. Wenn etwas *ersetzt* wird, dann wird es dadurch lediglich bestätigt – im Unterschied zum *Gleichsetzen* bei Voznesenskij. Schon Jakobson führt seine oben zitierten Beobachtungen zur Metonymität und zur Reduziertheit des Ich in der Lyrik Pasternaks mit der Bemerkung fort:

Aber das ist nur eine scheinbare Geringschätzung – der ewige Held der Lyrik ist auch hier gegenwärtig. Es handelt sich nur darum, daß der Held metonymisch hingestellt ist: so ist in Chaplins *Pariserin* kein Eisenbahnzug zu sehen, wir nehmen aber seine Ankunft nach den Reflexen an den aufgenommenen Menschen wahr, – der unsichtbare durchscheinende Zug nimmt gleichsam zwischen Leinwand und Zuschauerraum seinen Weg. Ebenso fungieren die Bilder der Umgebung in Pasternaks Lyrik als angrenzende Widerspiegelungen, als metonymische Ausdrücke des Dichters Ich [sic].<sup>209</sup>

Auch in *Vokzal* weisen die Ersetzungsfiguren in Wirklichkeit auf das lyrische Ich zurück und rücken es dadurch erst in den Mittelpunkt. Wenn es heißt, der Bahnhof sei "bekummert" und die Wolken feierten "Trauermessen", so läßt sich daraus eindeutig die Situation rekonstruieren, um die es in *Vokzal* geht: Die Verabschiedung der Geliebten. Darauf lassen auch zwei weitere Details in der Landschaftsbeschreibung, der "verliebte Nerv" (ein klassischer *pars pro toto*) und der "Horizont ihrer Abfahrten", schließen. Diese Situation steht, auch wenn sie nicht explizit als "Sujet" beschrieben wird, im Mittelpunkt des Gedichts. *Vokzal* ist im weiteren Sinne ein Liebesgedicht.<sup>210</sup> Wie schon die Formulierung "vsja žizn' moja" ("mein ganzes Leben") in der zweiten Strophe vermuten läßt, handelt es sich bei dem lyrischen Ich, obwohl explizit kaum benannt, um eine ontologische Instanz mit einer persönlichen Vergangenheit. Auch wenn die beiden Personen, um die es geht, lediglich kurz als Pronomen auftauchen, so erfahren wir doch mehr über ihre Psyche und Gefühle, als es in Voznesenskij's Flughafengedicht der Fall ist, denn dort gibt es überhaupt nichts Konkretes – weder ein greifbares Ich, noch ein menschliches Gegenüber, noch eine Situation.<sup>211</sup>

<sup>209</sup> Jakobson, *Selected Writings*, Bd. 5, S. 422.

<sup>210</sup> Ein Blick auf die überarbeitete Fassung des Gedichts von 1928 bestätigt diese Interpretation. Dort lauten zwei Verse: "Proščaj že, pora, moja radost! / Ja sprygnu sečas, provodnik" ("Lebe wohl dann, es ist Zeit, meine Freude! / Ich springe jetzt ab, Schaffner"; Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 55). Das Gedicht hat einen biographischen Hintergrund, nämlich den Abschied Pasternaks von I. Vysockaja in Marburg (vgl. Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 640).

<sup>211</sup> Ähnliches beobachtet Nilsson in einer Gegenüberstellung von Pasternaks Gedicht *V' lesu* (*Im Wald*, 1917) und Voznesenskij's *Velospedy* (*Fahrräder*, 1951). Nilsson merkt an, daß das Ersetzen bei Voznesenskij viel weiter geht. Während Pasternak immerhin noch menschliche Details, Finger oder Wangen, erwähne, sei in Voznesenskij's Gedicht überhaupt nichts Menschliches mehr enthalten (Nilsson, "The Parabola of Poetry", S. 60f.).

Al'fonsov behauptet aber nicht nur, daß das Ich und die Welt bei Pasternak eine Einheit bilden, sondern meint, daß Grenzen bei ihm generell wegfallen, besonders die Grenze zwischen Immanentem und Transzendtem. Dies erläutert er anhand der beiden Schlußstrophen von *Vokzal*.

"Там" – и "здесь". Дорога – столица. Небо (ангел) – земля. Привычная оппозиция, но она не доведена до привычного же романтического противопоставления /.../. На уровне оппозиции "небо – земля" содержание касается области символистских измерений, но сама очевидность двоемирия, лишённая метафизической тайны, простая, как рельс, как разлука /.../, делает всю коллизии фактом непреложной данности, уравнивает "там" и "здесь" – это буквально сформулировано в заключительном двустишии.<sup>212</sup>

"Dort" – und "hier". Der Weg – die Hauptstadt. Der Himmel (Engel) – die Erde. Die gewohnte Opposition, aber sie ist nicht bis zur gewohnten romantischen Gegenüberstellung gesteigert /.../. Auf der Ebene der Opposition "Himmel – Erde" streift der Inhalt Sphären symbolistischer Ausmaße, aber die Offensichtlichkeit der Zweiteilung der Welt selbst, der jegliches metaphysisches Geheimnis entzogen ist, die einfach ist wie die Schiene, wie die Trennung /.../, macht die gesamte Kollision zu einem Fakt unumstößlicher Gegebenheit, bringt "dort" und "hier" ins Gleichgewicht – das ist buchstäblich in den beiden Schlußstrophen formuliert.

Auch dies trifft meiner Ansicht nach auf Pasternak nicht zu. Pasternak sieht zwar das Jenseitige innerhalb der dinglichen Welt, wie hier den Engel in Gestalt des Zuges, und stellt das Transzendente im Immanenten dar – das ist die Neuerung der Avantgarde gegenüber der Romantik und dem Symbolismus. So ist auch die Vermischung von immanenten und transzendenten Motiven zum Beispiel in Pasternaks Gedicht *Belye stichi* (*Weißer Verse*, 1918) zu erklären, in dem er den Nachthimmel mit folgenden Worten beschreibt: "v zvezdy, slovno za čulok, / Mykina zabivaetsja i kolet" (in die Sterne heftet sich, wie an einen Strumpf, / Die Spreu und sticht").<sup>213</sup> Voznesenskij übernimmt dieses Verfahren, wenn er zum Beispiel Alkoholiker mit Engeln vergleicht. Trotz dieser Vermischung mit dem Immanenten in Metaphern und Vergleichen nimmt das Transzendente bei Pasternak aber noch eine höhere Stellung ein. Denn der Dichter verwendet den Zug und andere immanente Motive nur als ein Mittel, um auf das Transzendente hinzuweisen und es damit letztlich zu bestätigen.<sup>214</sup> Das zeigt auch die religiöse Dimension des Gedichts. *Vokzal* enthält

<sup>212</sup> Al'fonsov, *Poëzija Borisa Pasternaka*, S. 22.

<sup>213</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. I, S. 271. Zur Vermischung von immanenten und transzendenten Motiven in Vergleichen ausführlicher in Kap. IV.6.

<sup>214</sup> Die Auffassung, daß Pasternak in seinen Gedichten Grenzen zwischen verschiedenen Bereich, auch zwischen Ich und Nicht-Ich, keineswegs aufhebt, vertritt auch N. Owen. Sie arbeitet anhand des Gartenmotivs in dem Zyklus *Sestra moja žizn'* (*Meine Schwester das Leben*, 1917) heraus, daß das Verschwimmen von Grenzen eine Illusion und ebenso gewollt und vorgetäuscht ist wie der Eindruck einer unbegrenzten Landschaft im englischen Park. Owen beobachtet, daß, auch wenn die verschiedenen Instanzen, wie etwa die Persönlichkeit des Dichters und der Garten, mitunter verschmelzen, diese "anschließend um so deutlicher voneinander getrennt" werden (vgl. N. Owen,

mit den "Engeln" und "Trauermessen" eine eindeutige religiöse und Todesmetaphorik, die es verbietet, von einem Ende des "metaphysischen Geheimnisses" (Al'fonsov) zu sprechen. Hinzu kommt das Bild des Horizonts, der, nachdem er die Geliebte aufgenommen hat, "postum mit Rauch überzogen" ist. Schließlich wird die Todesmetaphorik durch den Namen des Schmetterlings, "mortuum caput", verstärkt. Die Abreise der Frau gleicht somit ihrem Tod, der Zug überquert eine Grenze und verläßt die Erde in ein transzendentes Jenseits. So erklärt sich auch die rhetorische Frage "Oh, wer ist dann, wenn nicht ein Engel, / Der Express, der die Erde verlassen hat?"

Das Ich dagegen bleibt in der diesseitigen Welt zurück. Die Ausdehnung, die der Bahnhof erfährt, wenn er wie ein Schmetterling dahinfliegt, überträgt sich *nicht* auf das lyrische Ich. Die Grenze zwischen dem lyrischen Ich und der Welt, gleichzeitig zwischen dem Immanenten und dem Transzendenten, bleibt am Ende bestehen: "Dva mira delilis' čertoj" ("Zwei Welten teilten sich durch eine Linie").<sup>215</sup> Pasternaks Schlußvers steht in einem krassen Gegensatz zu dem Vers aus *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke*, "Moščnoe oko vziraet v inye mira" ("Das gewaltige Auge blickt in andere Welten"). Erst bei Voznesenskij ist die Polarisierung in "tam" und "zdes", in Jenseits und Diesseits, tatsächlich aufgehoben, ausgeweitet in die Existenz mehrerer Welten nebeneinander. Voznesenskij hat die religiöse Verklärung überwunden, denn bei ihm bewegt sich niemand und nichts irgendwo hin. Der Flughafen bricht nirgendwohin auf, sondern er ist, wie oben ausgeführt, grenzenlos und omnipräsent ("ein Glas voll Bläue – / ohne Glas"). Bezeichnenderweise kommen in Voznesenskij's Gedicht nur Flugzeuge an, fliegen aber nicht ab!

Die wesentlichen Unterschiede zwischen Voznesenskij's *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* und Pasternak's *Vokzal* sind somit folgende: Voznesenskij setzt das Ich oberflächlich und plakativ mit dem Flughafen, einem künstlich geschaffenen Objekt, gleich. Er begreift Ich und Flughafen vor allem als Signifikanten. Das Ich ist folglich lediglich eine leere Hülle, die sich in einer anderen Hülle zu finden meint, die aber

---

"Pasternak und der englische Park", Vortrag auf dem *Jungen Forum Slavistische Literaturwissenschaft*, Hamburg 1996, unveröffentlichtes Manuskript). Zu dieser Problematik vgl. detaillierter Kap. IV.6.

<sup>215</sup>In der späteren Fassung von *Vokzal* aus dem Jahr 1928 entfällt die horizontale Grenze zwischen Himmel und Erde tatsächlich, allerdings nur, um durch eine vertikale Grenze ersetzt zu werden. Nicht mehr der Himmel, sondern die Weite wird dort verklärt. Die Version endet mit der Strophe: "I vot uže sumerkam nevt'erp', / I vot už, za dymom vosled, / Sryvajutsja pole i veter, – / O, byt' by i mne v ich čisle!" ("Und da wird es schon der Dämmerung unerträglich, / Und da, dem Rauch hinterher, / Reißen sich schon Feld und Wind los, – / Oh, wäre ich doch einer von ihnen!"; Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. I, S. 55). Der Schlußvers bezeugt den illusionären Charakter der "All-Einheit": Das "kosmische Allerfassen" (Al'fonsov, *Poëzija Borisa Pasternaka*, S. 24) ist nur ein Wunsch, das lyrische Ich ist von der vermeintlichen Einheit ausgeschlossen.

konkret nirgendwo manifest wird. Pasternak hingegen ersetzt das Ich durch die gesamte Umwelt. Der Bahnhof ist nur ein Teil davon. Das Ersetzen ist tiefgründig und erklärt sich vor dem Hintergrund des harmonischen Weltbildes des Dichters, nach dem jedes Teil jedes andere ersetzen kann und alles in einer All-Einheit aufgeht. Allerdings ist es nur ein Verfahren, das sich auf die figurative Ebene beschränkt. Die Einheit des Ich mit der Welt ist bei Pasternak, ebenso wie die Einheit von Diesseits und Jenseits, nur illusionär bzw. ein Wunsch. Letztlich bestätigen die Ersetzungsfiguren nur das Ich als die konkrete und zentrale Instanz des Gedichts. Was Pasternak somit tiefgründig zu realisieren vorgibt, jedoch nicht wirklich erreicht – die Einheit von Ich und Nicht-Ich –, ist bei Voznesenskij oberflächlich und ohne jegliche Mystifizierung realisiert. Dies macht den Unterschied zwischen metaphysischer und postmetaphysischer Dichtung aus.

### **Majakovskijs Gedicht *Broklinskij most* im Vergleich mit *Nočnoj aèroport v N'ju-Jorke***

Бруклинский мост

Издай, Кулидж,  
радостный клич!  
На хорошее

и мне не жалко слов.

От похвал

красней,

как флага нашего материйка,

хоть вы

и разъяюнайтед стетс

оф

Америка.

Как в церковь

идет

помешавшийся верующий,

как в скит

удаляется,

строг и прост,–

так я

в вечерней

сереющей мерещи

вхожу,

смиранный, на Бруклинский мост.

/\_/

Как глупый художник

в мадонну музея

вонзает глаз свой,

влюблен и остр,

так я,

с поднебесья,

в звезды усеян,  
 смотрю  
 на Нью-Йорк  
 сквозь Бруклинский мост.  
 / /  
 Я горд  
 вот этой  
 стальной милей,  
 живьем в ней  
 мои видения встали –  
 борьба  
 за конструкции  
 вместо стилей,  
 расчет суровый  
 гаек  
 и стали.  
 Если  
 придет  
 окончание света –  
 планету  
 хаос  
 разделает влоск,  
 и только  
 один останется  
 этот  
 над пылью гибели вздыбленный мост,  
 то,  
 как из косточек,  
 тоньше иголок,  
 тучнеют  
 в музеях стоящие  
 ящеры,  
 так  
 с этим мостом  
 столетий геолог  
 сумел  
 воссоздать бы  
 дни настоящие.  
 Он скажет:  
 – Вот эта  
 стальная лапа  
 соединяла  
 моря и прерии,  
 отсюда  
 Европа  
 рвалась на Запад,  
 пустив  
 по ветру  
 индейские перья.  
 / /  
 Я вижу –  
 здесь  
 стоял Маяковский,  
 стоял  
 и стихи слагал по слогам.–

Смотрю,  
                   как в поезд глядит эскимос,  
 впиваюсь,  
                   как в ухо впивается клещ.  
 Бруклинский мост –  
 да –  
           Это вещи<sup>216</sup>

#### Die Brücke von Brooklyn

Stoße. Coolidge. / einen frohen Ruf aus! / Für Gutes / sind auch mir Worte nicht zu schade. / Vom Lob / rötet / als die Flagge unseres Mutterlandes. / dabei seid ihr doch / die allervereinigtesten Staaten / von / Amerika. / Wie der verrückt gewordene Gläubige / in die Kirche / geht. / wie er sich in die Einsiedelei / entfernt. / streng und einfach. – / so gehe ich / in der abendlichen / grau werdenden Dämmerung hinein. / demütig. auf die Brücke von Brooklyn. /.../

Wie ein dummer Künstler / in die Madonna des Museums / sein Auge hineinstößt. / verliebt und spitz. / so blicke. / vom Firmament. / in Sterne übersät. / ich / auf New York / durch die Brücke von Brooklyn. /.../

Ich bin stolz / auf diese / stählerne Meile. / in ihr erhoben sich lebendig / meine Visionen – / der Kampf / um Konstruktionen / statt Stile. / die strenge Berechnung / von Schraubenmuttern / und Stahl. / Wenn / das Ende der Welt / kommen wird – / den Planeten / das Chaos / auf Hochglanz bringen wird. / und als einziges / nur übrigbleiben wird / diese / über dem Staub des Todes wie eine Säule errichtete Brücke. / dann könnte. / so wie aus Knöchelchen. / dünner als Nadeln. / in den Museen stehende / Echsen / fettwerden. / mit dieser Brücke / der Jahrhunderte ein Geologe / die gegenwärtigen Tage / wieder neu schaffen. / Er wird sagen: / – Diese / stählerne Pfote / vereinigte / die Meere und Prärien. / von hier / trieb Europa / in den Westen. / nachdem es die Indianerfedern / in den Wind / geworfen hatte. /.../

Ich sehe – / hier / stand Majakovskij. / stand / und schmiedete Verse – / Ich schaue. / wie ein Eskimo einen Zug ansieht. / sauge mich fest. / wie sich eine Zecke ins Ohr festsaugt / Die Brücke von Brooklyn – / ja... / Das ist ein Ding!

Die Bezugnahme Voznesenskij's auf das Gedicht Majakovskij's von 1925 ist noch offensichtlicher als im Fall von Pasternak's *Vokzal*. Schon die Lesenski in *Ноюј аëропорт в Н'ју-Јорке* erinnern an Majakovskij. Abgesehen davon aber nimmt Voznesenskij im vierten Abschnitt seines Gedichts direkt auf *Бруклинскиј мост* Bezug. Wie oben dargestellt, lobt er das "Antimaterielle", die Schwerelosigkeit des Flughafens, der keine "tragenden Konstruktionen" mehr benötigt. Dies ist ein bewußter Kontrast zu Majakovskij's Gedicht, der ausgerechnet die nüchterne Statik der Brücke preist: "der Kampf / um Konstruktionen / statt Stile. / die strenge Berechnung / von Schraubenmuttern / und Stahl". Folgerichtig beschließt Voznesenskij sein Gedicht mit den Versen: "Brooklyn ist ein Dummkopf, ein Teufel aus schweren Steinen. / Das Denkmal der Ära ist / der Flughafen" – und nicht die stählerne Brücke, wie noch Majakovskij suggeriert, wenn er von der "Brücke der Jahrhunderte" spricht.

<sup>216</sup> Majakovskij. *Polnoe sobranie sočinenij*. Bd. 7. S. 83-87.

Damit ist bereits ein erster Unterschied zwischen den beiden Gedichten deutlich geworden: Majakovskij ist an der materiellen, dinglichen Konstruktion des von ihm beschriebenen Bauwerks gelegen; Voznesenskij dagegen intendiert eher eine "Vergeistigung" des materiellen Gegenstandes, wie Veit es nennt. Die Autorin illustriert dies an dem anschaulichen Vers Majakovskijs: "Ich sauge mich fest, / wie sich eine Zecke ins Ohr festsaugt." Der Vergleich mit einer Zecke drücke die kontemplative Betrachtung der Brücke durch das lyrische Ich "von der geistigen Ebene auf die platt physische und bewußtlose Tätigkeit des Sich-Hineinbohrens eines zudem nicht eben ansehnlichen Tierchens".<sup>217</sup>

Doch der Gegensatz zwischen Vergeistigung und Materialisierung der Technik ist nicht der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Gedichten. Dieser liegt vielmehr in der Beschaffenheit des lyrischen Ich und seiner Beziehung zu dem beschriebenen Gegenstand. Anders als in *Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke* gibt es in *Bruklinskij most* keine Gleichsetzung von Ich und Bauwerk, sondern das lyrische Ich steht zweifellos im Mittelpunkt des Gedichts. Es stellt eindeutig eine *betrachtende* Instanz dar, die das technische Bauwerk als ein Objekt, ein "Ding" ("vešč") sieht. Wie Eshelman betont, nimmt Majakovskij "immer einen Standpunkt gegenüber etwas ein".<sup>218</sup> Dies wird in *Bruklinskij most* nur allzu deutlich.

Die zentrale Stellung des Ich läßt sich in Majakovskijs Gedicht anhand verschiedener Ebenen belegen. Erstens anhand der Syntax: In *Bruklinskij most* bildet das Ich als Personalpronomen "ja" fünfmal das grammatische Subjekt. Ferner ist das Ich dreimal in Prädikaten und zweimal metonymisch in Subjekten enthalten ("kartina moja"/"mein Bild" und "moi videnija"/"meine Visionen"), nimmt also insgesamt zehnmal die Stellung eines grammatischen Subjekts ein. Die Brücke dagegen ist lediglich dreimal grammatisches Subjekt, davon einmal lediglich in einem Nebensatz und einmal als Metonymie ("stal'naja lapa"/"stählerne Pfote"). Sie hat aber fünfmal Objektfunktion. Damit ist das lyrische Ich in *Bruklinskij most* zumindest grammatisch das dominierende Subjekt. Das ist eine Hierarchisierung, mit der Voznesenskij bricht, indem er das Ich auf die Metonymie "avtoportret moj" reduziert und danach grammatisch überhaupt nicht mehr in Erscheinung treten läßt.

Zweitens zeigt das Motiv des Sehens in *Bruklinskij most*, daß das lyrische Ich ein betrachtendes Subjekt, die Brücke hingegen ein betrachtetes Objekt ist. Dafür gibt es drei Beispiele:

---

<sup>217</sup> Veit, "Die Tradition des Amerikabildes", S. 227.

<sup>218</sup> Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 40.

Как глупый художник / в мадонну музея  
 вонзает глаз свой, / влюблен и остр,  
 так я, / с поднебесья, / в звезды усеян,  
 смотрю / на Нью-Йорк / сквозь Бруклинский мост.

Wie ein dummer Künstler / in die Madonna des Museums / sein Auge hineinstößt, / verliebt  
 und spitz, / so blicke, / vom Firmament, / in Sterne übersät, / ich / auf New York / durch die  
 Brücke von Brooklyn.

*Я вижу – / здесь / стоял Маяковский*

*Ich sehe – / hier / stand Majakovskij*

*Смотрю, / как в поезд глядит эскимос*

*Ich schaue, / wie ein Eskimo einen Zug ansieht (Hervorhebungen von mir)*

Die Distanz des Sprechers gegenüber der Objektwelt, die durch die Betonung des "Sehens" ausgedrückt wird, ist typisch für die historische Avantgarde. Weststeijn weist auf die Häufung der Distanz vermittelnden Anfangsformel "Ja videl..." ("Ich sah...") in der Lyrik Chlebnikovs hin.<sup>219</sup> Eine ähnliche Funktion hat bei Pasternak die Formel "(mne) kazalos" ("es schien" bzw. "mir schien").<sup>220</sup> Beide Einschübe, "ja videl" und "mne kazalos", lassen das Ich als eine eigenständige Instanz in Erscheinung treten. Voznesenskij dagegen verwendet das Motiv des Sehens überhaupt nicht. Bei ihm gibt es keine Distanz zwischen Ich und der geschilderten Welt. Die Eindrücke in *Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke* wie auch in anderen Gedichten Voznesenskij sind, anders als in der historischen Avantgarde, unmittelbar und dringen förmlich auf das Ich ein, das hinter diesen Bildern vollständig zurücktritt.

Als drittes sagen die zahlreichen Vergleiche in *Bruklinskij most* etwas über die Stellung des Subjekts bei Majakovskij aus. Sie schmücken nicht etwa, wie zu erwarten wäre, den betrachteten Gegenstand, sondern gelten der Aktion des Ich in bezug auf die Brücke. Ein anschauliches Beispiel dafür sind die Verse:

Как в церковь / идет / помешавшийся верующий,  
 как в скит / удаляется, / строг и прост, –  
 так я / в вечерней / сереющей мерещи  
 вхожу, / смиренный, на Бруклинский мост.

Wie der verückt gewordene Gläubige / in die Kirche / geht, / wie er sich in die Einsiedelei / entfernt, / streng und einfach, – / so gehe ich / in der abendlichen / grau werdenden  
 Dämmerung / hinein, / demütig, auf die Brücke von Brooklyn.

<sup>219</sup> Vgl. Weststeijn, "The Role of the 'I'", S. 231; ders., "Die Mythisierung des lyrischen Ich", S. 129.

<sup>220</sup> Vgl. Kap. IV.6.

Hier erhöhen die religiösen Vergleiche nicht, wie bei Voznesenskij, in erster Linie das Bauwerk (und damit indirekt das Ich), sondern sie sind direkt auf das lyrische Ich gerichtet. Das gleiche gilt für das Motiv der "Sterne". In *Bruklinskij most* blickt das lyrische Ich vom mit Sternen übersäten Himmel auf New York hinab:

так я, / с поднебесья, / в звезды усеян,  
смотрю / на Нью-Йорк / сквозь Бруклинский мост.

so blicke, / vom Firmament, / in Sterne übersät, / ich / auf New York / durch die Brücke  
von Brooklyn.

Dies ist eine Verklärung des Ich zu einer mythisch-erhöhten Gestalt, bei der die Sterne ihre traditionelle Symbolkraft behalten. Diese Mythisierung bricht Voznesenskij in zweifacher Hinsicht. Er erhöht das Ich nicht, und er nimmt den Sternen ihre Symbolkraft, indem er sie in einem Atemzug mit Packarbeitern und "Nutten" nennt.

Viertens schließlich drückt sich die Subjektzentriertheit von *Bruklinskij most* auch in zwei erotischen Tropen aus. Es handelt sich um die Metapher "k sebe / za gubu / pritjagivat' Bruklin" ("zu sich / an die Lippe / Brooklyn heranziehen") und um den Vergleich "Kak glupyj chudožnik / v madonnu muzeja / vonzaet glaz svoj, / vljubljen i ostr" ("Wie ein dummer Künstler / in die Madonna des Museums / sein Auge hineinstößt, / verliebt und spitz"). Gerade im zweiten Fall ist die Anspielung auf den Sexualakt eindeutig. Ein Liebesobjekt aber, die Madonna bzw. Brooklyn, setzt ein Subjekt voraus.

Nun ist das Subjekt auch in *Bruklinskij most* keineswegs mehr eine vollkommen intakte Einheit. Wie eingangs ausgeführt, wird das Ich bereits in der Lyrik der Moderne in seiner Darstellung problematisiert. In diesem Fall ist das lyrische Ich semantisch paradox und in sich widersprüchlich. So ist es, als es auf die Brücke geht, zunächst "demütig" ("smirennij"), dann "stolz" ("gordij"). Beide Extreme stehen gleichberechtigt nebeneinander. Mit dem Geologen führt Majakovskij ein weiteres Subjekt ein, das in der folgenden wörtlichen Rede, da deren Ende nicht klar auszumachen ist, mit dem ursprünglichen Ich schwimmt. Schließlich kommt noch der Dichter Majakovskij als drittes Subjekt hinzu: "Ich sehe – / hier / stand Majakovskij, / stand / und schmiedete Verse." Diese Widersprüche in der Subjektstruktur reichen allerdings nicht aus, um die zentrale Stellung des Ich in *Bruklinskij most* ernsthaft zu untergraben. Dies ist erst in *Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke* der Fall <sup>221</sup>

<sup>221</sup> In einem späteren Gedicht, *Majakovskij v Parize* (*Majakovskij in Paris*, 1963), überträgt Voznesenskij die Gleichsetzung mit dem Bauwerk, die er selbst in *Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke* betreibt, in einer erneuten Anspielung auf *Bruklinskij most* rückwirkend auf den futuristischen Dich-

Darüberhinaus belegen *Bruklinskij most* und *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* das unterschiedliche Dichterverständnis Majakovskijs und Voznesenskij. Wie bereits erwähnt, ist die Brücke für Majakovskij ein "Ding" ("vešč"). Diese Bezeichnung korreliert mit dem futuristischen Verständnis vom Kunstwerk und vom Wort als einem "Ding", das auf die Bearbeitung durch den Dichter wartet.<sup>22</sup> Auch heißt es, Majakovskij "schmiedete Verse". Somit besteht eine Analogie zwischen Brücke und Gedicht. Der Anblick des Jahrhundertbauwerks in den USA ist für Majakovskij nur ein Vorwand, um seine eigene Dichtertätigkeit darzustellen, und mit der Beschreibung der Brücke in seinem Gedicht setzt er sich selbst ein Denkmal ("hier stand Majakovskij..."). Bei Voznesenskij dagegen besteht die Analogie nicht zwischen Bauwerk und Gedicht, sondern zwischen Bauwerk und Dichter. Hier zeigt sich die Abkehr Voznesenskij vom modernen Kunstverständnis. Da er sich selbst kein Denkmal setzen kann, bleibt ihm nur die oberflächliche Identifikation mit einem Flughafen. Doch auch sie ist nicht dauerhaft, denn das Identifikationsobjekt ist, wie im Schlußvers anklingt, ein Denkmal Eeros, nicht Voznesenskij.

## Fazit

*Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* ist, nach *Goya*, ein erneutes Beispiel dafür, daß Voznesenskij keine eigene Welt entwirft, sondern vorgibt, sich in einer von anderen gestalteten Welt zu finden. Das Subjekt dieses Gedichts ist ein Konstrukt ohne Tiefe und mit verschiedenen flottierenden Bedeutungen, die sich aus dem Wechselspiel mit anderen Signifikanten ergeben. Anders als in der historischen Avantgarde ist das Ich keine betrachtende Instanz mehr (Majakovskij), und es ist auch nicht mehr nur auf der figurativen Ebene eins mit der Umwelt (Pasternak), sondern es ist tatsächlich und ausdrücklich aufgehoben im Objekt. Das Einssein mit der Welt, das bei Pasternak noch ein Wunsch ist, ist bei Voznesenskij eingetreten. Diese Neuordnung im Verhältnis von Subjekt und Objekt, weg vom souveränen, zentralen Subjekt, das über die Objektwelt verfügt, hin zu einem Subjekt, das tatsächlich mit der Objektwelt verschmilzt, markiert einen Schritt, der dem Wechsel vom Subjektzentrismus der Moderne zur postmodernen Dezentriertheit des Subjekts genauestens entspricht.

ter. Er spricht ihn an mit dem Vers "Majakovskij. Vy schozi s mostom" ("Majakovskij. Sie ähneln der Brücke") und nennt ihn "Tovarišč most" ("Genosse Brücke") (Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd 1, S. 169).

<sup>22</sup> Vgl. Al'fonsov, *Poëzija Borisa Pasternaka*, S. 36 u. 358: "V sisteme futurizma /.../ tvorčestvo 'veščej' sredstvami iskusstva neslo ideju novogo, rukotvornogo mira /.../ Majakovskij smotrit na mir, kak master smotrit na syroj, neobrabotannyj material" ("Im System des Futurismus trug das Schaffen von 'Dingen' mit den Mitteln der Kunst die Idee einer neuen, handgeschaffenen Welt /.../ Majakovskij sieht auf die Welt, wie ein Meister auf das rohe, unbearbeitete Material sieht").

Die Identifikation des lyrischen Ich mit einem für die damalige Zeit hochtechnologisierten Gegenstand verleiht dabei dem Kausalzusammenhang zwischen Technologischem Zeitalter und Postmodernismus Ausdruck.

Der Vergleich von *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* mit seinen Prätexten macht ferner deutlich, daß Voznesenskij seine Vorläufer nicht zitiert, um einen Gegensatz zu deren Texten aufzubauen. Zwar entsteht, besonders in bezug auf *Bruklinskij most*, zunächst der Eindruck, Voznesenskij bezwecke genau dies, nämlich eine Kritik an Majakovskijs Lob der Brücke. Eine aufmerksame Betrachtung zeigt jedoch, daß Voznesenskij die Gegensätze zwischen beiden Gedichten abmildert, indem er die Zitate aus Majakovskijs Gedicht in die Lautstruktur des eigenen Wortes einpaßt. So wiederholt er im vierten Abschnitt von *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* immer wieder das Lautmotiv "ka", das eines der Grundmotive in *Bruklinskij most* darstellt. Das umfaßt sowohl solche Begriffe, die den Flughafen kennzeichnen ("stakan"/"Glas" und "kassami"/"Kassen"), als auch solche, die auf die Brücke von Brooklyn anspielen ("istukan"/"Götze" und "kamennyč"/"steinern"). Die gleiche Vermischung vollzieht sich auf der lexikalischen Ebene: Von der Brooklyn-Brücke sagt Voznesenskij, sie sei ein "Dummkopf" ("durak"), aber auch das Flugzeug "macht Dummheiten" ("durit"). In bezug auf Pasternak kann man eine ähnliche Angleichung durch die bereits erwähnte lautliche Verkettung von "(vokzalov)-tortov", "retorta" und "aëroport" beobachten. In diesem Umgang mit dem fremden Wort zeigt sich einmal mehr die Indifferenz Voznesenskij, der die Zitate um ihrer selbst willen miteinander vermischt, ohne dabei eine eigene Haltung hervorzuheben.



А ночами за лыжной базой  
 три костра она разожжет  
 и на снег крестом упадет

потрясенно и беспощадно  
 как посадочная площадка

пахнет жаром смолой лыжной  
 ждет лежит да снежок лизнет  
 самолет ушел – не догонишь

Ненайденый мой, ненайденый!  
 Потерять себя – не пустяк,  
 вся бежишь, как вода в горстях.

### III

А вчера, столкнувшись в гостях,  
 я увижу, что ты – не ты,  
 сквозь проснувшиеся черты –

тревожно и радостно,  
 как птица, в лице твоём, как залетевшая  
 в фортку птица,  
 бьет пропавшая красота.

"Ну вот, – ты скажешь, – я и нашлась,  
 кажется.

В новой ленте играю. В 2-х сериях.  
 Если только первую пробу не зарубят!"<sup>221</sup>

### Verlorene Ballade

I

In herbstlicher Stunde. / durch den abgefallenen Wald. / umfangend und gefährlich / fliegen in  
 uns hinein, wie Samen. / irgendwelcher Schicksale und Namen.  
 Das ist Seelenwanderung. / In uns dringen irgendwelcher Schatten ein. / wie in Kübeln  
 wachsen Pflanzen...

In der Nervenklinik sind 300 Seelen.  
 Ein ehemaliger Architekt brüllt: "Ich bin Goya". / Man jagt ihn mit einem Schrubber auf die  
 Koje.  
 Und in jene ist das Sozialamt eingezogen – es wird an alle austeilen und geht ohne...  
 Und eine Kleine sitzt in der Ecke. / Was sie in sich versteckt – keinen Mucks darüber. / Bei ihr  
 – schielen die Pupillen einer / Filmschauspielerin. / wie die Pinsel beim Luchs...

II

Jener Schauspielerin hängt alles zum Hals heraus. / wie leer ist ihr Nacken! / Sie wird  
 herantreten, sich bemühen zu lächeln: / "Ich bin in irgendjemand übergesiedelt! / Bin  
 auseinandergeklaut, wie Glasperlen von der Kette. / Ich bin verlorengegangen.  
 verlorengegangen!..."

Sie geht umher, stellt gegenüber. / stellt uns, wie Stühle, um. / Und wird uns aus der Ecke  
 anstarren, / wie eine leere Kirche, hallend.  
 Mechanisch ist sie Ehefrau. / Mechanisch ist sie lebendig. / Mechanische sind ringsum die  
 Flaschen. / und die selbstgefälligen Grinsgesichter entgleiten wie Seifenreste. / Wie hat man

<sup>221</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočnenij*, Bd. 1, S. 100-101.

sie volltrunken<sup>22</sup> geraubt!..

Und nachts hinter dem Skiverleih / wird sie drei Feuer entfachen / und wird wie ein Kreuz  
auf den Schnee fallen

tief erregt und schonungslos / wie ein Landeplatz

riecht nach Hitze nach Harz nach Skispur / wartet liegt und wird einen Schneeball

schlecken / das Flugzeug ist abgeflogen – du wirst es nicht einholen

Mein Nichtfindelkind, Nichtfindelkind! / Sich zu verlieren ist keine Kleinigkeit, / immer

läufst du, wie Wasser in der hohlen Hand...

III

Und gestern, bei jemandem zu Gast begegnet, / werde ich sehen, daß du nicht du bist, / durch

die aufgewachten Gesichtszüge – / aufgeregt und froh, / wie ein Vogel, schlägt in deinem

Gesicht, wie ein / kurz zum Klappfenster hereingeflogener Vogel, / die verlorene Schönheit...

"Nun denn", wirst du sagen, "ich habe mich tatsächlich gefunden, / scheint es..." / Ich spiele in

in einem neuen Film... Einem Zweiteiler... / Wenn sie nur die erste Probe nicht verreißen!.."

In *Poterjannaja ballada* (1962) geht es offensichtlich um den Verlust von Identität, der sich in den bisher betrachteten Gedicht eher versteckt andeutet. "Sich verlieren" ("poterjat'sja") und "in jemand übersiedeln" ("pereselit'sja") sind die Grundmotive des Gedichts, und Voznesenskij stellt damit nicht, wie in *Goya* und *Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke*, ein mehr oder weniger auf das lyrische Ich bezogenes Problem dar, sondern er schildert den Selbstverlust als ein Phänomen, das alle, die gesamte Menschheit, betrifft ("v nas vletajut"; "V nas vtorgajutsja" – "in uns fliegen", "In uns dringen ein..."). Das Postmoderne von *Poterjannaja ballada* besteht dabei darin, daß dieser Verlust nicht beklagt, sondern als eine Tatsache akzeptiert wird. Daß Voznesenskij ausgerechnet in diesem Kontext *Goya* zitiert ("Byvsij zodčij vopit: 'Ja – Gojja'", "Ein ehemaliger Architekt brüllt: 'Ich bin Goya'"), belegt noch einmal rückwirkend, daß das frühe Gedicht nicht Ausdruck von Selbstüberhöhung, sondern Resultat des Identitätsverlusts ist.

Im Zentrum von *Poterjannaja ballada* steht das Motiv der "Seelenwanderung" ("Pereselen'e Duš"). Die Metapher meint nicht Unsterblichkeit im religiösen Sinne einer Wiedergeburt nach dem Tod, sondern ganz wörtlich und konkret "Umzug der Seelen" unter Lebenden. Das Innere, Wahre der Existenz wird in *Poterjannaja ballada* nicht von vornherein durch eine Konzentration auf die oberflächliche Spiegelung von Signifikanten ausgeblendet, wie in vorigen Gedichten, sondern Voznesenskij behauptet vielmehr eine beliebige Verlagerung der Seelen in andere Hüllen und ihre Verdrängung durch Äußeres. Das gesamte Gedicht beschreibt, wie fremde Dinge von außen in das eigentliche Innere vordringen. Diese Zerstörung der Dichotomie von innen und außen ist grundlegend, wie man anhand der exzessiven Häufung

<sup>22</sup>Der Neologismus "labazno" ist abgeleitet von "labaz" ("Kornspeicher"). Analog dazu wäre "labazno" wörtlich mit "kornspeicherisch" zu übersetzen. Bedeutungskonstituierend im Gedichtkontext ("Flaschen", entgleitende Gesichtszüge) scheint jedoch eher die vulgärsprachliche Redewendung "pojti v labaz" ("Saufen gehen" oder "was zu Saufen besorgen").



Seele des Menschen".<sup>229</sup> Die Frage ist jedoch, ob er diesem Anspruch in seinen Gedichten auch gerecht wird. Ich meine, daß die Beurteilung Voznesenskij's als eines Propagandisten der "Seele" einer detaillierteren und tiefergehenden Betrachtung seiner Lyrik nicht standhält.

Zunächst einmal muß man die oben zitierten Verse aus *Vstupitel'noe* als ein Zitat begreifen. Die betreffende Vorlage dafür findet sich in Majakovskij's *Tragedija* (*Tragödie*, 1913):

я –  
царь ламп!  
/ /  
я вам открою  
словами  
простыми, как мычавье,  
наши новые души,  
гудящие,  
как фоварные дуги.<sup>230</sup>

Ich bin der Herr der Lampen! /.../  
Ich eröffne euch / mit Worten, einfach wie Gebrüll, / unsre neuen Seelen, / die surren / wie  
Laternenbögen.

Diese Verse Majakovskij's enthalten bereits die ungewöhnliche Verbindung des Lampenmotivs mit den "Seelen", die Voznesenskij exakt kopiert, wenn er "Seelen" und die Metapher der "dreieckigen Birnen" miteinander kombiniert, denn letztere spielen auf die elektrischen Leuchten in der New Yorker U-Bahn an.<sup>231</sup> Im Vergleich mit dem Ausschnitt aus Majakovskij's Gedicht tritt jedoch ein deutlicher Unterschied in der Bedeutung des Ich zutage. Bei Majakovskij tritt es als ein mächtiger Demiurg, als ein selbstbewußter Herrscher über die Seelen auf, der die Menschen verwandeln kann. Im Kontrast dazu erscheint das lyrische Ich Voznesenskij's mit seinem Vorhaben, die "Seelen" zu "suchen" ("išču v nich duši golye"), geradezu zaghaft und von vornherein wenig überzeugend.

Voznesenskij wird zwar gerade in seinen frühen Gedichten noch von der Suche nach wahren Werten, nach Authentizität, geleitet und thematisiert dies auch immer wieder, doch insgesamt kann man bei ihm, wie in dieser Arbeit gezeigt wird, eine zunehmende *Desillusionierung* in bezug auf das Ideal einer "Seele" sowie sonstiger

<sup>229</sup> "Osnovnaja problema segodnjašnej literatury – vzgljad vglub', v dušu čeloveka" ("Molodye – o sebe", *Voprosy literatury* 9 (1962), S. 123). Vgl. auch ders., *Aksioma samoiska*, S. 164: "V polo-vod'e šestidsjatyh čotelos' fundamental'noj ontologičeskoj istiny" ("In der Flut der Sechziger wollte ich die fundamentale ontologische Wahrheit").

<sup>230</sup> Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 154.

<sup>231</sup> Vgl. J. Holthusen, *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*, München 1978, S. 321; vgl. auch W. Horst, "Dreieckige Birnen: doppelt übersetzt", *Süddeutsche Zeitung*, 18.04.1964.



beklagt wird oder den Dichter zum Verstummen bringt. Der Verlust von Identität ist, wie im folgenden deutlich wird, vielmehr Anlaß für ein recht unterhaltsames, harmonisches Gedicht, und erst die vermeintliche Identitäts*findung* im dritten Teil des Gedichts zerstört schließlich die Dichtung und läßt die Ballade "sich verlieren" in fragmentarische, prosaische Gesprächsfetzen.

Voznesenskij beginnt sein Gedicht aus der kollektiven Perspektive eines "Wir": "v nas vletajut", "V nas vtorgajutsja" ("in uns fliegen hinein", "in uns dringen ein"). Bereits hier wird klar, daß die Wir, die Menschen, Hüllen sind, in die etwas anderes einzieht. Dieser Mechanismus des Besetztwerdens wird durch die anaphorisch-parallele Konstruktion der beiden Verse bekräftigt und bekommt durch sie nahezu absoluten Charakter. Wessen Schicksale und Namen in die Menschen eindringen, bleibt unbestimmt. Dies unterstreicht das zweimalige "č'i-to" ("irgendwelcher"). Fest steht lediglich, daß der Vorgang gefährlich ("opasno"), zugleich aber fruchtbar ist ("wie Samen", es "wachsen Pflanzen"). Die Menschen ("Wir") erscheinen als eine Art "Seelenkübel" ("v *kachuskach*" – das russische Wort für "Kübel" enthält das Wort für "Seele"), als tote Gefäße für Lebendiges.

Der anschließende Vers "V nervnoj klinike 300 duš" ("In der Nervenklinik sind 300 Seelen") steht isoliert im Raum, er ist graphisch durch Leerzeilen abgetrennt. Man kann davon ausgehen, daß die "300 Seelen" mit den Wir identisch sind; es findet ein Perspektivenwechsel vom Wir zur dritten Person statt. Einer der 300 Irren ist ein "ehemaliger Architekt", der sich für Goya hält ("Byvšij zodčij vopit: 'Ja – Gojja!"). In diesem Vers zitiert Voznesenskij sein frühes Werk *Goya*, und indem er sich selbst als "ehemaligen Architekten", nicht aber als "Dichter" bezeichnet, stellt er sich als Dichter in Frage. Auch das Verb "vopit" ("brüllt") ist nicht gerade eine Auszeichnung für einen Lyriker. Damit ironisiert Voznesenskij sich und sein *Goya*-Gedicht bereits selbst und greift damit Prigovs und Nekrasovs späteren, oben zitierten Parodien<sup>236</sup> auf *Goya* vor.

Ungeachtet dieser Ironisierung rückt Voznesenskij in *Poterjannaja ballada* jedoch nicht von *Goya* ab, sondern führt die Grundidee des frühen Gedichts, den Selbstverlust bzw. die vermeintliche Selbstfindung in einer anderen Person, noch fort. Dazu führt er eine lyrische Heldin, eine Schauspielerin, ein, um die es im zweiten und dritten Teil des Gedichts geht. Sie ist in dem kollektiven Wir, mit dem *Poterjannaja ballada* beginnt und das sowohl den "ehemaligen Architekten" als auch die lyrische Heldin umfaßt, mit dem *Goya*-Ich verbunden. Wie im folgenden deutlich wird, verkörpert die Schauspielerin eine Variante des lyrischen Ich aus *Goya*.

---

<sup>236</sup> Siehe Kapitel III.

Eine erste Eigenschaft der Heldin ist ihre innere Leere. Der zweite sie betreffende Vers lautet: "Čto tait v sebe – ni gugu" ("Was sie in sich versteckt – keinen Mucks darüber"). Doch die Heldin verschweigt nicht nur, was sie in sich birgt; vielmehr ist anzunehmen, daß sie überhaupt nichts in sich birgt, denn in den beiden folgenden Strophen fällt zwei mal das Adjektiv "pustynnyj" ("öde", "leer"), einmal emotional hervorgehoben in dem Ausruf "wie leer ist ihr Nacken!" ("kak pustynna ee Potylica!")<sup>237</sup>, ein anderes Mal in dem Vergleich der Schauspielerin mit einer "leeren Kirche" ("kak pustynnyj kostel"). In den Versen "Mašinal'no ona – žena. / Mašinal'no ona – živa" wird erneut der Verlust der Seele, des Authentischen, konstatiert, der ähnlich schon in *Antimiry* (*Antiwelten*, 1961) in den Versen anklingt: "Net ženščin – / est' antimužčiny, / v lesach revut antimašiny" ("Es gibt keine Frauen – / es gibt Antimänner, / in den Wäldern brüllen Antimaschinen")<sup>238</sup>. Auch heißt es über die Heldin, daß sie die übrigen "wie Stühle" umstellt ("nas, kak stul'ja, perestavljaet"). Damit ist in *Poterjannaja ballada* insgesamt ein Schwund an menschlichen Eigenschaften zu beobachten.

Anders als das lyrische Ich in *Goya* weiß die Heldin in *Poterjannaja ballada* auch nicht, in wen sie sich hineinversetzt hat: "Ja v kogo-to pereselilas'!" ("Ich bin in irgendjemand übergesiedelt!"). Das unbestimmte Pronomen "v kogo-to" greift das einleitende zweimalige "č'i-to" ("irgendwelcher") wieder auf. Diese Unbestimmtheit bei dem Verschmelzen von Personen und Identitäten, die uns schon in den Versen "priroda v reke i vo mne / i gde-to ešče – izvne" ("die Natur ist im Fluß und in mir / und irgendwo noch – von außen") in "*Ja soslan v sebja...*" begegnet ist, taucht bei Voznesenskij immer wieder auf (s. auch Kap. IV.6). Durch eben diese Ungewißheit

<sup>237</sup> Das Wort "Potylica" zieht durch seine Großschreibung die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich. Der Begriff existiert in der russischen Standardsprache in dieser Form nicht. Er ist abgeleitet von dem veralteten Lexem "potylica" mit der Bedeutung "Nacken", "Hinterkopf". Die Umwandlung zu "Potylica" ist ein Beispiel für ein Verfahren Voznesenskij's, das ich "Signifikantenverschiebung" nennen möchte, und das bei Voznesenskij sehr häufig ist. Die Endung "-lica" verweist auf mehrere andere Signifikanten: 1. "lichó" (veraltet: "das Böse"), 2. "lichój" (a. "unheilvoll", b. "kühn", "waghalsig"), 3. "lichorádit" ("fiebern"). Der erste korrespondiert mit "opasno" ("gefährlich") des Gedichtanfangs; der zweite stellt eine Interferenz zu dem Gedicht "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" ("*Wir sind viele. Wir sind vielleicht zu viert...*", 1963) dar, in dem Voznesenskij die Heldin des Gedichts als "lichac" ("Tollkopf") bezeichnet; der dritte ist vielleicht, angesichts der Lokalisierung von *Poterjannaja ballada* in einem Irrenhaus, der naheliegenste, denn Fieberwahn und Wahnsinn liegen beieinander. Mit der Verschiebung von "potylica" zu "Potylica" löst Voznesenskij die direkte Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat auf, indem er in dem Signifikant auf weitere Signifikanten verweist und damit die Einheit des Signifikanten in Frage stellt. Es handelt sich folglich um ein ähnliches Signifikantenspiel wie beispielsweise in den Anfangszeilen von *Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke*, nur daß die verschiedenen Bedeutungen hier nicht durch das Wechselspiel mehrerer im Text anwesender Signifikanten entsteht, sondern durch den Bruch mit der morphologischen Norm innerhalb eines Signifikanten.

<sup>238</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 89.

verunsichert, zieht die Heldin den Schluß: "Poterjalas' ja, poterjalas'!.." ("Ich bin verlorengegangen, verlorengegangen!.."). Im Vergleich dazu wirkt der Satz des "ehemaligen Architekten", "Ich bin Goya", geradezu wie eine Rettung: Goya als Identifikationsfigur ist ein Fixpunkt für den lyrischen Helden, über den die Heldin aus *Poterjannaja ballada* nicht verfügt. Dies verdeutlicht auch die Interpunktion des Gedichts. Während die lyrische Heldin ihren Selbstverlust mit Emphase vorträgt ("poterjalas'!"), erfolgt die Feststellung "Ja – Gojja" als nüchterne Aussage, an deren Ende ein Punkt steht.

In zweifacher Hinsicht interessant ist der Vergleich: "Razbežalas', kak s bus stekljarus" ("Bin auseinandergelaufen, wie Glasperlen von der Kette"). Das Substantiv "busy" ("Kette") ist ein Pluraletantum, "stekljarus" ("Glasperlen") ein Kollektivum. Beides gemeinsam impliziert, daß die lyrische Heldin innerlich eine Vielheit darstellt, nicht aber eine geschlossene Person. Semantisch ist darüberhinaus das Material der Perlen, Glas, signifikant: Es vermittelt einmal mehr den Eindruck von Transparenz, die für Voznesenskij's poetische Welt, wie bereits in *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* deutlich wurde, typisch ist.

In den drei Strophen von dem Vers "A nočami za lyžnoj bazoj / tri kostra ona razožžet..." ("Und nachts hinter dem Skiverleih / wird sie drei Feuer entfachen...") bis zu dem Vers "samolet ušel – ne dogoniš" ("das Flugzeug ist abgeflogen – du wirst es nicht einholen") entzieht sich die lyrische Heldin zeitlich und räumlich der Realität des Gedichts in eine andere Wirklichkeitssphäre. In dieser Passage wird erneut der Einfluß des Surrealismus auf Voznesenskij deutlich. Sie erinnert der Form nach an surrealistische Traumdarstellungen. Die Interpunktion fehlt, Bilder werden assoziativ aneinandergereiht, die strenge Syntax ist aufgehoben. Hinzu kommt der zeitliche Hinweis auf die Nacht. Auch sind "Seelenwanderung" vor dem Tod und Wahnsinn Themen des Surrealismus.<sup>239</sup> Die surreale Sphäre in *Poterjannaja ballada* ist von Symbolen geprägt: Die Heldin entfacht "drei Feuer" und fällt "wie ein Kreuz" auf den Schnee. Feuer, Kreuz und Schnee sind semantisch stark überladene Symbole, doch auch sie bieten keine Authentizität, der Traum bietet keine Zuflucht. Die Heldin bleibt ein "Landeplatz" ("posadočnaja ploščadka"), an dem andere anlanden können. Das Flugzeug, auf das sie wartet und das sie hätte mitnehmen können, ist abgeflogen, und die Frau bleibt ziellos und verloren zurück – eine erneute Negation einer

<sup>239</sup>Der Surrealismus präferiert die Ebene des Unbewußten. Im Unbewußten hält er das Annehmen einer anderen, unbekannteren, aber tatsächlich existierenden Persönlichkeit für möglich. A. Breton zum Beispiel, einer der führenden Surrealisten, erinnert sich daran, daß es R. Desnos bei einer der abendlichen Experimentierstunden der Surrealisten vollständig gelang, im Traum die Persönlichkeit M. Duchamps darzustellen (vgl. V. Zol., *André Breton*, Reinbek 1990, S. 59). Zum Einfluß des Surrealismus auf Voznesenskij vgl. ausführlich Kap. IV.6.

Flucht in die Transzendenz und eine Reminiszenz an *Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke*, wo, wie oben ausgeführt, Flugzeuge nur ankommen, aber nicht abfliegen.<sup>240</sup>

An dieser Stelle setzt das lyrische Ich mit der direkten Anrede der lyrischen Heldin ein: "Nenajdenyš moj, nenajdenyš!" ("Mein Nichtfindelkind, Nichtfindelkind!"). Hier wird deutlich, daß das Gefühl des Verlorengehens in andere Personen dem lyrischen Ich bekannt ist. Nur deshalb kann das Ich in väterlichem Ton sagen: "Poterjat' sebja – ne pustjak" ("Sich zu verlieren ist keine Kleinigkeit"). Voznesenskij schildert folglich anhand der Schauspielerin eine Befindlichkeit, die das lyrische Ich bereits selbst erfahren hat – und zwar in Gestalt des lyrischen Ich aus *Goya*. Die Verbindung zwischen der Heldin aus *Poterjannaja ballada* und dem Ich aus *Goya* wird durch lexikalische und lautliche Analogien hergestellt: Der Reim "ne dogoniš" – "nenajdenyš" in Teil II wiederholt den Reim "Gojja" – "gonjat" aus Teil I des Gedichts; dieser Reim seinerseits ist eine nahtlose Fortsetzung des Paradigmas "Gojja" – "Gore" – "golos" etc. aus dem früheren Gedicht.<sup>241</sup> Etwas schwächer als in den Reimen "Gojja" – "gonjat" und "ne dogoniš" – "nenajdenyš" klingt das Lautmuster auch noch in dem Reim "v gorstjach" – "v gostjach" an. Es wird ergänzt durch die signifikante Häufung von o-Lauten im Umfeld des Verbs "ne dogoniš", die an das dunkle Lautmuster von *Goya* erinnern: "smoloj lyžnej", "ždet", "snežok liznet", "samolet ušel – ne dogoniš", "Nenajdenyš moj, nenajdenyš".

Ganz deutlich aber wird die Parallele zu *Goya* in Teil III von *Poterjannaja ballada*: Hier sieht das Ich, daß "du nicht du bist", sondern ein anderer – genauso wie das Ich in *Goya*. Im Russischen sind die Konstruktionen "ty – ne ty" und "ja – Gojja" auch grammatisch-syntaktisch parallel, und so wie das "ja" sich in "Gojja" wiederholt, wiederholt sich hier das "ty". Es handelt sich somit um eine exakte Kopie der Figur "Ich bin jemand anders", und die lyrische Heldin verkörpert eine Variante des Ich aus *Goya*. Doch wie steht das lyrische Ich dem Gefühl der lyrischen Heldin, sich in andere verloren zu haben, gegenüber? Ist das lyrische Ich in *Poterjannaja ballada* identisch mit dem *Goya*-Ich bzw. der lyrischen Heldin dieses Gedichts, oder ist in *Poterjannaja ballada* nur die lyrische Heldin schwach, das Ich dagegen, anders als in *Goya*, fest in sich verankert?

<sup>240</sup> In *Poterjannaja ballada* ist das Flugzeug Element einer Reihe von semantischen Äquivalenzen mit der Bedeutung des Fliegens, zu der außer dem Landeplatz noch das Verb "vletajut" ("hineinfliegen") und der Vergleich "kak zaletevšaja ptica" ("wie ein kurz hereingeflogener Vogel.") gehören. Davon abgesehen ist es eventuell real motiviert als Anspielung auf die (nicht vorhandene) Möglichkeit, ins Ausland oder zumindest an einen anderen Ort zu fliegen; diese Interpretation würde sich mit dem Hinweis auf die Zensur in der Schlußstrophe decken.

<sup>241</sup> Das Paradigma "Gojja" – "gonjat" etc. wird auch in dem schon erwähnten Gedicht *l'oroe vstuplenie* fortgesetzt, in dem das lyrische Ich hinter der "Secle Amerikas" herjagt ("ot pogoni").

Das Pronomen "wir" am Anfang des Gedichts läßt, wie oben bereits angedeutet, eher auf eine allgemeine Erfahrung schließen, die das lyrische Ich mit umfaßt. Andererseits erweckt der väterliche Ton am Ende des zweiten Teils zunächst den Eindruck, als sei das lyrische Ich gegenüber der Heldin eine (besser)wissende, autoritäre Instanz, die aus einer festen Position heraus Rat erteilt. Teil III des Gedichts jedoch revidiert diesen Eindruck. Hier erweist sich das lyrische Ich in höchstem Maße als zeitlich entrückt. Voznesenskij leitet diese Wende mit einem geschickten Täuschungsmanöver ein: Das Wort "včera" ("gestern"), die erste Festlegung einer zeitlichen Perspektive und damit eines axiologischen Standpunktes des lyrischen Ich in dem Gedicht überhaupt, läßt den Leser zunächst vermuten, mit dem Schlußteil kehre der Dichter nach der allgemeinen Auflösung in Teil II in eine Realität mit zeitlichen und räumlichen Festlegungen zurück. Doch auf das "gestern" läßt Voznesenskij die Futurformen "uvižu" und "skažeš" ("ich werde sehen", "du wirst sagen") folgen. Er ergänzt also die räumliche Verlorenheit in bezug auf Subjekt und Objekt durch eine Verwirrung in bezug auf die Zeit. Das Ich hat die zeitliche Orientierung verloren, steht jenseits der Zeit und büßt damit seine Souveränität, die zunächst durch das "včera" und den väterlichen Ton des Ich suggeriert wird, ein. Außerdem stellt der dritte Teil des Gedichts auch deshalb keine distanzierte Schlußwendung dar, weil er durch den Reim "v gorstjach" – "v gostjach" harmonisch mit dem zweiten Teil verbunden ist.

Mit dem Schlußteil stellt Voznesenskij die Möglichkeit, sich finden zu können, insgesamt in Frage. In dieser Hinsicht ist es bezeichnend, daß er die lyrische Heldin als eine Schauspielerin darstellt, denn das Merkmal dieser Zunft besteht bekanntlich darin, sich in andere hineinzusetzen, eine andere Identität anzunehmen. Durch den Zusatz "kažetsja..." ("scheint es...") verliert die Aussage der Schauspielerin, "ja i našlas" ("ich habe mich gefunden") – eine Opposition zu dem vorausgehenden "ne najdenyš" ("Nichtfindelkind") –, ihre Glaubwürdigkeit. Jede Identifikation ist nur vorübergehend, so das Fazit von *Poterjannaja ballada*. Das impliziert auch der durch die Wiederholung verstärkte Vergleich mit einem Vogel, der "mal kurz" zum Fenster hereingeflogen ist: "kak ptica, /.../ kak zaletevšaja v fortku ptica".

Wie der Dichter selbst das Thema des Gedichts wertet, läßt sich anhand der rhythmischen Gestaltung des Gedichts ablesen. In den ersten beiden Teilen von *Poterjannaja ballada*, in denen es um den Verlust geht, halten, ungeachtet der Auflösung der Syntax in einigen Verszeilen und der unlyrischen direkten Rede, ein weitgehend regelmäßiger Dol'nik und überwiegend reine Paarreime den Vers eng zusammen. Mit den Verszeilen "ja uvižu, čto ty – ne ty / skvoz' prosnuvsjesja čerty"

("werde ich sehen, daß du nicht du bist, / durch die aufgewachten Gesichtszüge") zu Beginn des dritten Teils endet das regelmäßige Reim- und Versmuster. Paradoxerweise mit der Rückkehr von Freude und Schönheit und der vermeintlichen Identitätsfindung der Heldin werden Reim und Versmaß gesprengt, verliert sich der Vers in fragmentarische, prosaische Redefetzen, die in zahlreichen Auslassungspunkten auslaufen.

In diesem Sinne ist die Ballade tatsächlich "verloren". Dichtung scheint für Voznesenskij – zumindest in diesem Gedicht – nur möglich, wenn das Ich zerfließt. Der Zerfall des Ich ist offenbar Bedingung der Dichtung und ein "Normal"zustand. Hierin besteht das Paradoxon seiner Ich-Determination, wie sie ansatzweise in *Goya* und expliziter formuliert in *Poterjannaja ballada* zum Ausdruck kommt: Nur in dem Zerfließen in andere, indem man sich selbst in beliebigen anderen zu finden sucht, also in einem Hin und Her zwischen verschiedenen Polen, besteht die eigentliche Identität. Dies aber entspricht genau der oben skizzierten Subjektkonstitution Lacans, die Easthope treffend mit den Worten zusammenfaßt: "Identity is ever only possible as misrecognition."<sup>242</sup>

In diesem Zusammenhang erklärt sich auch die Tatsache, daß Voznesenskij, um das Sich-Versetzen in andere und den Selbstverlust auszudrücken, ausschließlich reflexive Verben verwendet, die mit der Endung "-sja" auf das Subjekt zurückweisen: "vtorgat'sja" ("eindringen"), "vselit'sja" ("einziehen"), "pereselit'sja" ("übersiedeln"), zweimal "poterjat'sja" ("verlorengehen"), "ustavit'sja" ("anstarren") und schließlich "najtis" ("sich finden"). Die reflexiven Formen drücken anschaulich das "kurzzeitige Berühren" des Subjekts mit anderen Personen aus, das schon *Goya* beschreibt: Die Bewegung auf das andere zu weist gleichzeitig auf das Ich zurück. Unter diesem Aspekt gewinnt auch der Vers "Poterjat' sebja – ne pustjak" ("Sich zu verlieren ist keine Kleinigkeit"), mit dem sich das lyrische Ich an die Heldin wendet, eine neue Bedeutung. Denn "pustjak" ist nicht nur umgangssprachlich als "Kleinigkeit" zu verstehen, sondern wörtlich als ein Echo und eine Antwort auf das zweimalige "pustynnyj" ("leer"), mit dem die Heldin weiter oben attribuiert wird. Sich zu verlieren bedeutet eben nicht nur Leere, sondern auch das Gegenteil: Identitätsfindung – allerdings in anderen.

Als Ergebnis ist folgendes festzuhalten: Voznesenskij verfolgt mit dem Gedicht *Poterjannaja ballada* zunächst ein typisch modernes Anliegen. Er konstatiert den Zerfall von Identität und den Verlust des Menschlichen sowie der Seele als beständigem transzendenten Wert des Menschen. Postmodern an seinem Gedicht ist die

---

<sup>242</sup> Easthope. *Poetry of Discourse*. S. 44.

Tatsache, daß er diesen Verlust nicht beklagt, sondern ihn akzeptiert, daß dieser Zustand "Normalität" ist, und daß erst die vermeintliche Identitätsfindung das dichterische Wort zerstört. Das Ich in *Poterjannaja ballada* hat das Paradoxe einer Ich-Identität, die sich durch Nicht-Identität konstituiert, akzeptiert. Mit anderen Worten, die Seele ist nicht verloren, sondern beliebig.

Dieser Unterschied gegenüber moderner Dichtung wird ganz deutlich, wenn man *Poterjannaja ballada* ein Gedicht G. Benns aus dem Jahr 1943 gegenüberstellt, in dem der Verlust von Identität gleichfalls thematisch im Mittelpunkt steht.

#### Verlorenes Ich

Verlorenes Ich, zersprengt von Stratosphären,  
Opfer des Ion -: Gamma-Strahlen-Lamm -  
Teilchen und Feld -: Unendlichkeitschimären  
auf deinem grauen Stein von Notre-Dame.

Die Tage gehn dir ohne Nacht und Morgen,  
die Jahre halten ohne Schnee und Frucht  
bedrohend das Unendliche verborgen -  
die Welt als Flucht.

Wo endest du, wo lagerst du, wo breiten  
sich deine Sphären an - Verlust, Gewinn -:  
ein Spiel von Bestien: Ewigkeiten,  
an ihren Gittern fliehst du hin.

Der Bestienblick: die Sterne als Kaldaunen,  
der Dschungeltod als Seins- und Schöpfungsgrund,  
Mensch, Völkerschlachten, Katalaunen  
hinab den Bestienschlund.

Die Welt zerdacht. Und Raum und Zeiten  
und was die Menschheit wob und wog,  
Funktion nur von Unendlichkeiten -  
die Mythe log.

Woher, wohin - nicht Nacht, nicht Morgen,  
kein Evoë, kein Requiem,  
du möchtest dir ein Stichwort borgen -  
allein bei wem?

Ach, als sich alle einer Mitte neigten  
und auch die Denker nur den Gott gedacht,  
sie sich den Hirten und dem Lamm verzweigten,  
wenn aus dem Kelch das Blut sie rein gemacht,

und alle rannen aus der einen Wunde,  
brachen das Brot, das jeglicher genoß -  
oh ferne zwingende erfüllte Stunde,  
die einst auch das verlorne Ich umschloß.<sup>243</sup>

<sup>243</sup> G. Benn, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Stuttgart 1986, S. 205f

*Verlorenes Ich* ist ein typisches Beispiel moderner Ich-Problematisierung auf der Ebene der Darstellung (siehe Kap. I). Dem Gedicht fehlt, typisch für Benns Lyrik, eine Ich-Deixis. Statt dessen dominieren Substantivierungen. Das Ich ist objektiviert, es ist, in der Terminologie Spinners, "seiner Funktion als Sprecherdeixis enthoben"<sup>244</sup> und Teil eines allgemein-persönlichen Du, an das sich der Sprecher richtet. Konkrete Personen treten nicht auf.

Benn schildert das Ich vor allem als verloren in bezug auf die Zeit. Die Zeit hat ihre Kontinuität eingebüßt, sie fließt dahin ohne feste Anhaltspunkte wie "Nacht" oder "Morgen". Zeitintervalle existieren nur im Plural: "Tage", "Jahre", "Ewigkeiten". Der Mensch findet keinen festen Platz in der Zeit mehr, sondern flieht gleichfalls dahin: "Die Welt als Flucht". Herkunft und Ziel dieser Flucht sind unbekannt ("Woher, wohin").

Deutlicher noch als Voznesenskij verbindet Benn den Zerfall des Ich mit der wissenschaftlichen Erkenntnis und Forschung vor allem im Bereich der Teilchenphysik. Dies belegen Motive wie "Gamma-Strahlen", "Teilchen", "Die Welt zerdacht". Die Verlorenheit des Ich erscheint als ein Resultat dieser Entwicklung. Als weiterer Hintergrund für das Gefühl der Verlorenheit kommt bei dem deutschen Dichter noch, berücksichtigt man das Entstehungsjahr des Gedichts, der Eindruck des Krieges hinzu, der sich lexikalisch in den Begriffen "Völkerschlachten" und "Katalaunen"<sup>245</sup> niederschlägt.

Im Unterschied zu Voznesenskij bedauert Benn jedoch den Verlust des Ich. Der Zerfall des Ich bedeutet das Ende der Dichtung: "Kein Evoë, kein Requiem". Wie in den letzten beiden Strophen seines Gedichts deutlich wird, hängt der Dichter eindeutig alten Mythen nach. Die beiden Strophen sind eine Anspielung auf das zentrale Element des christlichen Mythos, das Abendmahl. Dies kommt durch die einschlägigen Metaphern wie zum Beispiel "Lamm", "Kelch", "Blut", "Wunde", "das Brot brechen" etc. nur allzu deutlich zum Ausdruck. Die Interjektion "Ach", mit der Benn diesen Bildkomplex einleitet, ist Ausdruck der Sehnsucht, mit der der Sprecher in den beiden Schlußstrophen auf eine vergangene Zeit ("einst") zurückblickt, in der das Ich noch, getragen vom christlichen Mythos, in eine Gemeinschaft eingebettet war. Das allgemein-persönliche und zugleich isolierende "du" der vorangegangenen Strophen ist hier den Indefinitpronomen "alle" und "jeglicher" gewichen, die semantisch eher Gemeinschaft ausdrücken. Auch die Zeit, die im Jetzt des Gedichts als

<sup>244</sup> Spinner, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, S. 145.

<sup>245</sup> Gemeint sind die "Katalaunischen Felder", das Schlachtfeld, auf dem im Jahre 451 die Hunnen unter Attila von Römern und Westgoten entscheidend geschlagen wurden.

entglitten dargestellt wird, erscheint in diesem Rückblick als konkrete, "erfüllte Stunde", in die das Ich eingebettet ist.<sup>246</sup>

Von den Schlußstrophen aus betrachtet wird deutlich, daß Benn sich, auch wenn er den Zerfall der Mythen ("die Mythe log"), der Zeit und des Ich beklagt, gänzlich innerhalb eben dieser Größen bewegt. Zwar wird das lyrische Ich objektiviert, doch die zeitliche Deixis hält das Gedicht noch fest zusammen. Benns Gedicht ist eindeutig auf der Opposition zwischen Einst und Jetzt aufgebaut. Der Jetzt-Zustand, der Zerfall, konstituiert sich als Gegensatz zu dem "idealen" Hintergrund, der einheitlichen Welt des Mythos. Jetzt ist nicht mehr Christus das (Opfer-) "Lamm", sondern das Ich ist "Opfer (des Ion)" und ("Gamma-Strahlen-)Lamm". Die "Denker" beschränken sich nicht mehr darauf, "Gott" zu denken, sondern haben die "Welt zer-dacht". Es gibt keine "Mitte" mehr, sondern die Welt ist "zersprengt". Damit hebt Benn die alten Axiome nicht auf, sondern bestätigt sie gedanklich. Eine Aufhebung bzw. Verkehrung der Zeit auf sprachlicher Ebene, wie bei Voznesenskij, also die Umsetzung dessen, was er beklagt, in der Textstruktur, findet bei Benn nicht statt. In *Verlorenes Ich* bleibt die zeitliche Struktur des Gedichts vielmehr intakt. Im Kontrast dazu tritt der postmoderne Charakter von Voznesenskij's *Poterjannaja ballada* ganz deutlich hervor: Voznesenskij hebt die zeitliche Struktur seines Gedichts tatsächlich auf – aber nicht dort, wo es um Selbstverlust geht, sondern dort, wo die Selbstfindung behauptet wird. Denn Selbstfindung bedeutet das Ende postmoderner Poesie. Den Selbstverlust hingegen nimmt sie ironisch als Selbstverständlichkeit hin.

---

<sup>246</sup>Die "erfüllte Stunde" im letzten Vers erinnert an den philosophischen Gedanken der "plénitude", der bis zu Platon zurückreicht und der sich später in der Monadologie Leibniz' sowie in der russischen Literatur besonders bei Pasternak wiederfindet (vgl. Vogt, *Boris Pasternaks monadische Poetik*).

### 3. TECHNOLOGISIERUNG DES SUBJEKTS: DICHTER IM ZIELLOSEN

**GESCHWINDIGKEITSRAUSCH. "NAS MNOGO. NAS MOŽET BYT' ČETVERO..."**

**IM VERGLEICH MIT PASTERNAKS "NAS MALO. NAS MOŽET BYT' TROE..."**

Оторопел, оя свой автопортрет  
сравнил с аэропортом --  
это глупость.  
Гораздо больше в нем азарт и гулкость  
напоминают мне автопробег.<sup>24</sup>

Verdutzt verglich er sein Selbstporträt / mit ei-  
nem Flughafen – / das ist eine Dummheit. /  
Bei weitem mehr erinnern mich in ihm die  
Leidenschaft und das Wiederhallende / an ein  
Autorennen.

Б. Ахмадулиной

Нас много. Нас может быть четверо.  
Несемся в машине как черти.  
Оранжеволоса шоферша.  
И куртка по локоть – для форса.

Ах, Белка, лихач катастрофный,  
нездешняя ангел на вид,  
люблю твой фарфоровый профиль,  
как белая лампа горит!

В аду в сквородки долдонят  
и вышлют к воротам патруль,  
когда на предельном спидометре  
ты куришь, отбросивши руль

Люблю, когда, выжав педаль,  
хрустально, как тексты в хорале,  
ты скажешь: "Какая печаль!  
права у меня отобрали.."

Понимаешь, пришили превышение скорости  
в возбужденном состоянии..  
А шла я вроде нормально.."

Не порть себе, Белочка, печень  
Сержант нас, конечно, мудрей,  
но нет твоей скорости певчей  
в коробке его скоростей.

Обязанности поэта  
нести, позабыв про ОРУД,  
брать звуки со скоростью света,  
как ангелы в небе поют.

<sup>24</sup> В. Achmadulina. *Uroki muzyki*, Moskva 1969. S. 26.



wieder in den Schriften Baudrillards, wenn dieser die Folgen der Virtualisierung beschreibt.<sup>251</sup> Vor allem Lyotard und Welsch betonen andererseits, daß Postmodernismus auch Kritik an der technologischen Entwicklung bedeutet. "Die Postmoderne" müsse sich der "uniformierenden Wirkung" der neuen Technologien "entgegenstellen"<sup>252</sup> – eine Formulierung, mit der "Postmoderne" allerdings zum Konzept erhoben wird und die dem eingangs skizzierten Verständnis des Begriffs im Grunde widerspricht.

Im folgenden werde ich zeigen, daß Voznesenskij's Gedicht "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" (1963) vor allem den ersten Aspekt, die Prägung des Dichters durch die Technologisierung, ausdrückt. Die Subjekte in diesem Gedicht, eine Gruppe von Dichtern, sind vollständig von Technologie durchdrungen – nämlich vom Rausch technisch bedingter künstlicher Fortbewegung. Sie sind dem Jetzt verhaftet, selbstbezogen, ziellos und gleichgültig gegenüber der Umwelt und der Zukunft. In dem Voznesenskij die Ziellosigkeit der technischen Beschleunigung hervorhebt und diese als Metapher für die Poesie verwendet, artikuliert er seine postmoderne Haltung nicht nur in bezug auf Technologie, sondern auch in bezug auf die Dichtkunst. Die Dichter haben, so der Tenor von "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*", ihre Rolle als Verkünder oder Vermittler eingebüßt. Kunst und Technologie sind keine Gegensätze mehr, sondern Kunst existiert nur noch im Rahmen der allumfassenden ziellos beschleunigenden Technologisierung und ist somit selbst ziellos geworden.

Wie bereits im Zusammenhang mit *Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke* deutlich wurde, spielen Technik und Technologie in Voznesenskij's Lyrik insgesamt eine sehr wichtige Rolle. Speziell das Motiv technischer Fortbewegung, das "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" bestimmt, kommt noch in zahlreichen weiteren Gedichten vor. In *Pervyj sneg* (*Der erste Schnee*, 1948) zum Beispiel heißt es, "die Wochen jagen dahin wie Automobile" ("*Avtomobiljami mčatsja nedeli*"), in *Motogonki po vertikal'noj stene* (*Motorradrennen an einer vertikalen Wand*, 1960) rast eine Artistin auf einem Motorrad "wie ein horizontaler Torpedo" ("*torpedoj gorizontaľnoju*") an der Manegenwand entlang, und in *Paraboličeskaja ballada* (*Parabolische Ballade*, 1958) wird der lyrische Held "davongetragen wie eine Rakete" ("*on unosil'sja raketoj revuščej*").<sup>253</sup> In anderen Gedichten entpersonalisiert Voznesenskij den

<sup>251</sup> Vgl. zum Beispiel Baudrillard, "Die Simulation".

<sup>252</sup> Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 219; Welsch bezieht sich auf Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 13, 23f.

<sup>253</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 3, S. 332, Bd. 1, S. 92 und 27. Weitere Beispiele sind die Verse "nas zanosit, kak velotrek" ("bringt uns ins Schleudern, wie eine Radrennbahn") in "*Kto my – fiški ili velikie?..*" ("*Wer sind wir – Spielmarken oder Große?..*", 1958), "Otkryvaju kilometry" ("Ich entdecke die Kilometer") in "*Nenavižu aforizmy...*" ("*Ich hasse Aphorismen...*", 1968) und das Gedicht *Novogodnie ralli-stop* (*Neujahrsmotorsport-Stop*, 1975) (Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*,

Menschen mit technischen Metaphern wie Werkzeugen und Maschinen, zum Beispiel "Bügeleisen", "Kühlschränke", "Bulldozer" oder "Preßlufthammer"<sup>254</sup>, oder er stellt Lebewesen als aus Einzelteilen zusammengeschaubte Wesen dar<sup>255</sup>. Immer wieder tauchen auch geometrische Begriffe auf, wie etwa "dreieckig" im Titel des Gedichtzyklus *Treugol'naja gruša*, "Quadrate", "Ellipsen" oder "Bisektrix"<sup>256</sup>. Besonderes Gewicht hat das Adjektiv "atomnyj" ("atomar"), das Voznesenskij vor allem in dem Terminus "atomnyj vek" ("Atomzeitalter") verwendet – so zum Beispiel in dem postapokalyptischen Gedicht *N'ju-jorkskaja ptica* (*Der New Yorker Vogel*, 1961), das die Allgegenwart der atomaren Gefahr darstellt. Dort heißt es: "vek atomnyj stonet v spal'ne..." ("das Atomzeitalter stöhnt im Schlafzimmer...").<sup>257</sup> Die wissenschaftlich-technische Revolution, die in den 50er Jahren die gesamte sowjetische Gesellschaft erfaßte, erweist sich somit auch für Voznesenskij's Gedichte als prägend.

Entsprechend zahlreich sind die Studien zur Rolle der Technik bei Voznesenskij. Die meisten Autoren erforschen allerdings lediglich die Frage, in welchem Verhältnis Technik und Natur bei dem Dichter stehen, und untersuchen, ob er einen Standpunkt pro oder contra Technik einnimmt. Veit und Spengler stellen unabhängig voneinander fest, daß die Bereiche Natur und Technik bei Voznesenskij miteinander verschmelzen.<sup>258</sup> Dies läßt sich anhand so ungewöhnlicher Metaphern wie dem "Aluminiumvogel" oder der "Mischung aus Pavian und Flugzeugtriebwerk" leicht nachvollziehen.<sup>259</sup> Andere Autoren wie Harvie und Thomson meinen, daß Voznesenskij eine Entwicklung von einer eher positiven zu einer eher negativen Haltung gegenüber der Technik durchmache. Während er in den frühen Gedichten die moderne Technologie begeistert begrüße, hebe er in späteren Gedichten, beginnend mit dem Zyklus *Treugol'naja gruša*, vor allem die negativen Folgen der Technologisierung hervor.<sup>260</sup> Die Kritik gegenüber dem technischen Fortschritt in den späteren Gedichten sei der wesentliche Unterschied zu Majakovskij.<sup>261</sup> Dieser ist ein begeisterter Befürworter des technischen Fortschritts – man denke etwa an die bekannten

Bd. 1, S. 321, Bd. 2, S. 333 und ders., *Aksioma samoiska*, S. 458).

<sup>254</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 279, 325, 344, 330.

<sup>255</sup> Zum Beispiel Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 49, 102, 165.

<sup>256</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 205, 181.

<sup>257</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 103. Zum postapokalyptischen Charakter des Gedichts siehe Dornblüth, "Die postmoderne Lyrik", S. 339-341.

<sup>258</sup> Vgl. B. Veit, *Die Darstellung von Natur und Technik, Natürlichkeit und Zivilisation in Voznesenskij's Gedichten vor der "Dreieckigen Birne"* (Magisterarbeit), Freie Universität Berlin 1975, S. 75-84, sowie Spengler, "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij's", S. 160f.

<sup>259</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 102 und Bd. 3, S. 330.

<sup>260</sup> Vgl. Harvie, "Voznesensky's Dystopia": Thomson, "Andrej Voznesensky", S. 52.

<sup>261</sup> Vgl. Harvie, "Voznesensky's Dystopia", S. 84.

Anfangsverse aus seinem Gedicht *My* (*Wir*, 1929): "My – / Edisony / nevidannych vzletov, / energij / i svetov" ("Wir / sind die Edisons / nie gesehener Aufflüge, / Energien / und Welten").<sup>262</sup>

Als Beleg für Voznesenskij's zunehmende Technologiekritik dient den Autoren vor allem das Poem *Oza* (1964), ein Werk, das vor allem aufgrund seiner Plakativität die Aufmerksamkeit auf sich zieht. In *Oza*, so meint zum Beispiel Harvie, äußere sich die Kritik des Dichters an dem gesamten wissenschaftlich-technologischen Unternehmen überhaupt, das die Kunst bzw. die Liebe und die Seele zerstöre.<sup>263</sup> In dem Poem heißt es: "Roboty, / roboty, / roboty / reč' moju preryvajut" ("Roboter, / Roboter, / Roboter / unterbrechen mein Sprechen").<sup>264</sup> Auch Thomson weist auf die Unvereinbarkeit von Wissenschaft und Kunst in *Oza* hin.<sup>265</sup> Jones erkennt eine technologiekritische Haltung Voznesenskij's u. a. in dessen Gedicht *Majakovskij v Pariže* (*Majakovskij in Paris*, 1963). Er bezieht sich auf ein Bild in diesem Gedicht, in dem Busse und Autos über ein Porträt Majakovskij's auf dem Pariser Straßenpflaster hinwegfahren. Dieses Bild sei Ausdruck der Auffassung Voznesenskij's, daß Fahrzeuge, also technische Fortbewegung, Leben und Kunst zerstören.<sup>266</sup>

Im Fall von *Oza* ist den genannten Autoren mit Sicherheit zuzustimmen: Das Poem ist offensichtlich technologiekritisch. In *Oza* kommt genau die Haltung zum Ausdruck, die Lyotard, wie oben dargestellt, gegenüber der Technologie einfordert: Die Kritik an der uniformierenden Kraft derselben. So heißt es im zwölften Abschnitt des Poems: "Bud'te prokljaty, ciklotrony! / Bud' že prokljata ty, gromada / programirovannogo zver'ja" ("Seid verflucht, Zyklotronen! / Sei doch verflucht du, Masse / programmierter Bestien").<sup>267</sup> Harvie selbst gesteht allerdings am Ende seiner Untersuchung ein, daß man die Technologiekritik in *Oza* nicht auf Voznesenskij's gesamte Lyrik übertragen könne.<sup>268</sup> In der Tat überzeugen die Beispiele aus anderen Gedichten, die Jones für Voznesenskij's Technologiekritik anführt, nicht. Jones verfolgt einen existentialistischen Ansatz und versucht, in Voznesenskij's Gedichten die Bedrohung des Subjekts und des Menschlichen durch die moderne Welt nachzuweisen. Dieser existentialistische Ansatz trifft auf Voznesenskij jedoch, wie ich noch zeigen werde, nicht zu.<sup>269</sup> Jones übersieht die Ironie in Voznesenskij's

<sup>262</sup> Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 10, Moskva 1958, S. 119.

<sup>263</sup> Vgl. Harvie, "Voznesensky's Dystopia".

<sup>264</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 394.

<sup>265</sup> Vgl. Thomson, "Andrey Voznesensky", S. 54.

<sup>266</sup> Vgl. Jones, "A Look Around", S. 79.

<sup>267</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 411.

<sup>268</sup> Harvie, "Voznesensky's Dystopia", S. 87: "it must be said that the profoundly negative attitude to science and technology evinced in *Oza* is not typical of Voznesensky's later work /.../"

<sup>269</sup> Siehe dazu Kap. IV.5.

Gedichten, die jede Aussage durchbricht und reine Kritik unmöglich macht – dies gilt besonders für das von ihm zitierte Gedicht *Majakovskij v Pariže*. Tatsächlich heißt es dort vermessend: "Po grudi Vašej tolpy toropjatsja, / Sena pleščetsja pod spinoj. / I, kak bož'ja korovka, avtobusik / mčit, ščekočuščij i smešnoj" ("Über Ihre Brust hasten die Massen, / Die Seine plätschert unter dem Rücken. / Und, wie ein Marienkäfer / fährt ein Autobuslein, kitzelnd und komisch").<sup>270</sup>

Angesichts solcher Bilder scheint die Frage, ob Voznesenskij einen Standpunkt pro oder contra Technik und Technologie einnimmt, am Charakter seiner Dichtung vorbeizugehen. Denn für Voznesenskij stellen Kunst und Technologie keine Gegensätze dar, sondern für ihn ist das eine durch das andere geprägt. Dem dichterischen Subjekt kommt nicht mehr die Aufgabe zu, die Kunst als wahre Größe gegenüber der Technologisierung der Gesellschaft zu verteidigen, sondern das Subjekt ist vollkommen von der Technologisierung durchdrungen. Dieses postmoderne Verhältnis zwischen Poesie und Technologie kommt in "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*", wie im folgenden dargestellt wird, sehr deutlich zum Ausdruck.

Technologie heißt in "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" vor allem Geschwindigkeit und Beschleunigung. Beide Motive sind lexikalisch und semantisch geradezu überrepräsentiert. Allein das Wort "skorost" ("Geschwindigkeit") kommt siebenmal vor und wird noch durch die englische Entsprechung "speed" in "spidometr" ("Tachometer") ergänzt. Konnotativ klingt Geschwindigkeit auch in den Ausdrücken "nešemsja v mašine" ("wir sausen im Auto"), "nestis" ("sausen"), "ličač" (hier übersetzt mit "Tollkopf", aber auch "Raser") und "mčimsja" ("wir jagen") an, ebenso in "dlja forsa" ("für den Effekt"), das auf das Verb "forsirovat" ("forcieren") verweist. Das Auto wird nur in den technischen Details beschrieben, die für Fahrt und Geschwindigkeit wichtig sind: "spidometr" ("Tachometer"), "rul" ("Lenkrad"), "pedal" ("Pedal") und "korobka skorostej" ("Getriebe").

Um die Begeisterung für die rasende Geschwindigkeit der Autofahrt auszudrücken, verwendet Voznesenskij die Gestalt einer lyrischen Heldin, der Fahrerin des Wagens, die die Geschwindigkeit vorantreibt und das Gaspedal "herausdrückt", bis der Geschwindigkeitsanzeiger die Höchstgrenze erreicht. Die Heldin ist weitgehend auf ihre Funktion als Fahrerin reduziert ("šoferša"). Sie hat nichts Weiblich-Natürliches, sondern ist dem Äußeren nach eine künstlich-technische Gestalt: Ihre Haare sind "orangefarben", sie will Effekt heischen ("dlja forsa"), ihr Profil ist "aus Porzellan" und brennt "wie eine Lampe", ihre Stimme klingt wie "Kristall". Der Vergleich mit einer "weißen Lampe" enthält einen Verweis auf die

<sup>270</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*. Bd. 1, S. 168.

"Lichtgeschwindigkeit". Einzig der Name der lyrischen Heldin, die Koseform für Bella, "Belka" (wörtlich "Eichhörnchen"), stellt eine Reminiszenz an die natürliche Welt dar. Das Natürliche steht jedoch völlig im Hintergrund. Das zweimalige "ljublju" ("ich liebe") des lyrischen Ich gilt nicht der lyrischen Heldin als Frau, sondern lediglich ihren künstlichen Eigenschaften und ihrer Gleichgültigkeit gegenüber den Verkehrsvorschriften. "*Nas mnogo. Nas možeš byt' četvero...*" ist kein Liebesgedicht. Die Heldin ist nicht Geliebte, sondern "Kumpel" des lyrischen Ich, und sie wird mit grammatisch maskulinen Attributen beschrieben: "koreš" ("Kumpel"), "ličač" ("Raser") und "angel" ("Engel"). Schon in der Beschreibung der beiden Personen, des Ich und des lyrischen Du, wird somit eine Reduktion der Subjekte deutlich, die vollständig hinter die Autofahrt zurücktreten. Dies gilt insbesondere für das lyrische Ich, das sich ausschließlich über die Verehrung für die Fahrerin definiert und grammatisch lediglich in dem zweimaligen "ljublju" enthalten ist.

Auf das zweite Thema des Gedichts, die Poesie, deutet schon die Widmung an Bella Achmadulina. Aufgrund der Widmung kann man davon ausgehen, daß mit der lyrischen Heldin, Belka bzw. Beločka, die Dichterin gemeint ist. Von Achmadulina gibt es zudem ein Gedicht mit dem Titel *Svetafory* (*Verkehrssampeln*, 1957)<sup>271</sup>, auf das "*Nas mnogo. Nas možeš byt' četvero...*" mehrfach anspielt. Die Tollkühnheit, die Voznesenskij seiner Heldin zuspricht ("ličač katastrofnyj"), ist dort vorformuliert in dem Vers "v besšabašnom golovokružen'e" ("im Übermut ist ein Schwindelgefühl"). Auch der Schlußvers von Achmadulinas Gedicht, "Otdaju sebja na s"eden'e / étoj skorosti vperedi" ("Ich werfe mich zum Fraß / der Geschwindigkeit vorn hin"), drückt bereits den gleichen Geschwindigkeitsrausch aus, den auch Voznesenskij in "*Nas mnogo. Nas možeš byt' četvero...*" schildert. Die Wir in Voznesenskij's Gedicht sind offenbar eine Gruppe von Dichtern – also tatsächlich vier verschiedene Personen, und nicht verschiedene Seiten eines schizophrenen Ich, wie etwa in dem bereits erwähnten Gedicht "*Ja – sem'ja...*".

Auf Poesie deutet auch der Vergleich mit einem Choral in der vierten Strophe: Selbst die banale Feststellung, daß man ihr den Führerschein abgenommen hat, trägt die lyrische Heldin vor "wie Texte im Choral". Konkret spricht Voznesenskij die Dichtung jedoch erst in der siebten Strophe an. Dort heißt es: "Objazannosti poëta / nestis', pozabyv pro ORUD" ("Die Pflichten des Dichters sind / zu sausen, das ORUD vergessend"). Die Autofahrt dient Voznesenskij als eine Metapher für die Dichtung, und die lyrische Heldin, die gegen die Verkehrsordnung verstößt, ist die ideale Dichterin. Diese metaphorische Beziehung zwischen Technologie und Poesie

<sup>271</sup> B. Achmadulina, *Izbrannoe*, Moskva 1988, S. 18.

verdichtet sich sodann in der zweimaligen Metapher der "Singgeschwindigkeit" ("pevčaja skorost"), über die die lyrische Heldin verfügt.

Das Postmoderne im Verhältnis zwischen Technologie und Poesie in "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" läßt sich deutlich herausarbeiten, wenn man dazu ein Gedicht Pasternaks heranzieht, auf das Voznesenskij ganz offensichtlich anspielt. Zwar ist Pasternak kein Dichter, der bevorzugt technische Motive verwendet, gerade deshalb bringt der Vergleich mit einem Gedicht von ihm jedoch tiefere und subtilere Erkenntnisse über die unterschiedliche Beziehung zwischen Technik bzw. Technologie und Poesie in modernen und postmodernen Gedichten zutage als die verbreitete Gegenüberstellung Voznesenskij's mit Majakovskij. Hier handelt es sich um Pasternaks "*Nas malo. Nas možet byt' troe...*" ("*Wir sind wenige. Wir sind vielleicht zu dritt...*", 1921).

Нас мало. Нас может быть трое  
Донецких, горючих и адских  
Под серой бегущей корою  
Дождей, облаков и солдатских  
Советов, стихов и дискуссий  
О транспорте и об искусстве.

Мы были людьми. Мы эпохи.  
Нас сбило, и мчит в караване,  
Как тундру под тендера вздохи  
И поршней и шпал порывание.  
Слетимся, ворвемся и тронем,  
Закружимся вихрем вороньим,

И – мимо! – Вы поздно поймете.  
Так, утром ударивши в ворох  
Соломы – с момент на намете, –  
Ветр вечен затем в разговорах  
Идущего бурно собранья  
Деревьев над кровельной дранью.<sup>177</sup>

Wir sind wenige. Wir sind vielleicht zu dritt / Vom Donec, brennbar und aus der Hölle / Unter der grauen laufenden Kruste / Der Regengüsse, der Wolken und Soldaten-/ Räte, der Verse und Diskussionen / Über das Beförderungswesen und über die Kunst.

Wir waren Menschen. Wir sind Epochen / Es hat uns umgessen, und es jagt uns dahin in einer Karawane. / Wie die Tundra unter die Seufzer des Tenders / Und das Stoßen der Kolben und Eisenbahnschwellen / Wir werden zusammengeflogen kommen, wir werden eindringen und uns bewegen. / Wir werden wie ein Krähenwirbel anfangen zu kreisen.

Und – vorbei! – Ihr werdet spät verstehen / So ist der Wind, der morgens zu einem Haufen geschlagen hat / Die Strohhalme – etwa einen Moment lang auf dem Aufgefegten. – / Ewig dann in den Gesprächen / Der stürmisch verlaufenden Versammlung / Der Bäume über den Dachschildern

<sup>177</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd 1, S. 203.

Die Bezugnahme Voznesenskij's auf dieses Gedicht Pasternaks in *"Nas mnogo. Nas mozet byt' četvero..."* ist eindeutig, und sie umfaßt mehr als nur die Anspielung auf den Anfangsvers. So übernimmt Voznesenskij auch die rhythmische Grundstruktur, den dreifüßigen Amphibrachys, aus Pasternaks Gedicht, mitsamt einer einzelnen Abweichung, einem Spondeus am Versanfang ("vetr večen" bzw. "Žmi, Belka"). Ferner behält Voznesenskij die dunkle Lautinstrumentierung mit der Häufung des Lautmusters "ro" bzw. "or" bei.<sup>273</sup> Auch diverse semantische Motive stimmen, teilweise bis zur lexikalischen Verwandtschaft, überein. Das umfaßt nicht nur die beiden Hauptthemen Poesie und Geschwindigkeit bzw. Technik, die gleich näher betrachtet werden, sondern auch einzelne Metaphern, wie zum Beispiel Hölle ("adskich" bzw. "v adu"), Feuer ("gorjučich" bzw. "gorit") oder den Wortstamm "bit" ("schlagen") in "nas sbilo" ("es hat uns umgerissen") bzw. in "ubijstvennejšaja" ("die allermörderischste").<sup>274</sup>

Poesie und Technik/Geschwindigkeit sind auch in Pasternaks Gedicht die beiden Hauptthemen. Allerdings sind sie nicht so offensichtlich in den Vordergrund gerückt wie bei Voznesenskij. Zunächst einmal ist Pasternaks *"Nas malo. Nas mozet byt' troe..."* seinerseits eine Anspielung auf Majakovskij's Gedicht *S tovariščeskim privetom, Majakovskij* (Mit kollegialem Gruß, Majakovskij, 1919), in dem es heißt:

Но нас,  
футуристов,  
нас всего – быть может – семь.<sup>275</sup>

<sup>273</sup> Bei Pasternak: "troe", "koroju", "poršnej", "tronem", "voron'im", "voroch", "razgovorach", "krovel'noj"; bei Voznesenskij: "šofcrša", "forsa", "katastrofnj", "farforovjy profil", "skvorodki", "vorotam", "otbrosivši", "skorost" (siebenmal), "vrode", "port", "v korobke" und "kores".

<sup>274</sup> Auch das Wort "skvorodka" in Voznesenskij's *"Nas mnogo. Nas mozet byt' četvero..."* enthält eine versteckte Anspielung auf Pasternak. Es handelt sich dabei um eine Verkürzung von "skovorodka" ("Bratpfanne"). Nun ist das Auslassen eines unbetonten Vokals in einem Gedichtvers nichts Ungewöhnliches, sofern es dem Erhalt des Versmaßes dient. Dies ist beispielsweise in Pasternaks Gedicht in dem Vers "Vetr večen togda v razgovorach" der Fall, bei dem das unbetonte "e" von "veter" entfällt und dadurch eine überzählige Silbe vermieden wird. Durch die Auslassung des "o" bei Voznesenskij "fehlt" dem Vers jedoch eine Silbe, und das führt zu einem Bruch mit dem amphibrachyschen Metrum: "V adu v sk||vorodki doldonjat". Dadurch erlangt die morphologische Abweichung Signifikanz. Wie schon bei der Wortschöpfung "Potylica" in *Poterjannaja ballada* (vgl. Kap. IV.2) rückt Voznesenskij damit erneut das Bezeichnende in den Vordergrund, zerstört die Verbindung mit dem traditionellen Signifikat (Bratpfanne) und fordert eine neue Bedeutungsbestimmung heraus. In diesem Fall klingt in "skvorodka" zugleich "skvorec" ("Star") an. Dies wiederum ist eine Analogie zu Pasternaks "Krähenwirbel" ("vichr voron'ij").

<sup>275</sup> Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, Moskva 1956, S. 28. Auf den biographischen Hintergrund, die Richtungsstreitigkeiten zwischen den verschiedenen Dichterkreisen der 10er Jahre, auf die Majakovskij und Pasternak anspielen, kann hier nicht eingegangen werden. Zur Beziehung Pasternaks zu Majakovskij siehe Pasternaks Erinnerungen in "Ochrannaja gramota", *Sobranie sočinenij*, Bd. 4, S. 227f. Verschiedene Hinweise lassen darauf schließen, daß Pasternak mit den drei Personen in *"Nas malo. Nas mozet byt' troe..."* sich selbst, M. Cvetaeva und vermutlich R.M. Rilke oder N. Aseev meint (vgl. die Anmerkungen zu dem Gedicht in Pasternak, *Sobranie*

Aber wir, / Futuristen, / wir sind im ganzen – vielleicht – sieben.

Schon daraus läßt sich schließen, daß es auch in Pasternaks Gedicht um Poesie geht. Auf das Thema deutet ferner die Tatsache, daß "*Nas malo. Nas možet byt' troe...*" in der originalhandschriftlichen Fassung mit dem Titel *Poëty (Dichter)* überschrieben ist.<sup>276</sup> Zudem gehört es einem Zyklus von fünf Gedichten an, *Ja ich mog pozahyt' (Ich konnte sie vergessen)*, in dem die Poesie und die Stellung des Dichters in der Gesellschaft ausführlich behandelt werden. Aus diesen Gründen ist es eher sekundär, daß das Thema Dichtung in "*Nas malo. Nas možet byt' troe...*" selbst lediglich in den beiden letzten Versen der ersten Strophe angedeutet wird: "Pod /.../ ko-roju /.../ stichov i diskussij /.../ ob iskusstve" ("Unter der /.../ Kruste /.../ der Verse und Diskussionen /.../ über die Kunst"). Der Kontext macht deutlich, daß die Wir des Gedichts, genau wie bei Voznesenskij, Dichter sind.

Auch Technik bzw. technische Fortbewegung sind bei Pasternak nur angedeutet. In der ersten Strophe heißt es über die Wir, sie seien "vom Donec, brennbar und aus der Hölle" ("doneckich, gorjučich i adskich"). Dieser Vers ist eine Anspielung auf die Industrialisierung, auf den Steinkohleabbau im Donecbecken, dem ältesten und wichtigsten Revier in der Sowjetunion, und setzt die Dichter mit dem – allerdings natürlichen – Brennstoff Kohle gleich. Der Autofahrt in "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" näher kommen die "Diskussionen über das Beförderungswesen" ("diskussij o transporte") im fünften bzw. sechsten Vers. Daran knüpft in der zweiten Strophe das Motiv einer Zugfahrt an – ein Motiv, das schon *Vokzal* dominiert und das in zahlreichen weiteren Gedichten Pasternaks vorkommt.<sup>277</sup> Genau wie das Auto in "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" wird auch die Eisenbahnfahrt in "*Nas malo. Nas možet byt' troe...*" in technischen Details geschildert: "tendera", "poršnej" und "špal" ("Tender", "Kolben" und "Eisenbahnschwellen").

Im Unterschied zu Voznesenskij's Gedicht ist die Fahrt bei Pasternak aber nicht die einzige Bewegung. Sie ist nicht primärer Gegenstand der Beschreibung, sondern dient lediglich als Vergleich für eine umfassendere Bewegung, die die gesamte Umwelt erfaßt und der die Wir passiv ausgeliefert sind: "Nas sbilo, i mčit v karavane, / Kak tundru pod tendera vzdochi. " ("Es hat uns umgerissen, und es jagt uns dahin in einer Karawane, / Wie die Tundra unter die Seufzer des Tenders..."). Diese umfassende Bewegung wird bereits in der ersten Strophe vorbereitet. Dort heißt es, die Wir des Gedichts befinden sich "unter einer grauen *laufenden* Kruste" ("pod seroj

*sočinenij*, Bd. 1, S. 677f.).

<sup>276</sup> Vgl. Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 677.

<sup>277</sup> Vgl. zum Beispiel Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 201, 215, 232, 249, 255.

*beguščej koroju*"; Hervorhebung von mir), wobei sich an das Wort "Kruste" eine ganze Reihe von Genitiv-Attributen anschließt, die das gesamte Umfeld des Menschen abdecken: Die politische Situation, das Wetter, Verkehr und die Kunst.

Durch den Vergleich mit dem "Tender" der Eisenbahn in der zweiten Strophe entsteht der Eindruck, daß die insgesamt in Bewegung befindliche Welt technisch geprägt ist. Das Entscheidende dabei ist, daß Pasternak diese (technische) Gesamtbewegung, genauer die Tatsache, daß die Wir von ihr mitgerissen werden, negativ darstellt. So vermittelt das Wort "vzdochi" ("Seufzer") das Gefühl von Leid und Trauer. Die Häufung von Explosivlauten in der Beschreibung der Eisenbahn ("Kak tundru pod tendera vzdochi / I poršnej i špal poryvan'e") verleiht dieser lautmale- risch etwas Bedrohliches, sogar Aggressives.

In einem scharfen Kontrast dazu stehen die Verse "Sletimsja, vorvemsja i tronem, / Zakružimsja vichrem voron'im, / I – mimo!" ("Wir werden zusammengeflogen kommen, wir werden eindringen und uns bewegen, / Wir werden wie ein Krähenwirbel anfangen zu kreisen, / Und – vorbei!"). Hier vollziehen die Wir, die Dichter, eine *aktive* Bewegung, und sie bewegen sich auf *natürliche* Art und Weise, den Vögeln gleich. Im Gegensatz zur Eisenbahnfahrt ist diese Bewegung lautlich eher positiv belegt. Dies bewirkt die Häufung von drei hellen Vokalen, den "i". Die Reihung von vier Prädikaten mit der gleichen Flexionsendung stellt eine Klimax dar, und das Enjambement und der kurze Ausruf "mimo!" ("vorbei!") unterstreichen die Geschwindigkeit der Bewegung. Wichtig ist zudem die zeitliche Dynamik innerhalb der zweiten Strophe. Die Sätze "My byli ljud'mi" ("Wir waren Menschen") und "Nas sbilo" ("Es hat uns umgerissen") stehen im Präteritum, darauf folgt die Präsensform "mčit" ("es jagt uns dahin"), und daran schließen sich endlich, als Folge oder als Reaktion, die oben genannten Prädikate in Futurform an: "Sletimsja, vorvemsja i tronem, / Zakružimsja..." ("Wir werden zusammengeflogen kommen, wir werden eindringen und uns bewegen, / Wir werden anfangen zu kreisen...").

Pasternaks Gedicht "*Nas malo. Nas mozet byt' troe...*" ist somit auf die Zukunft gerichtet. Sein Höhepunkt, die natürliche und aktive Bewegung der Wir, liegt in einer nachfolgenden Zeit. Zu dieser zeitlichen Perspektive kommt noch die Entwicklung in räumlicher Hinsicht. In der ersten Strophe befinden sich die Wir *unter* einer Kruste von allen möglichen Dingen ("*pod /.../ koroju*"). Dies wiederholt sich in der zweiten Strophe in dem Vergleich "*kak tundru pod tendera vzdochi*" ("wie die Tundra *unter* die Seufzer des Tenders"). Sodann aber deutet sich im Fliegen ("*sletimsja*") und im Wirbelsturm eine Aufwärtsbewegung der Dichter-Subjekte an. Diese gipfelt in der dritten Strophe im Bild der Bäume *über* den Dächern ("*nad*

krovel'noj dran'ju"). Im Wind und Sturm ("Vetr", "burno") in den Baumkronen schließlich hallt der Wirbelsturm ("vichr"), in dem die Dichter aufgestoben sind, noch einmal nach.

In Pasternaks Gedicht bilden Technik und Dichtung somit einen krassen Gegensatz. Zwar stellt Pasternak beide Bereiche, namentlich das "Verkehrswesen" und die "Kunst", in der ersten Strophe zunächst als gleichberechtigte Gegenstände innerhalb der gesellschaftlichen Diskussion dar. Dort heißt es: "diskussij / O transporte i ob iskusstve" ("Diskussionen / Über das Beförderungswesen und über die Kunst"). Die Unterbetonung dieses Verses durch die Realisierung von nur zwei statt drei Ikten unterstreicht dabei noch das Nebeneinander der beiden Bereiche. Doch dieses Nebeneinander ist lediglich ein allgemeines, gesellschaftliches Phänomen, Teil der "grauen Kruste", die über die Wir "hinwegläuft". Sie ist nicht die Sichtweise Pasternaks. Mit der Vision einer zukünftigen natürlichen Bewegung der Dichter in der zweiten Strophe artikuliert er in "*Nas malo. Nas mozet byt' troe...*" vielmehr den Glauben an die Poesie als einen Gegenpol zur Technisierung. Poesie hat, so der Tenor der zweiten und dritten Strophe, eine Zukunft, in der sie sich von der Technisierung lossagt. Gleichzeitig spricht aus dem Satz "Vy pozdno pojmete" ("Ihr werdet spät verstehen") in der dritten Strophe der moderne Glaube Pasternaks an die Verantwortung und die Wirkung des dichterischen Wortes, das sich an ein Publikum ("Vy", "Ihr") richtet und verstanden werden will.

Im Vergleich zu Pasternaks "*Nas malo. Nas mozet byt' troe...*" läßt sich das Postmoderne in Voznesenskij's "*Nas mnogo. Nas mozet byt' četvero...*" nun ganz deutlich herausarbeiten. In Voznesenskij's Gedicht geht es nicht um die Behauptung der Poesie und der Dichter-Subjekte gegenüber der Technisierung und Beschleunigung, sondern Poesie und Technologie sind vollständig miteinander verschmolzen. Die Poesie nimmt, mit anderen Worten, keinen Standpunkt gegenüber einer gesellschaftlichen Entwicklung ein, sondern sie ist von dieser absorbiert, die Distanz ist verschwunden. Diese Tatsache wird vom lyrischen Ich euphorisch begrüßt: "Ljublju, kogda, vyžav pedal'..." ("Ich liebe es, wenn du, das Pedal herausgedrückt..."). Dieser grundlegende Wandel in dem Verhältnis zur Technologisierung, von der distanzierten Kritik bei Pasternak hin zur undistanzierten Adaption bei Voznesenskij, läßt sich zugespitzt anhand von zwei Begriffspaaren ablesen, nämlich anhand der Variationen der Verben "bit" ("schlagen") und "mčat'sja" ("jagen") in beiden Gedichten. Bei Pasternak heißt es: "Nas *šbilo*, i *mčat*" ("Es hat uns umgerissen, und es jagt uns dahin") – die Dichter sind passive Opfer der allumfassenden Beschleunigung. Gegen diese werden sie sich in der Zukunft auflehnen. Voznesenskij hingegen verkehrt die

Verben ins Aktive und steigert sie zum Superlativ: "My *mčmsja*" ("Wir jagen dahin") und "Da zdravstvuet pevčaja skorost', / *ubijstvennejšaja iz skorostej!*" ("Es lebe die Singgeschwindigkeit, / die allermörderischste der Geschwindigkeiten!"). Das, was Pasternak noch als bedrohend für das Subjekt empfindet, haben die Dichter bei Voznesenskij verinnerlicht. Voznesenskij geht es folglich nicht mehr um den Glauben an die Kunst als ein komplementäres Gegengewicht zur Technik, das die Menschheit wirklich voranbringt, wie Condee meint<sup>278</sup>, sondern Technologie und Kunst sind miteinander verschmolzen.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen Pasternaks und Voznesenskij Gedicht besteht darin, daß die Dichter bei Pasternak in eine Umwelt eingebettet sind, von der sie beeinflußt werden und auf die sie reagieren, wohingegen sie sich bei Voznesenskij vollständig losgelöst von der Umwelt bewegen und ganz auf sich selbst bezogen sind. Dies läßt sich deutlich am Beispiel der Natur ablesen, die in Pasternaks "*Nas malo. Nas mozet byt' troe...*" noch eine immense Rolle spielt. Pasternak erwähnt "Regengüsse", "Wolken", "Krähen", die "Tundra", "Strohhalme" und "Bäume", und im Unterschied zu den Dichtern, die als "Epochen" und damit als vergänglich bezeichnet werden, bleibt der Wind als ein ewiges Kontinuum zurück: "Vetr večen zatem..." ("So ist der Wind ewig dann..."). Bei Voznesenskij dagegen ist, wie schon erwähnt, die Natur nur noch im Namen der lyrischen Heldin, "Belka", präsent. Der Wind, der bei Pasternak als ewige Größe die drei Dichter überdauert, ist bei Voznesenskij in die Dichter-Subjekte integriert: "Vetr večen" ist lautlich und graphisch in "četvero" enthalten!

Im Gegensatz zu Pasternaks Gedicht fehlt Voznesenskij Gedicht außerdem die zeitliche Ausrichtung auf die Zukunft. Die Dichter in "*Nas mnogo. Nas mozet byt' četvero...*" rasen bereits im Jetzt des Gedichts dahin: "nešemsja" ("wir sausen") ist eine Präsensform, anders als Pasternaks Verb "sletimsja" ("wir werden zusammengefliegen kommen"), das die gleiche Flexionsendung und das gleiche Postfix hat, aber eine Futurform darstellt. Der Unterschied im Hinblick auf die Zeit läßt sich auch anhand des Begriffspaares "gorjučich" ("brennbar") und "gorit" ("es brennt") in beiden Gedichten illustrieren. Wenn Pasternak die Dichter als "brennbar" bezeichnet, impliziert dies, daß sie irgendwann in der Zukunft entflammen und dann ihre Funktion erfüllen werden. Voznesenskij lyrische Heldin hingegen ist bereits entflammt. Zudem bezeichnet Voznesenskij die Gegenwart als "goda svetovye" ("Jahre voll Licht") – im Unterschied zur "grauen Wolke" in "*Nas malo. Nas mozet byt' troe...*". Pasternaks Zukunftswunsch, die Aktivität der Dichter, ist somit bei Voznesenskij

<sup>278</sup> Vgl. Condee, *The Metapoetry of Evtušenko, Axmadulina, and Voznesenski*, S. 240.

bereits eingetreten – allerdings nicht als Akt der Selbstbehauptung gegenüber der Technisierung der Gesellschaft, sondern in einer Symbiose mit der technologischen Beschleunigung.

Als Perspektive bleibt den Dichtern bei Voznesenskij dementsprechend nur noch das Verschwinden: "puskaj my isčeznem, lučas" ("mögen wir, strahlend, verschwinden"). "Isčeznem" ist das einzige Verb in seinem Gedicht, das eine Tätigkeit der Wir in der Zukunft beschreibt. Der Vers steht in einem krassen semantischen Gegensatz zu Pasternaks zentraler Aussage, daß die Dichter sich zukünftig erheben und aktiv in Erscheinung treten werden. Während dieser Gedanke bei Pasternak den Höhepunkt des Gedichts darstellt, erwähnt Voznesenskij die Zukunft zudem nur beiläufig. Das vermittelt das betont lapidare "puskaj" ("soll doch ruhig...") am Versanfang ebenso wie die beiden nachfolgenden Verse "pust' nekomu priz polučat" ("soll doch niemand einen Preis bekommen") und "I pust' ne sobrat' nam kostej" ("Auf daß wir die Knochen nicht aufsammeln müssen"). Die Dichter in "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" sind *gleichgültig* in bezug auf die Zukunft. Zwar stellt Voznesenskij in der letzten Strophe die Frage: "Čto nam vperedi prednačertano?" ("Was ist uns voraus vorherbestimmt?") Diese Frage birgt ihre Antwort jedoch bereits in sich: Der Ausdruck "prednačertano" ("vorherbestimmt") korrespondiert mit dem Vergleich "kak čerť" ("wie Teufel") aus der ersten Strophe. Die Zukunft, so impliziert Voznesenskij's Schlußstrophe, wird sich von der Gegenwart nicht unterscheiden. Damit wird eine zeitliche Entwicklung nochmals verneint.

Typisch für Voznesenskij ist, daß er, wie bereits in anderen Gedichten, diese "Perspektivlosigkeit" nicht beklagt. Der Grundton des Gedichts ist nicht verzweifelt – im Gegenteil: Nach der beiläufigen Bemerkung über das mögliche Verschwinden steigert sich sogar noch die Begeisterung für das Jetzt: "Zmi, Belka, božestvennyj koreš! /.../ Da zdravstvuet pevcája skorost', / ubijstvennejšaja iz skorostej!" ("Preß, Belka, göttlicher Kumpel! /.../ Es lebe die Singgeschwindigkeit, / die allermörderischste der Geschwindigkeiten!") – ein Lebensgefühl, das Voznesenskij auch schon in dem ein Jahr vor "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" entstandenen Gedicht *Ital'janskij garaž* (*Italienische Garage*, 1962) in den Versen ausdrückt: "my rodilis' – ne vyživat', / a spidometry vyžimat'!" ("Wir wurden geboren – nicht um am Leben zu bleiben, / sondern um die Tachometer auszudrücken!").<sup>279</sup> Indem Voznesenskij genau diese Ziellosigkeit und Gleichgültigkeit als Metapher für die Poesie verwendet, verleiht er einem Verständnis von Poesie Ausdruck, das mit dem

<sup>279</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd 1, S. 135.

modernen Glauben an die Aufgabe und Wirkungskraft des dichterischen Wortes nichts mehr zu tun hat. Noch S. Kirsanov beispielsweise fordert von der Poesie:

Настоящая поэзия – это не бессмысленно мчащийся по замкнутому кругу красивый гоночный автомобиль, а автомобиль скорой помощи, который несется, чтобы кого-то спасти.<sup>20</sup>

Echte Poesie – das ist nicht ein sinnlos im geschlossenen Kreis dahinrasender schöner Rennwagen, sondern ein Erste-Hilfe-Wagen, der lossaust, um jemanden zu retten...

Genau diesen Anspruch hat Voznesenskij in *"Nas mnogo. Nas mozet byt' četvero..."* aufgegeben.<sup>21</sup>

Paradoxerweise ergänzt Voznesenskij die Motive, die er von Pasternak übernimmt, ausgerechnet um religiöse Motive, die in *"Nas malo. Nas mozet byt' troe..."* keine Rolle spielen. Voznesenskij's lyrische Heldin sieht aus wie ein "Engel", ihre Stimme klingt wie "Texte im Choral", sie ist "göttlich", ja eine "Gottheit". Die Dichter sollen Laute "ergreifen, so wie Engel im Himmel singen". Voznesenskij verwendet diese religiösen Vergleiche und Metaphern jedoch in einer Art, die den postmodernen Charakter seines Gedichts nochmals unterstreicht. Denn erstens stellt er sie in einen stilistisch und semantisch völlig fremden Kontext. So steht "božestvennyj" ("göttliche") neben dem Vulgarismus "koreš" ("Kumpel"), "angel" ("Engel") neben "ličač" ("Raser"). Zweitens vereint Voznesenskij das Motiv der Hölle, das schon Pasternak erwähnt ("adskich"), in der Person der lyrischen Heldin mit dem Motiv des Göttlichen. Die "göttliche" Heldin rast mit den anderen "wie Teufel" dahin, ihre orangefarbenen Haare erinnern an das Rot des Teufels, sie ist "nicht von hier", sie raucht und ihr Profil "brennt" – zwei Hinweise auf das Höllenfeuer. Himmel und Hölle sind in *"Nas mnogo. Nas mozet byt' četvero..."* keine Gegensätze mehr, und sie sind bereits im Hier und Jetzt des Gedichts enthalten. Das gibt den Dichtern die Souveränität, sich tollkühn in den Rausch der Gegenwart hineinzustürzen – auch wenn dieser todbringend ist.<sup>22</sup>

Die Empfindung der Geschwindigkeit und Beschleunigung bis zum eigenen Verschwinden ist ein postmodernes Phänomen, das der Franzose P. Virilio immer wieder thematisiert und kritisiert. Virilio beobachtet seit den 70er Jahren eine

<sup>20</sup> Zitiert nach E. Evtušenko, *Avtobiografija*, London 1964, S. 78.

<sup>21</sup> Dies unterscheidet Voznesenskij von Evtušenko, der sich selbst und seine Verse in seinen Gedichten häufig mit Transportfahrzeugen, wie etwa einem "Nachrichtenübermittlungsboot", einem "Lastwagen" oder einer "Straßenbahn", vergleicht (vgl. Condee, *The Metapoetry of Evtušenko, Axmadulina, and Voznesenski*, S. 109-111).

<sup>22</sup> Auch die Verherrlichung des möglichen Unfalltods findet sich bereits in dem Gedicht *Ital'janskij garaž*. Dort heißt es: "Rassibajuščiesja – bessmertny!" ("Die Entzweigehenden sind unsterblich!") (Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 135).

Beschleunigung innerhalb der Gesellschaft, besonders in den Städten. Die Folge sieht er in einer "neuen Leere". Aufgrund der Geschwindigkeit ist, so der Autor, die Realität verschwunden; statt dessen werden nur noch Oberflächeneffekte wahrgenommen. Virilio spricht, ähnlich wie Baudrillard, von einer "Ästhetik des Verschwindens":

So folgt auf die Ästhetik der Erscheinung eines festen Bildes, das durch seine eigene Statik gegenwärtig ist, die Ästhetik des Verschwindens eines Bildes, das anwesend ist, weil es sich verflüchtigt...<sup>23</sup>

Voznesenskij's *"Nas mnogo. Nas mozet byt' četvero..."* entspricht dieser Beschreibung insofern, als die Subjekte in dem Gedicht, vor allem die lyrische Heldin, auf ihre Funktion als die Fahrt beschleunigende Wesen reduziert sind, menschliche Eigenschaften nahezu vollständig ausgelassen werden und das Verschwinden der Subjekte wörtlich thematisiert wird ("puskaj my isčeznem"). Das Gedicht kann deshalb als ein Teil eben des postmodernen Zustands verstanden werden, den Virilio analysiert.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt postmoderner Befindlichkeit in *"Nas mnogo. Nas mozet byt' četvero..."* besteht in der Ziellosigkeit, die der Dichter mit der allumfassenden Beschleunigung verbindet. Schon Jones beobachtet, daß die Fahrt in Voznesenskij's Gedichten eine ziellose Bewegung darstellt.<sup>24</sup> Das Besondere von *"Nas mnogo. Nas mozet byt' četvero..."* besteht allerdings darin, daß die Ziellosigkeit nicht als ein Phänomen beschrieben wird, auf das der einzelne keinen Einfluß nehmen kann. Das nämlich ist ein weit verbreiteter Topos, den unter anderem P. Sloterdijk verwendet, wenn er die postmoderne Befindlichkeit mit dem Zustand auf einer Rolltreppe vergleicht, auf der man automatisch vorangetragen wird, ohne die Bewegung beeinflussen zu können<sup>25</sup>, und in diesem Sinn ist auch H. Müllers Metapher "Raumschiff Erde" zu verstehen:

<sup>23</sup> P. Virilio, *Der negative Horizont. Bewegung Geschwindigkeit Beschleunigung*, München/Wien 1989, S. 112, 152f., 226. Vgl. desweiteren ders., *Fahren, fahren, fahren...*, Berlin 1978, und ders., *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986.

<sup>24</sup> "Merely cutting a way through space without organizing it in any way, the apparent determined motion of vehicles, is, in fact, aimless" (Jones, "A Look Around", S. 78).

<sup>25</sup> "Postmoderne Prozeßgefühle sind nicht die von Leuten, die von sich glauben, es gehe mit ihnen geschichtlich bergauf. Sie sind eher die Empfindungen von Passanten auf einer Rolltreppe, auf der man automatisch vorankommt / ... / Wir fahren nicht mehr von Genua aus in die Neuzeit, wir rollen auf einem Förderband ins Unabsehbare. Dabei zählt unsere Eigenbewegung kaum noch im Verhältnis zur Totalität der Bewegungsmasse, und die Schritte, die der Einzelne auf seinem Rolltreppeabschnitt tun kann, verschwinden fast spurlos im rollenden Ganzen. Auch kann kein Mensch wissen, wohin die Treppe führt, nur läßt sich der Gedanke nicht ganz verdrängen, daß auch das längste Förderband einmal zu Ende sein muß und die Passanten abwerfen wird" (P. Sloterdijk, "Nach der Geschichte", in: Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, S. 263f.).

Das allgemeine Lebensgefühl ist, daß man in einem Geschoß sitzt, das man nicht steuern kann. Es gibt ein Gefühl von Schwerelosigkeit – das Raumschiff Erde. Das ist die positive Erfahrung der Hilflosigkeit. Man sitzt nicht am Steuer und kennt den Mechanismus nicht, um es im Notfall zu bedienen. Aber das Ding fliegt. Das ist das Grundgefühl. Man ist schwerelos, hat keine Verantwortung. Alles ist gut. Alles ist Spiel.<sup>286</sup>

Ähnliches kommt bei Voznesenskij zum Beispiel in dem oben erwähnten technologiekritischen Poem *Oza* zum Ausdruck, in dem es heißt: "ty letiš' v avtomatine, / no mašina – bez rul'ja..." ("du fliegst im Auto, / aber das Auto hat kein Lenkrad")<sup>287</sup>. In "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" jedoch ist von dieser Ohnmacht nichts zu spüren. Die Autofahrt in diesem Gedicht ist kein Automatismus, sondern die lyrische Heldin stürzt sich bewußt in den ziellosen Rausch hinein. Sie selbst hat das Steuer losgelassen ("otbrosivši rul'"), und das lyrische Ich fordert sie sogar noch dazu auf, die Geschwindigkeit zu beschleunigen ("Žmi, Belka!"). Es geht also nicht darum, daß man den Wagen nicht steuern *kann*, sondern die Subjekte in "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" *wollen* ihn nicht steuern. Es ist die Frage, ob Voznesenskij's Helden mit diesem fröhlichen Bejahen, dem bewußten Herbeiführen der Perspektivlosigkeit, in diesem Gedicht die postmoderne Ohnmacht und Orientierungslosigkeit nicht sogar schon überwunden haben.

<sup>286</sup> H. Müller, "Für immer in Hollywood. Aus einem Gespräch mit Frank Raddatz", in: *Richard III* (Materialien der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), Berlin 1996/97, ohne Seitenzahlen.

<sup>287</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 397.



"Selbstentfremdung"<sup>289</sup> des Ich, das sich nicht nur gespalten sieht, sondern sich am Ende sogar vor sich selbst fürchtet.

Das Selbstporträt ist eine weit verbreitete Gattung in der bildenen Kunst. Älteste Zeugnisse stammen aus der Antike. Es handelt sich dabei um Reliefs in den Grabkammern der ägyptischen Pyramiden.<sup>290</sup> In der Malerei gelangte das Selbstbildnis im Mittelalter und in der Renaissance zu größerer Verbreitung – zunächst als ein Ausdruck zunehmenden Selbstbewußtseins und des sozialen Aufstiegs des Malers, der bis dahin als "bildunwürdig" gegolten hatte. Selbstbildnisse zum Beispiel Leonardo da Vincis oder A. van Dycks zeigen den Künstler deshalb zumeist in der Haltung des Selbstsicheren; geradezu typisch ist die stolze Pose mit in die Hüfte gestützter Hand.<sup>291</sup> Neben dem Bedürfnis, die eigene soziale Stellung hervorzuheben, führten außerdem subjektive Erlebnisse, zum Beispiel der Blick in den Spiegel und das Erkennen des eigenen Alters, zu der künstlerischen Beschäftigung mit sich selbst; die meisten Selbstbildnisse H. Holbeins sind eine Auseinandersetzung mit dem Tod.<sup>292</sup>

Vor allem Rembrandt entwickelte das Selbstbildnis dann zu einem Medium der "Selbstanalyse". Ihm ging es nicht mehr um eine Stilisierung, sondern um eine "schonungslose Beobachtung"<sup>293</sup> seines Selbst. Am radikalsten führte diese Selbstanalyse zwei Jahrhunderte später V. van Gogh weiter, der sich in seinen mehr als 25 erhaltenen Selbstporträts "bis in Zustände der Desolatheit demaskiert"<sup>294</sup>. Das extremste Beispiel ist wohl sein *Selbstporträt mit verbundenem Ohr* (1889), das entstand, nachdem der Maler sich selbst mit einem Messer ein Ohr abgeschnitten hatte. Bei van Gogh kommt, wie bei vielen anderen Malern auch, die Isolation des Künstlers als ein wichtiger Grund für die Beschäftigung mit sich selbst hinzu; die Selbstthematization ist bei ihm zugleich ein Hilferuf. Im 20. Jahrhundert schließlich wird, unter dem Einfluß neuer künstlerischer Medien wie der Fotografie, die traditionelle Wiedergabe des eigenen Abbildes durch Selbstverfremdung und Selbstverrätselung abgelöst. Ein Beispiel dafür ist das Selbstporträt H. Bayers (1932), der eine Fotografie von sich selbst zu einer Schaufensterpuppe verfremdet, die ihr eigenes Schultergelenk in der Hand hält.<sup>295</sup>

Im Gegensatz zur Malerei tauchen Selbstporträts in der Lyrik erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts auf – ein Symptom der zunehmenden Problematisierung des Ich in

<sup>289</sup> Spengler, "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij", S. 162.

<sup>290</sup> Vgl. L. Goldscheider (Hg.), *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien 1936, S. 8.

<sup>291</sup> Vgl. S. Holsten, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978, S. 18ff.

<sup>292</sup> Vgl. Holsten, *Das Bild des Künstlers*, S. 34ff.

<sup>293</sup> Holsten, *Das Bild des Künstlers*, S. 53.

<sup>294</sup> Holsten, *Das Bild des Künstlers*, S. 56.

<sup>295</sup> Vgl. Holsten, *Das Bild des Künstlers*, S. 108.

der Moderne, die sich, wie oben erläutert, in verschiedenen poetischen Verfahren niederschlägt, etwa in der Vervielfältigung, der Aufspaltung, dem Verstecken oder dem Objektivieren des Ich (siehe Kap. 1). Das Selbstporträt ist vielleicht die konsequenteste Form einer solchen Selbstobjektivierung, denn das Ich nimmt darin sowohl die Rolle des Betrachters als auch die des Betrachteten ein. Allerdings bleibt die Zahl dichterischer Selbstporträts auch im 20. Jahrhundert gering. In der bekannten russischen publizierten Literatur gibt es, außer Voznesenskij hier betrachtetem *Avtoportret*, lediglich ein Gedicht O. Mandel'stams aus dem Jahr 1913 mit demselben Titel. Es wird weiter unten kurz betrachtet.<sup>296</sup> Ferner existiert ein späteres Gedicht Voznesenskij mit dem Titel *Fragment avtoportreta (Fragment eines Selbstporträts)*, 1979). Wie der Untertitel, "Motivy Mikelandželo" ("Motive Michelangelos"), in einer Variante des Gedichts bereits vermuten läßt<sup>297</sup>, geht es darin jedoch weniger um eine Bestimmung des lyrischen Ich, als um ein Porträt des Italieners.

In der deutschen Literatur möchte ich auf zwei Gedichte hinweisen, die kurz vor Voznesenskij's *Avtoportret* Ende der 50er Jahre entstanden sind. Es handelt sich zum einen um ein Gedicht Müllers, dessen teilweise dichterische Nähe zu Voznesenskij bereits mehrfach hervorgehoben wurde, mit dem Titel *Selbstbildnis zwei Uhr nachts am 20. August 1959*<sup>298</sup>, zum anderen um ein Gedicht P. Rühmkorfs mit dem Titel *Selbstporträt 1958*<sup>299</sup>. Müllers Gedicht ist weniger eine Selbstfindung als die Beschreibung einer existentiellen Krise des lyrischen Ich nach dem Selbstmordversuch der Ehefrau und der Banalitäten, die diese Situation ausfüllen. In Rühmkorfs *Selbstporträt* beobachtet T. Naaijken eine ganz ähnliche Zerstreung des Ich, wie sie oben in Voznesenskij's *Poterjannaja ballada* festgestellt wurde.

Es scheint das Subjekt zu freuen, nicht zu der eigenen Identifizierung beitragen zu können. Es gibt sich offenbar von Gestalt zu Gestalt und hat keine Identitätssuche im Sinn. Genauen Bestimmungen weicht es aus.<sup>300</sup>

<sup>296</sup> Zwei weitere *Selbstporträts* der Moderne stammen von zwei georgischen Dichtern, G. Leonidze (1899) und T. Tabidze (1916). Das erste wurde von Mandel'stam, das zweite von Pasternak ins Russische übertragen (O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Bd. 1, Washington 1967, S. 320, und Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 2, S. 245). In Leonidzes Gedicht geht es vor allem um die georgische Geschichte. Das lyrische Ich steht dabei völlig intakt im Mittelpunkt des Gedichts. Tabidzes *Avtoportret* ist eine anspielungsreiche Parodie auf O. Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* (1891), bei der das lyrische Ich zwischen der Rolle des selbstverliebten Dorian Gray und der eigenen Identität wechselt.

<sup>297</sup> Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, S. 388.

<sup>298</sup> H. Pankoke, W. Trampe (Hg.), *Selbstbildnis zwei Uhr nachts. Gedichte. Eine Anthologie*, Berlin/Weimar 1989, S. 176f.

<sup>299</sup> P. Rühmkorf, *Gesammelte Gedichte*, Reinbek 1976, S. 16f.

<sup>300</sup> T. Naaijken, *Lyrik und Subjekt. Pluralisierung des lyrischen Subjekts bei Nicolas Born, Rolf Dieter Brinkmann, Paul Celan, Ernst Meister und Peter Rühmkorf*, Utrecht 1986 (Dissertation), S. 52.

Diese Beobachtung in einem Gedicht mit dem Titel *Selbstporträt* läßt vermuten, daß man gerade in solchen Gedichten den Unterschied zwischen moderner Selbstbehaftung und postmoderner Selbstaufgabe festmachen kann.

Voznesenskij beginnt sein Gedicht *Avtoportret* mit dem Pronomen "On" ("Er"). Der erste Vers, "On tošč, točno suč'ja. Nebrit i mordast" ("Er ist dürr wie Äste. Unrasiert und großmäulig") gibt die Perspektive eines Betrachters wieder, der eine Person oder das Bild einer Person betrachtet, dabei selbst aber ausgespart bleibt, sich außerhalb des betrachteten Bildes befindet. Die dargestellte Person könnte auch eine andere sein als das lyrische Ich. Die Attribute "dürr" und "unrasiert" erinnern beispielsweise an das letzte bekannte Selbstporträt van Goghs aus dem Jahr 1890, das kurz vor dem Tod des Malers entstand – ein Gedanke, der durch das Wort "lezvie" ("Klinge") in der zweiten Strophe, einen Verweis auf van Goghs Selbstverstümmelung, verstärkt wird. Eine erste Irritation dieser reinen Betrachterperspektive tritt jedoch bereits im zweiten Vers ein, der eine gewisse Verquickung des Betrachteten ("er") mit dem lyrischen Ich spüren läßt: "Pod nim /.../ treščit *moj* matrac" ("Unter ihm /.../ knarrt *meine* Matratze"). Offenbar hat die als "er" beschriebene Person den Platz des lyrischen Ich eingenommen. Im weiteren Verlauf des Gedichts bestehen Er und Ich nebeneinander, wobei der Er dem Ich immer näherrückt, bis dieses sich schließlich in die Hilferufe flüchtet.

Der Er des Gedichts ist vom ersten Vers an negativ dargestellt, die Beziehung zwischen Ich und Er ist unharmonisch. Das vermitteln der Vulgarismus "mordast" ("großmäulig") und die vulgärsprachliche Wortschöpfung "vpolchari" ("über die halbe Fresse"), mit denen die Person bezeichnet wird. Hinzu kommt der Vergleich "kak suč'ja" ("wie Äste"). Die Pluralform deutet nicht nur, ähnlich wie der Pluraletantum "busy" ("Kette") und das Kollektivum "stekljarus" ("Glasperlen") in *Poterjannaja ballada*, auf eine Multiplizität des damit beschriebenen Subjekts hin, sondern in "suč'ja" klingt auch das Schimpfwort "sučij" ("hündisch") an. Das ungepflegte Äußere des Er – er ist "unrasiert" – steht auch semantisch in einem Gegensatz zur Gestalt des lyrischen Ich, das weiter unten mit dem "Cachenez" als eine eher vornehme Person umschrieben wird. Das Verb "navisat" ("drohend schweben") im dritten Vers impliziert darüberhinaus, daß sich das lyrische Ich von dem Er bedroht fühlt.

Die zweite Strophe des Gedichts stellt einen Perspektivenwechsel dar. Hier wendet sich der Er in direkter Rede an das lyrische Ich, übernimmt die Rolle des Sprechers. Anders als das lyrische Ich, das von seinem Gegenüber ausschließlich in der dritten Person spricht, redet er das Ich direkt an ("Vy") und ignoriert damit die Distanz, mit der sich das lyrische Ich zunächst umgibt. Thematisch stellt der Monolog

des Er eine Auseinandersetzung mit Voznesenskij's eigenem Schaffen dar. Darauf deutet die Frage "Vy – genij?" ("Sie sind ein Genie?") hin, in der formal, lautlich und rhythmisch das bereits bekannte Motiv "Ja – Gojja" wieder anklingt. Wie die Worte "poëzii" ("der Poesie"), "pokaemsja" ("bekennen"), "gazetku" ("Zeitung") und "samokritiku" ("Selbstkritik") vermuten lassen, geht es in der zweiten Strophe ganz konkret um das existentielle Problem des Dichters, der, von der Kritik niedergeschrieben, von Selbstzweifeln und Selbstmordgedanken geplagt wird. Der Vers "Vam dat' pistoletik? A možet byt', lezvie?" ("Soll man Ihnen ein Pistölchen geben? Oder vielleicht eine Klinge?") stellt dabei nicht nur, wie schon erwähnt, eine Anspielung auf das Schicksal van Goghs dar, sondern verweist mit dem "Pistölchen" auch auf das tragische Ende russischer Dichter wie A. Puškin, M. Lermontov und Maja-kovskij, die im Duell fielen bzw. sich selbst erschossen.

Die Spaltung in Ich und Er in Voznesenskij's *Avtoportret* bedeutet offensichtlich eine Spaltung in einen poetischen und einen nichtpoetischen Teil des Subjekts. Während das lyrische Ich von dem Er mit "reußische Poesie" ("rossijskoj poëzii") begrüßt wird, wird der Er mit einer nichtpoetischen Eigenschaft attribuiert: Er "krächzt" ("chripit"). Weiter zeigt der Er dem lyrischen Ich mit der "Pistole" und dem Adjektiv "reußisch" zynisch eine Möglichkeit, sich in eine Reihe großer Dichter einzugliedern. Der stilistisch hohe Dativ in der Anrede des lyrischen Ich drückt dabei, genau wie das "Vy" ("Sie") und die Diminutive "Privetik", "pistoletik", "gazetku" und "minutku", die Ironie und den Spott des Er dem Angesprochenen gegenüber aus. Wenn der Er das lyrische Ich dann noch dazu auffordert, ebenfalls "zynischer" zu sein, wenn es als Genie gelten wolle, impliziert dies ein Poesieverständnis, das mit den traditionellen Idealen wie Aufrichtigkeit oder Wahrheitssuche nichts mehr zu tun hat.

Wie Spengler beobachtet, ist das lyrische Ich in *Avtoportret*, im Unterschied zum Er, "nirgends aufgehoben".<sup>301</sup> Während die Person auf der Matratze viermal als das Personalpronomen "on" ("er") in Subjektposition im Text manifest ist, ist das Ich lediglich einmal als Subjekt in der Anrede "Vy" ("Sie"), einmal als Objekt in dem Phraseologismus "Čur menja" ("Rühr mich nicht an") sowie metonymisch in seinen persönlichen Gegenständen präsent, die in der dritten Strophe aufgezählt werden. "moj matrac" ("meine Matratze"), "moe kašne" ("mein Cachenez"), "ot moich papiros" ("von meinen Papirossy"). Der Er ist folglich durchgehend dominant. Wie schon erwähnt, versucht der Er im Laufe des Gedichts immer stärker, das lyrische Ich zu vereinnahmen.

<sup>301</sup> Spengler, "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij's", S. 162.

Die zweite Hälfte der zweiten Strophe stellt einen entscheidenden Schritt in diesem Prozeß dar, denn mit dem Vers "A možet, pokaem- sja?.." ("Oder werden wir vielleicht bekennen?..") und dem anschließenden Vorschlag, gemeinsam eine Zigarette zu drehen, wechselt der Sprecher von der Anrede des Ich ("Vy") zum vertraulichen "wir" und suggeriert damit eine Einheit von beiden. In der dritten Strophe schließlich rückt die als "er" beschriebene Person dem lyrischen Ich auch physisch immer näher. Mit der Frage: "Začem on tebja obnimaet pri mne?" ("Weshalb umarmt er dich vor mir?") kommt dabei eine dritte Person ins Spiel, ein lyrisches Du, das aber bezeichnenderweise nicht näher bestimmt wird (vielleicht die personifizierte Poesie, die das "unpoetische" Gegenüber dem lyrischen Ich zu entreißen sucht). Von entscheidender Bedeutung in diesem Vers ist die Präposition "pri" ("vor" bzw. "in [meiner] Anwesenheit"), die in den folgenden zwei Versen zweimal wiederholt wird: In dem Verb "primerjaet" ("probiert an") und in der Tautologie "I ščurit priščur" ("Und blinzelt ein Blinzeln"). Auch in "papiros" ist die Lautfolge ähnlich noch einmal enthalten. Hier erzeugt Voznesenskij mit lautlichen Mitteln, der verstärkten Wiederholung des "pri", den Eindruck einer räumlichen Nähe von Er und Ich, die in der ersten Strophe noch nicht enthalten ist. Parallel dazu eignet sich der Er immer mehr persönliche Gegenstände des Ich an: Das lyrische Du, das Halstuch, die Zigaretten.

An dieser Stelle bricht das bis dahin weitgehend regelmäßige Versmaß, der vierfüßige Amphibrachys, ab, die Strophe endet mit drei Punkten. Es folgt der Ausruf: "Čur menja, čur! / SOS!" ("Rühr mich nicht an, rühr mich nicht an! / SOS!")<sup>302</sup>. Mit dem internationalen Signal "SOS" entrückt Voznesenskij das Ich in eine universale, entpersönlichte Kommunikationssphäre.<sup>303</sup> Es handelt sich um eine erneute Verfremdung des Rufs nach der "Seele", der, wie oben erläutert, eines der Hauptmotive in Voznesenskij's früher Lyrik darstellt, der aber immer weniger ernst vorgetragen und immer stärker ironisiert wird.<sup>304</sup> In *Avtoportret* erreicht diese Desillusionierung einen Höhepunkt. Der Ruf nach der "Rettung der Seelen" geht als ein Funksignal in den Äther, in eine absolut entmenschlichte Sphäre. Die Poesie hingegen hat als Mittel, um die Seele zu entdecken und zu bewahren, versagt. Gleichzeitig ironisiert Voznesenskij diese Erkenntnis, indem er das volkssprachliche "Čur menja!" und das internationale Notsignal "SOS" in einer Stil- und Sprachmischung unmittelbar

<sup>302</sup> Die zweite Person Singular in der deutschen Übersetzung von "Čur menja" ("Rühr mich nicht an") ist irreführend. "Čur" ist für sich genommen eine Interjektion, übersetzbar mit "halt!" oder "nicht weiter!". Der Ausruf des lyrischen Ich wendet sich weder gegen das kurz erwähnte lyrische Du, noch gegen den Er, sondern vielmehr gegen eine unbestimmte Allgemeinheit.

<sup>303</sup> Vgl. Spengler, "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij's". S. 162.

<sup>304</sup> Vgl. Kap. IV.2.

aneinanderreicht. Dadurch erhält das Gedicht am Ende einen vielleicht ratselhaften, nicht aber tragischen Charakter. Inhaltlich stellen die beiden stakkatoartigen Schlußverse die panische Reaktion des lyrischen Ich auf das beständige Näherrücken des Er dar. Dabei drückt das spielerisch-trotzige "Čur menja!" noch das Verlangen des Ich aus, sich selbst als eine Singularität gegenüber der Umwelt zu isolieren, eine Grenze um sich herum zu ziehen. Der Ruf "SOS" ("save *our* souls") dagegen schließt das Gegenüber mit ein und fordert zugleich zur Annäherung auf. Er bekräftigt abschließend noch einmal die Existenz von zwei Identitäten, von Ich und Er, nebeneinander.

Die Spaltung des Subjekts in verschiedene Teile ist ein Thema, das Voznesenskij immer wieder beschäftigt – nicht nur in dem schon mehrfach erwähnten "Ja sem'ja...", sondern auch in dem Gedicht *Olenok* (*Hirschkalb*, 1963), in dem der Dichter eine Emigrantin in Paris beschreibt, die in eine "russische" und eine "französische Ol'ga" gespalten ist, oder in dem Gedicht *Irena* (1963), in dem es um einen Transvestiten geht, der Mann und Frau zugleich ist. Nirgends aber tritt die Unvereinbarkeit der verschiedenen Identitäten des Subjekts so deutlich hervor wie in *Avtoportret*. Das Gedicht ist ein typisches Beispiel für das schizoide postmoderne Subjekt, das Smirnov in Anlehnung an G. Deleuze und F. Guattari als eine "multiplicité" definiert, als eine "Konfiguration gleichberechtigter 'Ich'-Instanzen /.../, die sich in ihrer reziproken Transzendenz in keine Totalität überführen lassen."<sup>305</sup>

Voznesenskij's Versuch, sich selbst direkt und unmittelbar, und nicht über andere Objekte oder Subjekte, in einem Selbstporträt abzubilden, scheitert. Denn der Betrachter und der Betrachtete sind nicht identisch, das wesentliche Merkmal eines Selbstporträts ist in Voznesenskij's *Avtoportret* nicht erfüllt. Derrida schreibt in einer Abhandlung über das Selbstporträt in der Malerei<sup>306</sup>, daß *immer* eine Diskrepanz zwischen dem Selbstporträt und dem sich selbst porträtierenden Maler bestehe. Er erläutert dies anhand von Porträts, die das Gesicht des Malers von vorn zeigen. Da der Künstler sein eigenes Gesicht nur im Spiegel betrachten könne, er im Augenblick des Malens aber auf die Leinwand blicke, seien die Abbildung und der Künstler niemals identisch. Das Selbstporträt beruhe, so Derrida, nicht auf der Wahrnehmung, sondern auf der Erinnerung des Künstlers. Überhaupt fuße die Annahme, daß das Bild eines Künstlers ein Selbstbildnis sei, lediglich auf dem Titel eines Bildes, seiner schriftlichen Kennzeichnung als "Selbstporträt".

<sup>305</sup> Smirnov, "Geschichte der Nachgeschichte", S. 205.

<sup>306</sup> J. Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, Chicago/London 1993.

Yet in all the cases of the self-portrait, only a nonvisible referent in the picture, only an extrinsic clue, will allow an identification. For the identification will always remain indirect. One will always be able to dissociate the "signatory" from the "subject" of the self-portrait. Whether it be a question of the identity of the object drawn by the draftsman or of the draftsman who is himself drawn, be he the author of the drawing or not, the identification remains *probable*, that is, uncertain, withdrawn from any internal reading, an object of inference and not of perception. /.../ This is why the status of the self-portrait of the self-portraitist will always retain a hypothetical character. It always depends on the juridical effect of the title /.../ Like *Memoirs*, the Self-Portrait always appears in the reverberation of several voices. And the voice of the other orders or commands, makes the portrait resound, calls it without symmetry or consonance.<sup>307</sup>

Die Behauptung Derridas, daß es gar kein Selbstporträt geben kann, das den Selbstporträtisten identisch abbilden könnte, ist im Grunde genommen eine Übertragung der Lacan'schen Beobachtungen zur Sprache auf die Malerei. Lacan meint, wie oben ausgeführt, daß das Ich des Aussagens und das Ich der Aussage niemals identisch sind.<sup>308</sup> Ebenso wenig sind, nach Derrida, das malende Ich (der Maler) und das gemalte Ich identisch. Genau das hat Voznesenskij offenbar erkannt, wenn er in seinem *Avtoportret* Ich und Er, Betrachter und Betrachteten, konsequent nebeneinander bestehen läßt. Wie von Derrida beschrieben, deutet allein der Titel des Gedichts darauf hin, daß es sich überhaupt um ein Selbstporträt handelt.

Diese postmodernen Aspekte von Voznesenskij's Gedicht, die Erkenntnis, daß das Selbst nicht abbildbar ist, und die schizoide Spaltung des Subjekts, treten noch deutlicher hervor, wenn man als Vergleich das bereits erwähnte moderne *Avtoportret* Mandel'stams hinzuzieht. Denn in Mandel'stams Gedicht findet der Dichter, obgleich er das lyrische Ich keinmal in seiner Beschreibung erwähnt, sehr wohl noch zu einer individuellen Bestimmung des Subjekts. Bei Mandel'stams Gedicht handelt es sich um ein weiteres Beispiel dafür, daß das Ich zwar bereits mithilfe moderner poetischer Verfahren problematisiert wird, daß unter der Textoberfläche sehr wohl aber noch das Subjekt das Zentrum des Gedichts bildet.

#### Автопортрет

В подняты головы крылатый  
Намек. Но мешковат сюртук.  
В закрыты глаз, в покое рук  
Тайник движенья непочатый.

Так вот кому летать и петь  
И слова пламенная ковкость,  
Чтоб прирожденную неловкость  
Врожденным ритмом одолеть.<sup>309</sup>

<sup>307</sup> Derrida, *Memoirs of the Blind*, S. 64 (Hervorhebung im Original).

<sup>308</sup> Vgl. Kap. I.

<sup>309</sup> Mandel'stam, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 128.

Im Heben des Kopfes ist eine geflügelte / Andeutung. Aber der Gehrock ist plump. / Im Schließen der Augen, in der Ruhe der Hände / Ist ein unberührtes Versteck von Bewegung. Da ist also, an wem es ist, zu fliegen und zu singen. / Und die flammende Schmiedbarkeit des Wortes. / Um die angeborene Verlegenheit / Mit dem angeborenen Rhythmus zu überwinden.

Mandel'stams *Avtoportret* ist viel deutlicher als das gleichnamige Gedicht Voznesenskis an das klassische Selbstbildnis, wie es aus der Malerei bekannt ist, angelehnt. Hierin zeigt sich die Vorliebe des Akmeismus zur Malerei – im Unterschied zur Musikalität der Sprache im Symbolismus.<sup>310</sup> Mandel'stam trennt deutlich zwischen dem Betrachter, der ein Bild anschaut und zugleich interpretiert, dabei aber eindeutig außerhalb des beschriebenen Bildes bleibt (dem Sprecher), und dem Betrachteten, dessen Pose in präzisen Details geschildert wird: Der erhobene Kopf, das plumpe (wörtlich: "sackartige") Gewand, die geschlossenen Augen, die ruhenden Hände. Diese Schilderung läßt, auch wenn in dem Gedicht weder ein Ich noch ein Er noch sonst irgendeine menschliche Person explizit erwähnt wird, darauf schließen, daß es in Mandel'stams *Avtoportret* um ein konkretes, abgegrenztes und einheitliches Subjekt geht, das zwar nicht benannt ist, aber dennoch im Zentrum des Gedichts steht.

Das dominierende Identitätsmerkmal dieses nur unter der Textoberfläche vorhandenen Subjekts ist seine Berufung zum Dichter. Diese ist in der Beschreibung der äußeren Gestalt des Subjekts in der ersten Strophe enthalten. Mandel'stams Gedicht baut auf dem Gegensatz von äußerer Plumpeheit und Ruhe und angedeuteter innerer Bewegung auf. Die Haltung des Kopfes ist eine "geflügelte Andeutung", und in der äußeren Ruhe der Hände verbirgt sich – ein Paradoxon – das "Geheimnis der Bewegung". "Aber" – die Konjunktion betont den Gegensatz – das Gewand, also erneut das Äußere, ist "plump". In der zweiten Strophe abstrahiert der Betrachter von diesen äußeren Eigenschaften zu der Berufung zum Dichter: "Tak vot komu letat' i pet' " ("Da ist also, an wem es ist, zu fliegen und zu singen"). Fliegen und Singen sind beliebte Metaphern für das Dichten – man denke etwa an den Vogel als Symbol für die Poesie bei Achmatova. So erklärt dieser Vers im nachhinein die "geflügelte Andeutung" der ersten Strophe. Die folgende Metapher der "Schmiedbarkeit des Wortes" ("slova / / kovkost") bringt das für Mandel'stam bzw. für den Akmeismus insgesamt typische Verständnis vom Dichten als einem Handwerk – die Wiederbelebung des klassischen *remeslo*-Gedankens – zum Ausdruck. Mit dem Schlußvers und dem darin enthaltenen Wort "Rhythmus" folgt schließlich die endgültige Festlegung auf das Thema Dichten.

<sup>310</sup>Zur Bedeutung von Malerei und Architektur im Akmeismus vgl. R.D. Timenčik, "Zametki ob akmeizme", *Russian Literature* 7/8 (1974), S. 32.

Das Talent und die Fähigkeiten des Dichters liegen, so beschreibt es die erste Strophe, noch im Verborgenen, sie sind "unberührt" ("nepočatyj"). Tatsächlich erschien im Jahr der Entstehung von Mandel'stams *Avtoportret* der erste Zyklus des bis dahin weitgehend unbekanntes Dichters mit dem Titel *Kamen'* (*Stein*). Mandel'stams *Avtoportret* erscheint vor diesem Hintergrund als eine Bestätigung der Bestimmung zur Poesie, durch die es die eigenen Schwächen ("nelovkost"; ein Echo auf die eingangs erwähnte "Plumpheit") "überwinden" kann. Es ist ein "positives" Gedicht, das das Selbstvertrauen des Subjekts bezeugt. Das Dichten erscheint als die übergeordnete Funktion oder Aufgabe, hinter der das Subjekt vollends zurückweicht. Dies macht die unpersönliche Formulierung der zweiten Strophe deutlich. Das Dichten ist folglich die Bestimmung, die dem Subjekt erst Identität verleiht. Mandel'stams *Avtoportret* ist deshalb ein Gedicht der Identitätsfindung – im Gegensatz zu dem gleichnamigen Gedicht Voznesenskij's, das von einer vollständigen Selbstentfremdung zeugt.

Mandel'stams Gedicht ist ein Beispiel dafür, daß in der Moderne der Glaube an die Objektivierbarkeit des Ich mit Hilfe einer künstlerischen Abbildung noch ungebrochen ist. Die Selbstobjektivierung in einem Selbstporträt signalisiert lediglich, daß das Subjekt und die Welt nicht mehr als eins empfunden werden. Das moderne Selbstporträt, wie das Mandel'stams, dient somit der Selbstbehauptung. Postmodern hingegen ist ein Selbstporträt im Sinne einer Selbstobjektivierung gar nicht mehr möglich. Denn das postmoderne Ich ist gespalten, nicht greifbar und damit auch medial nicht mehr abbildbar. Das Selbstporträt wird damit auf den Titel reduziert, zum Signifikanten ohne eindeutiges Signifikat. Genau dies kommt in Voznesenskij's *Avtoportret* zum Ausdruck.







mein Freund!.. " / Und plötzlich –  
 hatte sich die Stadt verwandelt, / die Wände waren verschwunden, genauer gesagt, waren /  
 durchsichtig geworden. / über den Straßen hingen, wie Bündel bunter Ballons, / die Zimmer, /  
 jedes wurde unterschiedlich beleuchtet, / innen glänzten, wie Weintraubenkerne, / Figuren und  
 Betten, / die Dinge hatten Panzer, Umschläge, Hüllen abgeworfen, / über dem Tisch / krümmte  
 sich braun der Tee, indem er die Form der Teekanne / beibehielt, / und ebenso, die Form des  
 Wasserleitungsrohres beibehaltend, / lief rundes silbernes Wasser die Decke entlang, / im Dom  
 der Pariser Mutter Gottes fand eine Messe statt, / wie durch ein Aquarium / schimmerten die  
 Kronleuchter und die roten Kardinäle, / die Architektur war verdampft, / und nur das runde  
 Buntglasfenster der Rosette / schwebte aus irgendeinem Grund über dem Platz, wie das  
 Zeichen: / "Durchfahrt verboten", / über dem Louvre zitterten aus den Sockeln / die Skelette  
 der Statuen / wie 16 Matratzenfedern, / Federn waren in allem, / alles tickte, / oh Paris, / Welt  
 der Spinnweblein, Antennen und entblößten / Drähtchen, / wie zitterst du, / wie tickst du als  
 Rennmotor, / oh Herz unter einer lila Folie, / Paris / (an der Stelle des Brusttäschchens  
 schwamm, vertikal, / wie ein Fisch / eine Rasierklinge der Firma "Gillette")!  
 Paris, wie bist du verletzlich, Paris, / unter der Schale der Ironiehaftigkeit, / unter einer  
 Offenheit, die an / Schutzlosigkeit grenzt, / Paris,  
 in Paris sind Sie immer allein, / obwohl niemals in Einsamkeit, / und im Lachen ist Wehmut, /  
 wie in der Kirsche ein Kern, / Paris ist brennendes Wasser,  
 Paris, / wie bist du gegenteilig, / wie weiß ist dein Wald von Boulogne, / er ist jung, / wie die  
 Badenden, / rosafarbene Hunde liefen herum, / sie beschnüffelten sich verwirrt, / sie konnten  
 einer in den anderen überfließen, / wie Quecksilberkügelchen, / und jemand, nackt, wie eine  
 Schlange, / sagte: "Ich bin ein Silberfuchs",  
 die Leute gingen, / an der Stelle der abgeschraubten Schädel pfffen, / wie Vögel in  
 Drahtkäfigen, / Gedanken,  
 eine Nonne verwirrten zottige männliche / Erscheinungen, / der Präsident des Männerklubs  
 wurde erschüttert von / Enthüllungen / (seine geheime Verbindung mit der Ehefrau ist  
 aufgedeckt, / er ist entehrt),  
 über dem Polizisten schwebten Beinchen, / wie ein Heiligenschein schwamm in einem  
 silbernen Teller / ein Schnitzel über dem Sänger der Mansarden, / im Schädel der zügellosen  
 OAS / schmorte Sartre auf der Bratpfanne, / aber Sartre, / unser lieber Sartre, / nachdenklich,  
 wie eine zärtliche Heuschrecke, / kaute das Grashälmlchen eines Cocktails, / der weise Geist /  
 all dieser Sakramente, / in den Strohalm hatte er, / wie ein Glasbläser, / diese Lampen  
 geblasen, / die ganze hohle Stadt von innen, / und Rathäuser und Metzgereien, / wie  
 regenbogenfarbene Blasen! / Ich störe ihn: / "Mein Sartre, / mein Garten, vom Winter nicht  
 durch Glas geschützt, / warum fliegen / die momenthaften Kugeln / mit solcher  
 Schutzlosigkeit?  
 Wie schrecklich ist alles entblößt, / um ein Haar von schrecklichen Schürfungen verschont, /  
 tut ihnen sogar die Luft weh, wie eine Raspel, / mein Sartre! / Auf einmal ist alles verloren?!"  
 Die Heuschrecke schweigt auf ihrem Blättchen / mit irrsinniger Qual auf dem Gesicht.  
 Es schlug drei...  
 Ich saß mit Olga im "Verrückten Pferd", / in den Zähnen des Jazzmusikers krümmte sich ein  
 Laut in der Form / eines Saxophons, / die Frau lächelte spöttisch, / "Einen Striptease, na gut,  
 mach' ich Striptease", / sagte die Frau, / und sie begann, von sich nicht das Kleid abzuziehen,  
 nein, – / die Haut! – / wie man Strümpfe oder Trainingsanzüge aus Trikot auszieht.  
 – Oh! oh! – / das letzte, an das ich mich erinnere, das ist das Weiß ihrer Augen, /  
 leidenschaftslos-weiß, wie Isolatoren, / auf dem schrecklichen, brüllenden, flammenden  
 Gesicht...  
 "...Mein Freund, Ihr Eis schmilzt..."  
 Paris, Die Freunde, Die Wände haben sich geschlossen / Und hinter dem Fenster fliegen in  
 Jahrhunderten / Motorradfahrer / in weißen Helmen, / wie Teufel in Nachttöpfen.

In dem 1963 entstandenen Gedicht *Pariž bez rjfm* beschreibt Voznesenskij eine vollends entblößte und nackte Welt. Dabei zitiert er den französischen

Existentialismus J.-P. Sartres, für den Nacktheit und Enthüllung ebenfalls bereits wichtige Motive darstellen. Im folgenden werden verschiedene konkrete Zitate aus dem theoretischen und literarischen Werk Sartres in *Pariž bez rifm* aufgezeigt. Dabei wird deutlich, daß Voznesenskij den Existentialismus Sartres nicht nur zitiert, sondern ihn ironisiert und damit überwindet, und zwar wiederum in bezug auf die Stellung von Subjekt und Objekt. Denn die moderne Subjekt-Objekt-Dichotomie, die Sartres Denken noch beherrscht, ist in *Pariž bez rifm* zugunsten einer Welt selbstständiger Objekte aufgegeben. Die Welt nackter Objekte, die in *Pariž bez rifm* dargestellt ist, ist deshalb keine existentialistische, sondern eine postmoderne Welt.

Die Analogien zwischen Voznesenskij's und Sartres Werk haben eine biographische Basis. Beide Autoren sind sich Anfang der 60er Jahre mehrfach begegnet. 1962 zeigte der Franzose dem sowjetischen Dichter während dessen Aufenthaltes in Paris das Vergnügungsviertel der Stadt, den Besuch einer Transvestitenshow inbegriffen. Dieses persönliche Erlebnis liegt nicht nur dem hier betrachteten Gedicht *Pariž bez rifm*, sondern auch dem bereits erwähnten Gedicht *Irena* zugrunde.<sup>312</sup> Umgekehrt nahm Sartre 1964 an einer Lesung Voznesenskij's in Moskau teil. Voznesenskij selbst vermerkt in dem Essay *Zub razuma, ili kak ja byl chodokom k (hajdeggeru (Der Zahn der Vernunft, oder wie ich Abgesandter zu Heidegger war)*, er sei "einige Jahre verzaubert von Sartre" gewesen und habe sich damals "für den Existentialismus interessiert".<sup>313</sup> Sein Gedicht "*Ja – sem'ja...*" ist dem Franzosen gewidmet. Schließlich kann man davon ausgehen, daß Sartres Bücher, die in der Sowjetunion offiziell erst ab der zweiten Hälfte der 60er Jahre verlegt wurden, schon Jahre zuvor in englischer oder in russischen Samizdat-Übersetzungen unter den sowjetischen Intellektuellen kursierten und daß Voznesenskij daher auch inhaltlich mit Sartre vertraut war. In dem oben genannten Essay bekennt Voznesenskij rückblickend

Сейчас ясно, что самое значительное, что дал XX век философии, – экзистенциализм, объединяя мысль Россию, Германию, Францию, – мысль безгранична.<sup>314</sup>

<sup>312</sup> Vgl. Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, S. 155.

<sup>313</sup> "Neskol'ko let ja byl zavorožen Sartrom. Menja interesoval togda ekzistencializm" (Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, S. 155).

<sup>314</sup> Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, S. 161f. Mit dem deutschen Existentialismus meint Voznesenskij M. Heidegger, mit dem russischen Existentialismus L. Šestov, den er als "eine[n] der Väter des Existentialismus" bezeichnet (*Aksioma samoiska*, S. 157), und N. Berdjaev, auf den oben kurz hingewiesen wurde (s. Kap. I). Die Tatsache, daß Voznesenskij alle drei Philosophen und Sartre in einem Atemzug nennt und miteinander verbindet, bezeugt die Beliebigkeit und Oberflächlichkeit Voznesenskij's im Umgang mit Dichtern und Theoretikern. Denn Berdjaev steht eher in der Tradition Kierkegaards oder Nietzsches; von Heidegger und erst recht von Sartre hingegen setzt er sich ausdrücklich ab (vgl. N. Berdjaev, *Sobranie sočinenij*, Bd. I, Paris 1949-83, S. 107 u. 116f.). Nur einzelne Grundannahmen wie zum Beispiel die, daß das Objektsein quälend ist, stimmen bei Sartre und Berdjaev überein. So kann man beispielsweise die unten zitierten Verse aus Voznesenskij's

Jetzt ist klar, daß das allerbedeutendste, das das 20. Jahrhundert der Philosophie gegeben hat, der Existentialismus ist, der Rußland, Deutschland, Frankreich gedanklich verbindet, – der Gedanke ist grenzenlos.

Schon Jones<sup>315</sup> stellt fest, daß Voznesenskij auch in seiner Lyrik Gedanken Sartres aufgreift, weist aber keine konkreten Zitate aus dem Werk des Franzosen bei dem sowjetischen Dichter nach. Die von Jones aufgestellte Analogie bleibt deshalb vage und allgemein. Der Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist Voznesenskij's Gedicht *Monolog Merlin Monro* (Monolog Marilyn Monroes, 1963), in dem es heißt:

невыносимо, когда раздеты  
во всех афишах, во всех газетах,  
забыв,  
    что сердце есть посередке,  
в тебя завертывают селедки,  
лицо измято,  
        глаза разорваны<sup>316</sup>

es ist unerträglich, wenn sie ausgezogen sind / auf allen Plakaten, in allen Zeitungen, / und vergessen haben, / daß ein Herz in der Mitte ist, / man wickelt Heringe in dich ein, / das Gesicht ist zerknüllt, / die Augen zerrissen

Jones meint, aus diesen Zeilen spreche das existentialistische Empfinden, ein Objekt von vielen und anderen ausgeliefert zu sein. Voznesenskij empfinde die Welt, genau wie Sartre, als "erdrückend" und "schwer", als Masse sinnloser Objekte:

Here in *Monolog Merlin Monro* is the mainspring of Voznesensky's poetry; the anguished sense of self, abandoned in an indifferent or hostile world, subjected to looks which make one an object. This terrible sense of being looked at, of being an object in a world of contingency is at the centre of the monologue. The poet finds himself in an existentialist predicament of the Sartrean sort /.../.<sup>317</sup>

Jones führt sodann diverse weitere Gedichte Voznesenskij's an, in denen "Objektsein", "Voyeurismus" und "Nacktheit" eine Rolle spielen, und ordnet diese in den existentialistischen Kontext ein. *Pariž bez rjfm* ist für den Autor ein Beispiel dafür, daß Voznesenskij – ganz im Sartreschen Sinne – die "dichte Welt massiver Objekte" mit seinem Blick angreife und sich an der daraus resultierenden Auflösung der Welt

---

Gedicht *Monolog Merlin Monro* mit dem Motiv der zerknüllten Fotografie nicht nur, wie Jones, auf Sartre zurückführen, sondern es gibt eine ganz ähnliche Passage auch bei Berdjaev, der schreibt: "In der Photographie steckt etwas Quälendes. In ihr spiegelt sich das Gesicht nicht im anderen Gesicht, nicht im Liebenden, sondern im gleichgültigen Objekt wider, d.h. es wird objektiviert, fällt aus dem wahren Existieren heraus." (Berdjaev, *Das Ich und die Welt der Objekte*, S. 214). Für Voznesenskij, besonders für das Gedicht *Pariž bez rjfm*, ist jedoch der Bezug zu Sartre wichtiger als der zu Berdjaev.

<sup>315</sup> Jones, "A Look Around".

<sup>316</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 148.

<sup>317</sup> Jones, "A Look Around", S. 76.

"erfreue"<sup>318</sup> Eine detaillierte Einzelanalyse von *Pariz bez rjfm* liefert Jones nicht. Das mag der Grund dafür sein, daß er lediglich einzelne existentialistische Elemente in Voznesenskij's Gedichten wahrnimmt, deren Ironisierung jedoch übersieht.

### Nacktheit und Enthüllung bei Sartre

Der Existentialismus stellt die Frage nach der Existenz des Menschen in den Mittelpunkt. Seit Kant unterscheidet die Philosophie zwischen der Essenz einer Sache (essentia, was etwas ist) und der Existenz einer Sache (existentia, daß etwas ist). Der Existentialismus versucht nicht mehr, eine metaphysische, objektive und allgemeingültige Bestimmung des Wesens, der Essenz, einer Sache, zu geben, sondern konzentriert sich zunächst einmal auf die reine Existenz einer Sache. Sartre beruft sich dazu auf M. Heideggers Maxime, daß das "Was-sein" (essentia) nicht ohne Bezug auf das "Daß-sein" (existentia) einer Sache begriffen werden kann.<sup>319</sup> Bezogen auf den Menschen heißt das, man geht vom Individuum in seinem faktischen Dasein und seiner subjektiven Wahrheit aus. Daraus ergeben sich zwei zentrale Themen des Existentialismus: Die absolute Freiheit des Menschen, der total auf sich gestellt ist, und die Angst als seine Grundbefindlichkeit.

Sartres philosophisches Werk zerfällt in eine Früh- und eine Spätphase, in der er sich dem Marxismus zuwendet. Für Voznesenskij sind vor allem die Ideen des frühen Sartre wichtig, die dieser in seinem ersten Hauptwerk, *Das Sein und das Nichts* (*L' être et le néant*, 1943), formuliert und die er in seinen frühen literarischen Werken umzusetzen versucht.<sup>320</sup> In *Das Sein und das Nichts* trifft Sartre zunächst die für ihn grundlegende Unterscheidung zwischen "Für-sich-sein" und "An-sich-sein". Die

<sup>318</sup> Jones, "A Look Around", S. 81.

<sup>319</sup> Vgl. J.-P. Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek 1962, S. 21. Sartre bezieht sich auf Heideggers "Kant und das Problem der Metaphysik" (§4), in: ders., *Gesamtausgabe*, I. Abteilung, Bd. 3, Frankfurt/M. 1991, S. 222-226. Die Tatsache, daß Sartre sich auf Heidegger beruft, führt häufig zu dem Trugschluß, Heidegger sei ein Vorläufer des französischen Existentialismus. Die neuere Heidegger-Forschung räumt mit dieser Einschätzung auf. Tatsächlich sind die Unterschiede zwischen Heidegger und Sartre größer als ihre Gemeinsamkeiten (vgl. R. Safranski, *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*, München/Wien 1994, S. 407ff.).

<sup>320</sup> Zwar war 1960, zwei Jahre vor Voznesenskij's Paris-Aufenthalt, Sartres zweites großes Werk, *Kritik der dialektischen Vernunft* (*Critique de la raison dialectique*; dt.: *Marxismus und Existentialismus*), erschienen, in dem der Philosoph den Marxismus als die "Philosophie unserer Epoche" propagiert, die allerdings noch durch den Existentialismus ergänzt werden müsse (*Marxismus und Existentialismus*, Reinbek 1964, S. 27), doch dieses Werk interessierte Voznesenskij offenbar wenig. Darauf läßt die lakonische Schlußwendung in Voznesenskij's Erinnerung an Sartre schließen: "Bol'se my s Sartrom ne vstrečalis'. Pod konec žizni on vpal v marksistencializm" ("Ich habe Sartre nicht mehr getroffen. Am Ende seines Lebens verfiel er dem Marxistentialismus"; Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, S. 156).

Seinsweise des Menschen zeichnet sich, so Sartre, durch Bewußtsein aus, dadurch, daß sich der Mensch zu sich selbst verhält: Er ist "für-sich", im Gegensatz zum "An-sich-sein" von Dingen, zum Beispiel von einem Stein.<sup>321</sup> Doch damit der Mensch sich selbst in seinem "für-sich" voll erfassen kann, bedarf er der Vermittlung eines – und damit ist ein weiterer wichtiger Begriff der Sartreschen Philosophie genannt – Anderen. Denn ich selbst kann mich, so Sartre, nur als ein Subjekt wahrnehmen, das andere Menschen als Objekte um sich herum gruppiert. Um mich selbst voll zu erfassen, muß ich aber mir selbst Objekt werden. Dies kann nur über den Umweg eines Anderen geschehen, der – seinerseits ein Subjekt – mich als ein Objekt betrachtet. Wenn ich mich selbst so akzeptiere, wie der Andere mich sieht, vermittelt er mich mir selbst.

Diesen Mechanismus erläutert Sartre am Beispiel des Schamgefühls<sup>322</sup>: Wenn ich eine ungeschickte Bewegung mache, nehme ich diese zunächst, wenn überhaupt, einfach nur wahr, ohne sie zu verurteilen. Merke ich aber, daß ein Anderer mich und mein Verhalten beobachtet hat, schäme ich mich meiner vor ihm. Dieses Schamgefühl zeigt, daß ich das Urteil des Anderen anerkenne: "Ich erkenne an, daß ich *hin*, wie Andere mich sehen." Das heißt, die anderen sind "die unentbehrlichen Mittler zwischen mir und mir selbst".<sup>323</sup> Ich benötige den Anderen, um mich selbst voll erfassen zu können. Sartre definiert die Seinsweise des Menschen deshalb auch als "Für-Andere-sein". Erst vor dem Blick eines Anderen werde ich zu einem Objekt und kann mich selbst erfassen. In einem nächsten Schritt kann ich mich dann meinem Objektsein entziehen, indem ich mir meiner Möglichkeiten bewußt werde und spontan eine Möglichkeit für mich entwerfe. Mit diesem Akt der freien Selbstwahl kehrt sich das Verhältnis um: Ich werde zum Subjekt, der Andere zum Objekt. Das Dilemma des Menschen besteht für Sartre darin, zwischen Subjekt und Objekt hin und hergeworfen zu werden, Subjekt, aber immer zugleich auch Objekt eines Anderen zu sein.

Im Zusammenhang mit dem Blick des Anderen verwendet Sartre dann die Begriffe "Enthüllung" und "Nacktheit", die für *Pariž bez rifm* relevant sind. Der Blick des Anderen "enthüllt" mich mir als Objekt, heißt es in dem Abschnitt "Der Blick".<sup>324</sup> An anderer Stelle sagt Sartre, die Objekte "enthüllen" sich uns. Wir sehen sie nicht subjektiv, sondern sie stellen sich uns dar, wie sie sind.<sup>325</sup> "Nacktheit" ist für Sartre ein

---

<sup>321</sup> Vgl. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 33f.

<sup>322</sup> Vgl. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 299ff.

<sup>323</sup> Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 300.

<sup>324</sup> Vgl. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 358, 359, 371.

<sup>325</sup> Vgl. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 416.

Symbol des Objektseins, der reinen Existenz: "der [nackte, G.D.] Leib versinnbildlicht // unsere schutzlose Objekttheit". Sich anzukleiden interpretiert der Philosoph in diesem Kontext als das Bemühen, den eigenen Objektcharakter zu verbergen, "zu sehen, ohne gesehen zu werden, also reines Subjekt zu sein".<sup>326</sup> Als ein extremes Beispiel für das bewußte Bestreben, den Anderen in seiner Nacktheit bloßzulegen, führt Sartre den Sadismus an. Wenn der Nackte seine Nacktheit noch durch Anmut (einen Aspekt seiner Freiheit) verhüllen könne, so bestehe das Wesen des Sadismus darin, die Anmut des Anderen zu zerstören, seine reine Fleischlichkeit zum Vorschein kommen zu lassen. Diese Enthüllung von anmutlosem, nacktem Fleisch, das keine Begierde wecke, sondern einfach nur passiv da sei, nennt Sartre "das Obszöne".<sup>327</sup>

Diese – von mir sehr verkürzt wiedergegebenen – Gedanken finden sich zum Teil bereits in dem fünf Jahre vor *Das Sein und das Nichts* erschienenen literarischen Erstlingswerk Sartres, dem Roman *Der Ekel* (*La Nausée*, 1938). Der Held des Romans, der junge Historiker Antoine de Roquentin, versucht, ein Buch über einen gewissen Marquis de Rollebon zu schreiben. Er scheitert und hinterläßt statt der Monographie lediglich sein eigenes Tagebuch. Roquentin quälen ein unbestimmter Ekel und Angst vor der bloßen Existenz, die von überall her auf ihn eindringt. Doch auf einmal "begreift" er die Welt: Er erkennt ihre Nacktheit.

Und mit einem Schlag, mit einem einzigen Schlag zerreißt der Schleier, ich habe verstanden, ich habe *gesehen*. /.../

Also, ich war gerade im Park. Die Wurzel des Kastanienbaums bohrte sich in die Erde, genau unter meiner Bank. Ich erinnerte mich nicht mehr, daß das eine Wurzel war. Die Wörter waren verschwunden und mit ihnen die Bedeutung der Dinge, ihre Verwendungsweisen, die schwachen Markierungen, die die Menschen auf ihrer Oberfläche eingezeichnet haben. /.../

Und dann, plötzlich: auf einmal war es da, es war klar wie das Licht: die Existenz hatte sich plötzlich enthüllt. Sie hatte ihre Harmlosigkeit einer abstrakten Kategorie verloren: sie war der eigentliche Teig der Dinge, diese Wurzel war in Existenz eingeknetet. Oder vielmehr, die Wurzel, das Gitter der Parks, die Bank, das spärliche Gras des Rasens, das alles war verschwunden: die Vielfalt der Dinge, ihre Individualität waren nur Schein, Firmis. Dieser Firmis war geschmolzen, zurück blieben monströse und wabbelige Massen, ungeordnet – nackt, von einer erschreckenden und obszönen Nacktheit.

(Das ist es vielleicht, was man zuerst aufschreiben sollte: dieser Eindruck von Nacktheit. Ich mache keine Literatur, wenn ich dieses Wort gebrauche, so mangels eines neuen Wortes, das diese totale und schamlose Enthüllung besser wiedergeben würde.)<sup>328</sup>

<sup>326</sup> Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 381. Sartre läßt dabei allerdings außer acht, daß Bekleidigung im Gegenteil auch die Funktion haben kann, Blicke auf sich zu ziehen.

<sup>327</sup> Vgl. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 512-514.

<sup>328</sup> J.-P. Sartre, *Der Ekel*, Reinbek 1984, S. 144f. und S. 233 (Hervorhebungen im Original). Der von mir eingeklammerte Schluabsatz gehört zu einer Reihe von Passagen, die der Autor auf Wunsch seines Lektors aus der französischen Originalausgabe streichen mußte. Sie sind in der deutschen Ausgabe im Anhang abgedruckt.

In dieser Schlüsselszene des Romans sind die wesentlichen Pfeiler der existentialistischen Philosophie Sartres enthalten: Der Blick, die Hinwendung zur Existenz statt zur Essenz ("Bedeutung", "Verwendungsweisen") oder mit anderen Worten die Enthüllung der Existenz, Nacktheit, Angst und Obszönität. Später fällt dem Helden das treffende Wort für die nackte Existenz ein: "Absurdität".

Das Wort Absurdität entsteht jetzt unter meiner Feder, vorhin im Park habe ich es nicht gefunden, aber ich suchte es auch nicht, ich brauchte es nicht: ich dachte ohne Worte über die Dinge, mit den Dingen. Die Absurdität, das war keine Idee in meinem Kopf, keine Einflüsterung, sondern diese lange tote Schlange zu meinen Füßen, diese Holzschlange. /.../ Tatsächlich geht alles, was ich anschließend erfassen konnte, auf diese fundamentale Absurdität zurück. Absurdität: wieder ein Wort; ich schlage mich mit Wörtern herum; dort im Park berührte ich das Ding. Aber ich möchte hier die Absolutheit dieser Absurdität festhalten.<sup>329</sup>

### Existentialistische Elemente in *Pariž bez rifm*

Nacktheit und Entblößung entwickeln sich im Laufe der 60er Jahre auch zu einem der Hauptmotive in der Lyrik Voznesenskij's. Dabei weicht er jedoch immer weiter von der Idealisierung des Nackten ab. Wie bereits erwähnt, ist der Dichter in dem Zyklus *Treugol'naja gruša* noch von dem Bestreben geleitet, das wahre Innere der Dinge bloßzulegen. Die Verse "Rvu kožuru s planety, /.../ išču duši golye" ("Ich reiße die Schale vom Planeten, /.../ ich suche /.../ die nackten Seelen") aus dem ersten Vorwort des Zyklus, *Vstupitel'noe*, sind dafür symptomatisch.<sup>330</sup> Hier sind Nacktheit und Wahrheit noch ideell miteinander verknüpft. Dieselbe Verknüpfung wird beispielweise auch in dem sehr frühen Gedicht *Sibirskie bani* (*Sibirische Dampfbäder*, 1958) deutlich, in dem Voznesenskij in Anspielung auf die Bilder A. Renoirs noch recht naiv die Schönheit badender nackter Frauen besingt. Schon mit Beginn der 60er Jahre jedoch bröckelt die Verbindung von Nacktheit und Wahrheit zunehmend. Je weiter Voznesenskij sich von dem Glauben entfernt, überhaupt jemals mit seiner Poesie das Wahre, die Seele, erfassen zu können, desto stärker erhält das Motiv der Nacktheit die Bedeutung des Sexuellen, der körperlichen Entblößung.

Schon das Gedicht *Striptiz* (1961) zum Beispiel schildert eine Strip-Revue in Amerika, bei der eine Tänzerin, begleitet vom Saxophon (das Wort klingt durch die Lautreduktion im Russischen ähnlich wie "Sexophon") wie eine "Apfelsine", die gepellt wird, Schal und "Flitterkram" von sich wirft. Nach Beendigung des Striptease fragt das lyrische Ich: "Sind Sie Amerika?" ("Vy Amerika?") – eine Variation der Frage "možet ty duša Ameriki /.../?" ("bist du vielleicht die Seele Amerikas /.../?") in

<sup>329</sup> Sartre, *Der Ekel*, S. 146f. (Hervorhebungen im Original).

<sup>330</sup> Vgl. Kap. IV.2.

dem bereits erwähnten Gedicht *N'ju-jorkskaja ptica* In *Striptiz* kommentiert Voznesenskij bereits selbstironisch: Die Frage ist idiotisch ("sprošu, kak idiot").<sup>331</sup> Zusätzlich zur Betonung des Sexuellen wird die Gestaltung des Motivs Nacktheit in späteren Gedichten auch immer absurder. So läuft in *Novyj god v Rime* (*Neujahr in Rom*, 1963) ein Nackter durch ein Restaurant und verlangt neue Kleider. In *Zabastovka striptiza* (*Streik des Striptease*, 1966) beschließen Stripperinnen: "Wir ziehen uns nicht aus!", doch die Welt "will Nacktes" ("Mir chočet gologo, / gologo, / gologo").<sup>332</sup> In *Mal'vina* schließlich, einem Gedicht aus den 80er Jahren, geht es um die totale Entblößung. Nudisten sitzen am Strand und spielen ein Spiel, bei dem sie nacheinander alles nur Erdenkliche abwerfen – ihre Kleidung, ihre Ängste, Schuldkomplexe, aristokratische Manieren, sogar ihre Schatten.<sup>333</sup> Dabei zitiert Voznesenskij sein eigenes oben erwähntes frühes Gedicht *Sibirskie bani* und ironisiert damit vollständig die idealistische Verklärung von Nacktheit, die ihn in seinen frühen Werken leitet.

Das hier betrachtete Gedicht *Pariž bez rifm* markiert einen Punkt in dem Prozeß zunehmender Ironisierung der Nacktheit und Wahrheit, an dem der Dichter die Illusion, durch Entblößung etwas Wahres aufdecken zu können, bereits aufgegeben hat, denn die Welt *ist* schon entblößt. Zwar ruft das lyrische Ich in der zweiten Strophe, angeregt von der realen Entblößung der Stadt, der Reinigung der Pariser Fassaden und Statuen, zunächst noch zustimmend aus: "Wie nötig das ist – / von den Gegenständen die äußere Schicht herunterzureißen, / die Welt ohne Hüllen zu erblicken, / ohne fehlerhafte Schemata und Barockwände!" ("Kak èto nužno – / sodrat' s predmetov sloj naružnyj, / uvidet' mir bez oboloček, / poročnych schem i sten baročnych!.."). Dabei vermitteln die Adjektive "poročnych" ("fehlerhaft") und "naružnyj" ("äußerer", aber auch "vorgetäuscht"), mit denen die Wände und die äußere Schicht bezeichnet werden, daß die Hüllen gleichbedeutend mit Lüge sind; Nacktheit bedeutet im Umkehrschluß Wahrheit. Doch bereits im nächsten Vers folgt die Distanzierung von sich selbst: "Ich war prophetisch lächerlich" ("Ja byl proročeski smešon") – eine Analogie zu dem oben erwähnten Selbstkommentar "ich werde fragen, wie ein Idiot" ("sprošu, kak idiot") in *Striptiz*. Das veraltete Verb "izreč" ("aussprechen"), mit dem Voznesenskij die zweite Strophe von *Pariž bez rifm* einleitet, verleiht dem Ausruf des lyrischen Ich zudem ironischen Charakter. Der Wunsch, die "Hüllen herunterzureißen", erscheint nunmehr wie ein Selbstzitat Voznesenskij's aus früheren Gedichten, das ironisch kommentiert wird

<sup>331</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 330f.

<sup>332</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 332-334.

<sup>333</sup> Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, S. 102-106.

Statt der aktiven Enthüllung des wahren, ideellen Inneren durch das Ich oder andere setzt mit Ende der dritten Strophe ein Prozeß ein, bei dem sich die Gegenstände von selbst entblößen – in einem ganz konkreten körperlichen und materiellen Sinn. In *Pariž bez rifm* gibt es nichts mehr zu entblößen, denn die Welt ist bereits enthüllt. Sie ist, genau wie bei Sartre, eine Fülle von nackten Gegenständen. Die gesamte lange Passage, in der Voznesenskij den Prozeß der Selbstentblößung der Dinge schildert, von den Worten der Patronin "O-la-la, mein Freund!..." in der dritten Strophe bis zu der ähnlichen Anrede "Mein Freund, Ihr Eis schmilzt" in der vorletzten Strophe, ist eine Vergegenständlichung und Variierung der abstrakten Idee Sartres von einer übervollen Welt nackter Objekte. Dabei findet Voznesenskij immer neue Synonyme für die Hüllen ("Schicht", "Wände", "Panzer", "Umschläge", "Folie", "Schale", "Haut") und für den Vorgang der Entblößung ("abkratzen", "blank scheuern", "herunterreißen", "abwerfen", "verdampfen", "aufdecken" u. v. a.). Besondere Beachtung verdient das Adjektiv "ogoltelyj" ("zügellos"), mit dem der Dichter die OAS<sup>334</sup> apostrophiert. Es besteht aus den Wortstämmen "gol(oe)" ("nackt") und "tel(o)" ("Körper") und enthält damit ebenfalls den Hinweis auf Nacktheit. Das Ungewöhnliche und Paradoxe der Entblößung in *Pariž bez rifm* ist, daß unter den Hüllen absolut nichts Unerwartetes zum Vorschein kommt. Die Objekte sind einfach da, ohne Hülle, nackt, als reine Existenz. Sie wahren sogar ihre Form.

Die konkreten Parallelen zu Sartres Werk und insbesondere zu dessen Roman *Der Ekel* beginnen bereits in der zweiten Strophe des Gedichts. Hier wird zunächst der Blick hervorgehoben, das Sehen, das in Sartres Theorie des Anderen eine so wichtige Rolle spielt: "Kak èto nužno – /.../ uvidet' mir bez oboloček" ("Wie nötig das ist /.../, die Welt ohne Hüllen zu erblicken"). Die daraufhin beginnende tatsächliche Enthüllung der Welt wird mit den Worten eingeleitet: "I vdruz –" ("Und plötzlich –"), was wörtlich der Schilderung der oben zitierten Szene aus dem *Ekel* entspricht. Auch dort heißt es, Roquentin habe "gesehen", und die Enthüllung der nackten Existenz geschieht "plötzlich": "Und dann, plötzlich: auf einmal war es da...".

Das Motiv der "schutzlosen Objektheit", die für Sartre, wie oben erwähnt, nackte Körper versinnbildlicht, greift Voznesenskij in *Pariž bez rifm* zweimal auf. Er

<sup>334</sup> Organisation de l'Armée Secrète (Geheimorganisation nationalistischer Algerienfranzosen und Angehöriger der französischen Algerienarmee). Die OAS kämpfte Anfang der 60er Jahre mit Terror gegen die Algerienpolitik de Gaulles, besonders gegen die Verhandlungen über die Unabhängigkeit Algeriens. 1962, ein Jahr vor der Entstehung von *Pariž bez rifm*, übte sie einen Brandanschlag auf die Wohnung Sartres aus, weil dieser ein Manifest für das Recht auf Dienstverweigerung im Algerien-Krieg unterzeichnet hatte. Auf dieses Ereignis spielen die Verse "v baške OASa ogolteloy / dymilsja Sartr na skovorodke" ("im Schädel der zügellosten OAS / schmorte Sartre auf der Bratpfanne") an.

spricht von der "Schutzlosigkeit" ("nezaščiščennost") der entblößten Welt. Sie weckt Erstaunen und Unverständnis seitens des lyrischen Ich, das sich wundert: "Pariž, kak ty ranim, /.../ pod otkrovennost'ju, graničaščeju / s nezaščiščennost'ju" ("Paris, wie bist du verletzlich, /.../ unter einer Offenheit, die an / Schutzlosigkeit grenzt"). An anderer Stelle fragt es: "začem s takoj nezaščiščennost'ju / šary mgnovennye / letjat?" ("warum / fliegen / die momenthaften Kugeln / mit solcher Schutzlosigkeit?")

Auch die Angst, die Grundbefindlichkeit des Existentialisten, die den Helden des *Ekel* quält und die ihn angesichts der sich entblößenden nackten Existenz erneut befällt – diese Angst ("strach") kommt in *Pariž bez rifm* ebenfalls zum Ausdruck. Denn genau wie Roquentin empfindet das lyrische Ich die Nacktheit der Welt als erschreckend. Es reagiert mit dem Ausruf: "Kak strašno vse obnaženo!" ("Wie schrecklich ist alles entblößt!"); in der bereits zitierten Passage des *Ekel* heißt es ganz ähnlich: "zurück blieben monströse und wackelige Massen, ungeordnet – nackt, von einer erschreckenden und obszönen Nacktheit." In den letzten Strophen von *Pariž bez rifm* steigert sich die Angst sogar zum dominierenden Gefühl des lyrischen Ich. So bangt es um die nackten "Kugeln", die durch "schreckliche Schürfunge" ("ot ssadin strašnych") gefährdet seien. Auch das Gesicht der sich auflösenden Frau empfindet das lyrische Ich als "schrecklich": "belki /.../ na strašnom /.../ lice..." ("das Weiß ihrer Augen / / auf dem schrecklichen /.../ Gesicht..."). Zusätzlich verstärkt Voznesenskij den Eindruck von Angst noch mit phonetischen Mitteln, indem er in den Versen rund um den zentralen Ausruf "Kak strašno vse obnaženo!" permanent die Lautfolgen "stra" bzw. "sa", "ra", "ar" und "raš" aus "strach" und "strašno" wiederholt und sie noch durch weitere Sibilanten, die er ebenfalls mit dem Vokal "a" verbindet, ergänzt: "Moj *Sartr*, / moj *sau*, ot zim ne zasteklennyj, / začem s takoj nezaščiščennost'ju / šary mgnovennye / letjat? / Kak *strašno* vse obnaženo, / na voloske ot *ssadin strašnych*, / ich *daže* vozduch žžet, kak *rašpil*, / moj *Sartr*!" ("Mein Sartre, / mein Garten, vom Winter nicht durch Glas geschützt, / warum / fliegen / die momenthaften Kugeln / mit solcher Schutzlosigkeit? / Wie schrecklich ist alles entblößt, / um ein Haar von schrecklichen Schürfunge verschont, / tut ihnen sogar die Luft weh, wie eine Raspel, / mein Sartre!"). Dabei macht sich Voznesenskij zunutze, daß sich der Name "Sartre" und der Begriff "Angst" im Russischen phonetisch stark ähneln.

Schließlich gestaltet Voznesenskij in *Pariž bez rifm* auch die "Absurdität", mit der Sartre im *Ekel* seinen Helden Roquentin die Existenz bezeichnen läßt. Dabei verwendet Voznesenskij zwar nicht den Begriff "Absurdität", doch die Bilder, die er

in *Pariž bez rífm* entwirft, sind absurd – absurd verstanden als widersinnig und dabei geleitet von einem Humor, der leicht bleibt, aber nicht ins Derbe, Groteske umschlägt. Genau diese leicht komische Widersinnigkeit ist in dem Bild des braunen Tees enthalten, der sich, ohne von einer Hülle umgeben zu sein, in Form einer Tee-kanne krümmt; in dem Bild des Lautes, der sich in Form eines Saxophons biegt; in dem Motiv der Gedanken, die wie in einem Vogelkäfig über dem Rumpf eines Menschen "pfeifen". Erst in einem späteren Gedicht, *Ščėnok po imeni Avos'* (*Ein Welpenamens Vielleicht*, 1984), spricht Voznesenskij in einer Anspielung auf *Pariž bez rífm* auch selbst von "Absurdität":

Авось, все образуется,  
исчезнут все абсурдности.<sup>335</sup>

Vielleicht wird alles ins rechte Gleis kommen,  
alle Absurditäten werden verschwinden.

Daß es sich bei diesen Versen um eine Anspielung auf *Pariž bez rífm* handelt, ist nicht nur daran zu erkennen, daß es in *Ščėnok po imeni Avos'* gleichfalls um Paris geht, sondern auch daran, daß Voznesenskij hier fast die gleichen Verben verwendet wie die, mit denen er in dem früheren Gedicht die Enthüllung der Stadt einleitet: "gorod preobrazilsja, / steny isčėzli" ("die Stadt hatte sich verwandelt, / die Wände waren verschwunden").

Als letztes sei noch auf eine Parallele zu einem anderen Roman Sartres, *Zeit der Reife* (*I. 'Áge de raison*, 1945), hingewiesen. Die Schilderung der Szene im "Verrückten Pferd" ("Obaldelaja lošad") – gemeint ist das neben dem "Lido" berühmteste Pariser Lokal, das "Crazy Horse" – hat ihren Ursprung nicht nur in realen Erlebnissen Voznesenskij's in der französischen Metropole. Der Dichter zitiert hier vielmehr eine zentrale Szene aus Sartres Roman, bei der die vier Hauptfiguren von *Zeit der Reife* in einem Striplokal sitzen und bei der die Beziehung zwischen dem Helden, dem Philosophielehrer Mathieu, und seiner Angebeteten, der jungen Studentin Ivich, eskaliert.<sup>336</sup> Zu dieser Szene weist Voznesenskij's Gedicht einige bemerkenswerte Parallelen auf. Nicht nur ähnelt der Name von Voznesenskij's Heldin, Ol'ga, dem Namen der Sängerin und Heldin, die bei Sartre auftritt – Lola. Voznesenskij beschreibt auch die Stimmung in dem Lokal mit ähnlichen Details und Motiven wie Sartre: Mit Musik ("džazist", "zvuk v forme saksofona"), mit Gelächter ("ženščina usmechnulas"), leidenschaftslos aufgerissenen Augen ("belki, besstrastno-belye") und schließlich mit einem Akt der blutigen Selbstzerstörung, bei dem Ol'ga sich

<sup>335</sup> Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, S. 415.

<sup>336</sup> J.-P. Sartre, *Zeit der Reife*, Reinbeck 1961, S. 181ff., bes. S. 188f.

selbst die Haut abstreift ("ona stala sdirat' s sebja ne plat'e, net, – kožu!"). Bei Sartre schlitzten sich am Ende des Abends Mathieu und Ivich selbst mit einem Messer die Hände auf. Ferner klingt in dem Vergleich von Ol'gas Augen mit "Isolatoren" das Motiv der Einsamkeit und Isolation des Großstadtmenschen an, das für den Existentialismus typisch ist; Einsamkeit quält auch Sartres Helden Mathieu. In *Pariž bez rym* ist das Motiv zudem in den Versen enthalten "in Paris sind Sie immer allein, / obwohl niemals in Einsamkeit, / und im Lachen ist Wehmut, / wie in der Kirsche ein Kern" ("v Pariže vy odni vseгда, / chot' nikogda ne v odinočestve, / i v smeche grust', / kak v vine kostočka").

### Ironisierung Sartres und Aufgabe der existentialistischen Selbstbehauptung

Bis hierher könnte der Eindruck entstehen, *Pariž bez rym* sei ein existentialistisches Gedicht. Das ist jedoch nicht der Fall. Die Zitate aus Sartres Werk stellen eine fremde Weltsicht dar. Voznesenskij macht dies kenntlich, indem er dreizehnmal den Namen der französischen Hauptstadt nennt und zahlreiche französische Wörter und Namen verwendet ("Charcot", "Patron", "Madame Lanchon", "O-la-la", "Louvre", "Wald von Boulogne" etc.). Diese ausdrückliche Bindung an Paris ist auffällig, denn in anderen Gedichten über den Westen, besonders in seinen Amerikagedichten, vermischt Voznesenskij eher den westlichen und den sowjetischen Alltag, hebt den Gegensatz zwischen Ost und West sogar auf.<sup>337</sup> Insofern liegt von vornherein die Vermutung nahe, daß sich Voznesenskij in *Pariž bez rym* in eine ihm fremde Gedankenwelt begibt. Wie sich im weiteren zeigen wird, distanziert sich der Dichter ironisch von dieser Welt. Schon die Komik unterscheidet *Pariž bez rym* von Sartres Werken, die von tiefem Ernst geprägt sind. Vor allem aber ist die Rolle des Subjekts in der Welt in *Pariž bez rym* eine ganz andere als im Existentialismus.

Ein Kerngedanke des Existentialismus ist, wie gesagt, das Dilemma, daß ein Subjekt zugleich immer auch Objekt eines Anderen ist. Daraus ergibt sich ein ständiger Gegensatz, ein Kampf zwischen Subjekt und Objekt. Gleichzeitig aber betont Sartre die Möglichkeit der "freien Selbstwahl" des Subjekts "*Der Mensch ist, wozu er sich macht*", schreibt er. "Das ist der erste Grundsatz des Existentialismus."<sup>338</sup> Man kann den Existentialismus Sartres deshalb als "radikal subjektivistisch"<sup>339</sup> bezeichnen. Ein

<sup>337</sup> Vgl. Dornblüth, "Die postmoderne Lyrik", S. 328-332.

<sup>338</sup> J.-P. Sartre, "Ist der Existentialismus ein Humanismus?", in: ders., *Drei Essays*, Frankfurt/M./Berlin 1968, S. 11 (Hervorhebung im Original).

<sup>339</sup> A. Gron, "Jean-Paul Sartre: Freiheit und Situation", in: A. Hügli, P. Lübcke (Hg.), *Philosophie im 20. Jahrhundert*, Bd. 1, Reinbek 1992, S. 467.

Schlüsselwort des Philosophen in diesem Zusammenhang ist "néantisation" ("Nichtung"). Nach Sartre lebt das Subjekt in ständiger Erwartung, und "Nichtung" bedeutet nichts weiter, als daß es diese Erwartungen Schritt für Schritt negiert. Dafür gibt der Autor das bekannte Beispiel des abwesenden Pierre: Ich bin mit Pierre in einem Café verabredet und verspäte mich. Sobald ich ins Café eintrete, ordnen sich die Dinge zu einem Hintergrund, auf dem sich Pierre zeigen soll. In der Erwartung, Pierre zu entdecken, gehe ich über diese Dinge hinweg, sie verschwinden, werden von mir "negiert".<sup>340</sup> Genauso, wie ein Subjekt die dinglichen Objekte "nichtet", kann es auch die Subjekte, deren Objekt es ist, "nichten" und damit als Objekt unterwerfen.

Die Nichtung der Dinge bedeutet auch, daß ich die Dinge, die mich umgeben, die momentane Umwelt, ordne. Dieser Ordnungscharakter ist nach Sartre eine grundlegende Eigenschaft des Subjekts. Sartre gibt dafür das Beispiel eines Menschen, der in einem Park sitzt: Die "raum-zeitlichen Dinge" (Rasen und Stühle) sind um ihn herum "gruppiert" Das ist sein Mikrokosmos. Nun tritt ein Anderer, ein Subjekt, hinzu, und prompt ordnen sich die Dinge um ihn herum neu, "fliehen" vor dem ersten, der nunmehr nur Objekt ist, in Richtung auf das (andere) Subjekt in dessen raum-zeitliche Ordnung.<sup>341</sup> M. Dornberg meint, die Dinge fordern bei Sartre geradezu ihre Beherrschung durch ein Subjekt heraus. Die oben zitierte Passage aus dem *Finkel*, in der der Held Roquentin in der Baumwurzel die nackte Existenz erkennt, zeige den "Aufforderungscharakter" der Nacktheit. "Die Dinghaftigkeit ruft bei Sartre nach ihrer Negation, ihrer Beherrschung, nach der 'Nichtung des Ansich durch das Fürsich'".<sup>342</sup>

Genau dieser Aspekt fehlt bei Voznesenskij. Die Beziehung zwischen beherrschendem Subjekt und beherrschtem Objekt, auf die Sartres Denken ausgerichtet ist, spielt in *Pariž bez rifm* fast keine Rolle. Die einzige Stelle, an der die Beherrschung von Objekten, ihre Entblößung *durch* jemand, tatsächlich ausgesprochen wird, ist die zweite Strophe mit dem Ausruf "Wie nötig das ist..." ("Kak èto nužno..."), der jedoch, wie bereits erwähnt, prompt kommentiert und ironisiert wird. Im weiteren entblößen sich die Objekte nicht als Resultat eines Blickes, sondern von selbst. Wie man anhand der Syntax des Gedichts erkennen kann, gibt es in *Pariž bez rifm* keinen Satz, in dem eines der nackten und entblößten Dinge in einer Objektbeziehung zum

<sup>340</sup> Vgl. ausführlich Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 46–48.

<sup>341</sup> Vgl. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 339–341.

<sup>342</sup> M. Dornberg, *Gewalt und Subjekt. Eine kritische Untersuchung zum Subjektbegriff in der Philosophie J.P. Sartres* (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie, Bd. 53), Würzburg 1989, S. 69f.

lyrischen Ich steht. Stattdessen sind die Objekte verselbständigt: Die Stadt hat sich von selbst verwandelt ("gorod preobrazilsja"), die Dinge haben ihre "Panzer, Umschläge und Hüllen" eigenmächtig abgeworfen ("vešči sbrosili panciri, obložki, obložki"), und auch die Frau im Lokal zieht sich selbst die Haut ab ("ona stala sdirat' s sebja /.../ kožu").

An dieser Stelle wird noch eine andere Zitatvorlage für *Pariž bez rym* deutlich. Mit der Vergegenständlichung und Verselbständigung der nackten Gegenstände, mit den "Beinchen" ("nožki") und dem "Schnitzel" ("šnicel"), die über den Menschen "schweben", führt Voznesenskij ein typisches Verfahren der historischen Avantgarde fort – nämlich die Realisierung von Tropen. Jakobson definiert die realisierte Trope als "die Projektion eines literarischen Verfahrens in künstlerische Realität, die Umwandlung einer poetischen Trope in ein poetisches Faktum, in eine Sujetstruktur".<sup>343</sup> Als Beispiel für dieses Verfahren führt er u.a. zwei Verse aus Chlebnikovs Poem *Markiza Dezes (Marquise Desaix)* an, in denen die Dinge in einer Ausstellung ohne logische Motivierung auf einmal lebendig werden:

Но почему так беспощадно [sic!] без надежды  
Упали с вдруг оснеженных тел одежды!<sup>344</sup>

Aber warum fielen so erbarmungslos und ohne Hoffnung  
von den auf einmal verschneigten Körpern die Kleider!

Ein weiteres Beispiel Jakobsons für die realisierte Trope stammt aus Majakovskijs Poem *Vladimir Majakovskij. Tragedija* (1913):

И вдруг  
все вещи  
кинулись,  
раздирая голос,  
скидывать лохмотья изношенных имен.  
/ /

У обмершего портного  
сбежали штаны  
и пошли –  
одни! –  
без человеческих ляжек!

/ /  
Корсеты слезали, боясь упасть,  
из вывесок "Robes et modes".<sup>345</sup>

<sup>343</sup> "proekcij[a] literaturnogo priema v chudožestvennuju real'nost', prevrašćenie poëtičeskogo tro-pa v poëtičeskij fakt, sjužetnoe postroenie" (R. Jakobson, "Novejšaja russkaja poëzija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov", in: Ju. Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 2, München 1972, S. 36).

<sup>344</sup> Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, Bd. 4, S. 234 (Reprint: *Sobranie sočinenij*, Bd. 2).

<sup>345</sup> Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 163.

Und plötzlich / warfen sich / alle Dinge. / die Stimme zerreißend. / um die Lumpen  
abgetragener Namen abzuwerfen. / ... / Dem erstarrten Schneider / entwischten die Hosen / und  
liefen – / allein los! – / ohne menschliche Schenkel! / ... / Die Korsetts stiegen herab. / in der  
Furcht, herunterzufallen / aus den Schildern "Robes et modes".

Beide Beispiele bieten auch inhaltlich und motivisch eine Vorlage für Voznesenskij's *Pari bez rifm*, denn schon bei Chlebnikov und Majakovskij entblößen sich Gegenstände und Körper. Majakovskij verwendet zudem, genau wie Voznesenskij, französische Wörter und leitet das Geschehen mit der gleichen Anfangsfloskel ein: "Und plötzlich..." ("I vdrug...").

*Pari bez rifm* ist somit ein erneutes Beispiel für die postmoderne Zitierfreude Voznesenskij's, der verschiedenste Epochen miteinander kombiniert – in diesem Fall den russischen Futurismus und den französischen Existentialismus. Das Entscheidende ist, daß er dabei zwar bereits dagewesene Motive und Verfahren wiederholt, die Stellung des Subjekts jedoch grundlegend verändert. Denn bei der Verselbständigung der Objekte bei Majakovskij und Chlebnikov, bei dem "Aufstand der Dinge"<sup>346</sup>, handelt es sich erneut lediglich um ein Verfahren. Das lyrische Ich bleibt trotz allem Herr der Situation, die Subjekt-Objekt-Relation bleibt gewahrt. Auch bei Sartre hat das Subjekt, wie eben dargestellt, noch die Eigenschaft und das Bestreben, die Dinge um sich herum zu ordnen. Im Gegensatz dazu, zu Sartre ebenso wie zu Majakovskij und Chlebnikov, herrscht in Voznesenskij's Gedicht eine alles umfassende Unordnung, um nicht zu sagen, Chaos. Dies kommt schon in der formalen Gestaltung des Gedichts zum Ausdruck: Die Abschnitte, in denen die Entblößung der Welt dargestellt wird, sind, im Gegensatz zu den in traditionellen Vers- und Reimmustern verfaßten ersten drei Strophen und der Schlußstrophe des Gedichts, bis auf wenige Ausnahmen im Vers libre verfaßt – ohne ein festes Versmaß und ohne Reime, die ein Gedicht auerlich zusammenhalten. Damit erklärt sich auch der Titel des Gedichts, *Paris ohne Reime*: Die Reime fallen dort, wo die Hüllen fallen. Auch die syntaktische Struktur des Gedichts symbolisiert Unordnung. Satzschluzeichen fehlen fast vollständig, vom Beginn der Verwandlung der Stadt bis zur Schlußstrophe. Haupt- und Nebensätze, aber auch einzelne Satzglieder sind asyndetisch aneinandergereiht; neben- oder unterordnende Konjunktionen, die die Sätze oder Satzglieder zueinander in Beziehung setzen würden, gibt es nicht. Auch sind die meisten Prädikate intransitiv oder reflexiv. Es gibt also fast keine Handlungen von Subjekten, die auf irgendwelche Objekte gerichtet sind, sondern die Objekte stehen isoliert im Raum

---

<sup>346</sup> "vosstanie veeej" (Jakobson, "Novejsaja russkaja poezija". S. 36).

Inmitten dieser chaotischen Enthüllung gibt es nur ein Subjekt, das Dinge "ordnet" und beherrscht – und zwar Sartre selbst! Sartre ist das einzige grammatische Subjekt in *Pariž bez rifm*, das mehrere direkte Objekte an sich bindet. Über ihn heißt es: "on vydul èti fonari, / ves' polyj gorod iznutri, i ratuši i bjušeri" ("er hatte diese Lampen geblasen, / die ganze hohle Stadt von innen, / und die Rathäuser und die Büchereien") – eine zweideutige Passage, denn "vydut" heißt umgangssprachlich auch "aussaufen". Die Aufzählung dieser vier Akkusativobjekte hebt sich vor dem Hintergrund der ansonsten intransitiven Sätze deutlich ab. Hinzu kommt noch der ebenfalls transitive Satz "Sartr /.../ ževal travinočku" ("Sartre /.../ kaute das Grashalmchen"). Bezeichnend ist außerdem, daß auch das Metrum dort, wo es um Sartre geht, über zwanzig Verse hinweg absolut regelmäßig wird. Dies gipfelt in dem abschließenden, metrisch vollkommen identischen Verspaar über den Philosophen: "Molčit kuznečik na listke / s bezumnoj mukoj na lice" ("Die Heuschrecke schweigt auf ihrem Blättchen / mit irrsinniger Qual auf dem Gesicht"). Voznesenskij trennt damit deutlich zwischen der Wirkung der sich nackt präsentierenden Stadt auf das lyrische Ich und ihrer Wirkung auf Sartre. Während dieser sich als "weiser Geist all dieser Sakramente" ("vsech ètich tainstv / mudryj duch") gegenüber der entblößten Welt als Subjekt behauptet, ja sogar ihr Urheber ist, ist das lyrische Ich dieser Welt hilflos ausgeliefert.

Gleichzeitig wird an dieser Stelle die Distanz Voznesenskij's Sartre gegenüber deutlich. Die Bezeichnung des Philosophen als "unser lieber Sartre" ("naš milyj Sartr") ist ironisch, ebenso wie der komische Vergleich mit einer "zärtlichen Heuschrecke" ("kak kuznečik krotkij").<sup>47</sup> Voznesenskij's Schilderung Sartres in *Pariž bez rifm* kann man als einen Angriff auf die Autorität des Franzosen lesen. So heißt es zu Beginn noch, Sartre sei "nachdenklich" ("zadumčiv"); darin ist der Wortstamm "dum" für "dumat" ("denken") bzw. "duma" ("Gedanke") enthalten. Das Adjektiv "mudryj" ("weise"), das wenig später folgt, enthält bereits eine kleine Spitze, denn das verwandte Substantiv "mudrec" bezeichnet auch einen "Besserwisser". Am Schluß der Beschreibung Sartres kehrt sich dessen "Nachdenklichkeit" vollends in

<sup>47</sup> Die Erklärung für den Vergleich Sartres mit einer Heuschrecke liefert Voznesenskij in dem Essay *Zub razuma, ili kak ja byl chodokom k Č'ajdeggeru*, in dem er die Reaktion I. Ėrenburgs auf *Pariž bez rifm* schildert (*Aksoma samojska*, S. 155 f.): "Nu kakoj že Sartr kuznečik? – udivilsja I.G. Ėrenburg. – Kuznečik legkij, gracioznyj, a Sartr pochož skoree na žabu. 'Vy videli lico kuznečika? Ego lico – tocnaja kopija sjurrealističeskogo lica Sartra', – zaščiščalsja ja. Čerez nedelju, razgljadev u Brema golovu kuznečika. Il'ja Grigor'evič skazal: 'Vy pravij' ('Nun, was ist Sartre schon für eine Heuschrecke?' wunderte sich I.G. Ėrenburg. 'Eine Heuschrecke ist leicht, graziös, Sartre dagegen sieht eher aus wie eine Kröte.' – 'Haben Sie schon mal das Gesicht einer Heuschrecke gesehen? Ihr Gesicht ist die exakte Kopie des surrealistischen Gesichts Sartres', verteidigte ich mich. Nach einer Woche, nachdem er bei Brehm den Kopf einer Heuschrecke angesehen hatte, sagte Il'ja Grigor'evič: 'Sie haben recht!')

ihr Gegenteil: Er trägt eine "irrsinnige Qual" ("bezumnaja muka") auf dem Gesicht. "Bezumnij" bedeutet wörtlich "ohne Verstand". Voznesenskij distanziert sich damit nicht nur von Sartre, sondern löst dessen Gedankengebäude auf

All diese Aspekte ignoriert Jones, wenn er, wie eingangs erwähnt, Voznesenskij's Gedichte als existentialistisch interpretiert. Jones geht davon aus, daß Voznesenskij die Welt, genau wie Sartre, als "erdrückend" ("oppressive") in ihrer Objektfülle empfindet. Das Subjekt sei desorientiert angesichts des Paradoxons einer einerseits übervollen, "undurchsichtigen" und "dichten", andererseits aber fließenden und fragmentierten Welt.<sup>348</sup> Wie ich noch zeigen werde, ist das Zerfließen tatsächlich eine dominierende Eigenschaft der poetischen Welt Voznesenskij's, der er vor allem in späteren Gedichten Ausdruck verleiht (vgl. Kapitel IV.6). Was hingegen die Überfülle und "Dichte" betrifft, so finden sich dafür in Voznesenskij's Gedichten keine Belege, und auch Jones liefert keine überzeugenden Beispiele. Der Kern seiner Interpretation ist, daß Voznesenskij sich aus dem Dilemma, Objekt zu sein, befreit, indem er die Welt entblößt. Die ständig wiederkehrenden Motive der Transparenz und der Illumination in *Pariž bez rifm* und in anderen Gedichten seien Mittel des Dichters, um die "Dichte der erdrückenden Welt aufzuhellen", und dementsprechend "erfreue" er sich am Verschwinden der Objekte.<sup>349</sup> Jones faßt die Hauptaussage von *Pariž bez rifm* deshalb ganz im Sinne Sartres zusammen:

The seen becomes the seer. The object becomes the triumphant subject. He volatilises the density of the world and lightens its darkness so that in the luminosity of what has been made transparent true existence becomes apparent.<sup>350</sup>

Diese Interpretation muß nach den obigen Ausführungen korrigiert werden. Es gibt bei Voznesenskij, abgesehen von der Figur Sartres, kein ordnendes und dominierendes Subjekt, sondern die Dinge haben sich verselbständigt. Das lyrische Ich sehnt sich nicht einmal mehr nach Ordnung. In diesem Sinn hat das lyrische Ich in *Pariž bez rifm* die Aufforderung aus *Avtoportret*, "zynischer gegenüber dem Chaos zu sein" ("Tak bud'te ž ciničnee k chaosu..."), eingelöst. Von einem "triumphierenden Subjekt" kann somit bei Voznesenskij keine Rede sein.

<sup>348</sup> "/// the subject is disorientated since his universe is at the same time opaque and dense, as well as being fragmentary and fluid" (Jones, "A Look Around", S. 80).

<sup>349</sup> "Again the poet delights in the disappearance of objects which seems to lighten the density of an oppressive world" (Jones, "A Look Around", S. 81).

<sup>350</sup> Jones, "A Look Around", S. 86.

## Aufhebung in Zeit- und Subjektlosigkeit

Jones existentialistische Interpretation von *Pariž bez rjfm* hat auch deshalb keine Berechtigung, weil sie die Schlußstrophe des Gedichts vollständig ignoriert. Dort heißt es: "Die Wände haben sich geschlossen" ("Somknulis' steny"). Der Spuk, der mit dem Verschwinden der Wände begann ("steny isčezli"), ist vorbei. Der Ausflug in den Existentialismus erweist sich als eine Episode aus einer fremden Gedankenwelt. Die letzten drei Verse von *Pariž bez rjfm* stellen eine unerwartete Schlußpointe dar, die mit dem bis dahin ausgeführten Thema des Gedichts in keinerlei Zusammenhang steht:

А за окном летят в веках  
мотоциклисты  
в белых шлемах,  
как дьяволы в ночных горшках.

Und hinter dem Fenster fliegen in Jahrhunderten / Motorradfahrer / in weißen Helmen, / wie Teufel in Nachttöpfen.

Schon Thomson weist darauf hin, daß solche unerwarteten und witzigen Schlußwendungen typisch für Voznesenskij sind.

This type of witty ending has many advantages—it enables Voznesensky to end his static poems effectively, and it evokes a picture of the poet, which appeals to contemporary taste—sceptical, sophisticated, and self-mocking.<sup>351</sup>

Auf *Pariž bez rjfm* trifft diese Beobachtung exakt zu. Mit dem originellen Bild der "Teufel in Nachttöpfen" stellt Voznesenskij die Ernsthaftigkeit des bisher Gesagten selbstironisch in Frage, hebt die existentialistische Perspektive vollends auf und öffnet das Gedicht in eine neue Dimension.<sup>352</sup>

Voznesenskij weist mit der Schlußstrophe auf einen Zusammenhang hin, der außerhalb unserer subjektiv erfahrbaren Zeit liegt, und in dem das einzelne Subjekt, und damit auch die Subjekt-Objekt-Problematik, völlig aufgehoben ist. Denn die Metapher "letjat v vekach" ("sie fliegen in Jahrhunderten") signalisiert eine

<sup>351</sup> Thomson, "Andrey Voznesensky", S. 49.

<sup>352</sup> Eine ähnlich unerwartete Schlußwendung findet sich in dem bereits erwähnten Gedicht *Majakovskij v Pariže*: "Most. Pariž. Ožidaem zvezd. / Pritailsja zekat vnizu. / polosnuvši po nebosvodu / krasnym sledom / ot samoleta. / točno britvoju po licu" ("Die Brücke. Paris. Wir erwarten die Sterne. / Der Sonnenuntergang hat sich unten versteckt. / nachdem er über das Firmament / mit der roten Spur / von einem Flugzeug hinübergeratscht ist. / wie mit einem Rasiermesser über das Gesicht"; Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 169). Wie in *Pariž bez rjfm* weitet Voznesenskij hier ebenfalls die Perspektive in eine neue, umfassendere Dimension aus, um sie gleich darauf mit dem banalen und alltäglichen Vergleich mit dem Schnitt von einem "Rasiermesser" zu konterkarieren.

Verräumlichung der Zeit; die Motorradfahrer rasen in der vierten Dimension dahin. Wie schon in *"Nas mnogo. Nas možet byt' četvero..."* verwendet Voznesenskij hier erneut das Motiv der Geschwindigkeit, des Dahinrasens mit Fahrzeugen, das das Bewußtsein der Subjekte bestimmt und diese aus ihrer räumlichen und zeitlichen Ordnung herauslöst – wobei in *Pariž bez rifm* allerdings die Verantwortung des einzelnen, die in *"Nas mnogo. Nas možet byt' četvero..."* zum Ausdruck kommt, fehlt.

Die Zeit spielt schon im vorherigen Verlauf von *Pariž bez rifm*, in den beiden einleitenden Strophen und in der Schilderung des entblößten Paris, immer wieder eine Rolle. Im Gegensatz zur Schlußstrophe hebt Voznesenskij dort allerdings noch den linearen Ablauf der Zeit hervor. So blickt er, wenn er "Matronen der Epoche Rokoko" ("Matron epochi rokoko"), "Barockwände" ("sten baročnych") und "Spinnweblein" ("mir pautinok") erwähnt, zurück in die Vergangenheit. Auch der Name der französischen Firma "Gillette" weist auf den Ablauf einer Zeitspanne hin, denn er läßt sich in der russischen Transliteration in "žil-let" zerlegen, was bedeutet: "er/ich lebte ... Jahre". Zugleich verweist das Adverb "prophetisch" ("proročeski") in dem Vers "Ich war prophetisch lächerlich" ("Ja byl proročeski smešon") auf die Zukunft. Vor allem aber erscheint das entblößte Paris dem Dichter als rasendes Uhrwerk: "alles tickte, / oh Paris, /.../ wie zitterst du, / wie tickst du als Rennmotor" ("vse tikalo, / o Pariž, /.../ kak ty drožiš', / kak tikaëš' motorom gonočnym"). In diesem Uhrwerk ist jede Existenz nur an den Augenblick gebunden. Das klingt in dem Motiv der dahinfliegenden "momenthaften Kugeln" ("šary mgnovennye") an.

In der Schlußstrophe dagegen erscheinen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht mehr als eine lineare Abfolge, sondern die Zeit wird zum Raum, der zu durchfahren ist. Die lineare Gerichtetheit ist einer Zyklizität gewichen. Darauf deutet auch das Substantiv "motociklisty" ("Motorradfahrer"), das das Wort "cikl" ("Zyklus") enthält. Dieser Unterschied wird ganz deutlich, wenn man sich einen Vers aus der Schilderung des entblößten Paris in Erinnerung ruft. Dort fragt das lyrische Ich noch verunsichert: "začem s takoj nezaščičennost'ju / šary mgnovennye / letjat?" ("warum fliegen / die momenthaften Kugeln / mit solcher Schutzlosigkeit?"). Im Gegensatz dazu sind die Motorradfahrer in der letzten Strophe nicht mehr "momenthaft", sondern sie sind *in* der Zeit. Auch sind sie der Welt nicht mehr schutzlos und nackt ausgeliefert, sondern sie tragen Helme (die ihnen das Aussehen von Kugeln verleihen), sind sozusagen "geschützt" gegen die Umwelt. Die Motorradfahrer der letzten Strophe sind keine Existenzen im Sinne Sartres mehr, die als Objekte in der Welt angreifbar und dem Machtbereich Anderer ausgesetzt sind, sondern sie sind Subjekte, die für sich, ohne zu irgendwelchen Objekten in Beziehung zu stehen,

dahinfliegen in einer vierten Dimension, die jenseits der subjektiven Erfahrbarkeit liegt.

Damit überführt Voznesenskij die zuvor zitierte Gedankenwelt Sartres in eine Welt, die der postmodernen Wirklichkeitsvorstellung viel näher kommt als der existentialistischen. Voznesenskij's Schlußstrophe entspricht auf verblüffende Weise der Position M. Foucaults in bezug auf den Existentialismus, die dieser in einem Interview mit dem Titel *Antwort auf Sartre*<sup>353</sup> formuliert. Foucault hält die Grundannahme des Existentialismus von der eigenverantwortlichen Existenz des Individuums für überholt. Er meint statt dessen, daß die Welt von einem "System" geleitet wird, einem übergeordneten Zusammenhang ohne Subjekte, der uns "in der Zeit und im Raum hält".<sup>354</sup> Genau dieser "übergeordnete Zusammenhang" kommt in der Schlußstrophe von *Pariž bez rifm* mit der Abkehr vom existentialistischen Objektsein und von dem Zwang zur Selbstbehauptung des Subjekts zum Ausdruck. Hier rasen nur noch namenlose, kollektive Subjekte ("motociklisty") losgelöst von jeglicher Kausalität in der verräumlichten Zeit dahin

Wie oben bereits gezeigt, überschreitet Voznesenskij aber nicht erst in der Schlußstrophe den Rahmen des Existentialismus, sondern weicht bereits bei der Beschreibung des nackten Paris von Sartre ab. Vor dem Hintergrund der Schlußverse mit ihrer endgültigen Loslösung von der Subjekt-Objekt-Dichotomie erscheint auch das Motiv der Nacktheit in *Pariž bez rifm* eher als ein Ausdruck postmoderner Befindlichkeit denn als ein Ausdruck existentialistischen Objektseins. Baudrillard geht davon aus, daß wir in einer Welt "transparenter Objekte" leben – in einem "obszönen" oder "ekstatischen" Universum, in dem alles zur Oberfläche wird, unter der sich kein Geheimnis mehr verbirgt.<sup>355</sup> Anders als bei Sartre steht das Obszöne bei Baudrillard nicht für nackte Existenz, sondern für reine Bedeutung.

Alles, was sich durch seine objektive, das heißt niederträchtige Präsenz aufdrängt, alles, was kein Geheimnis und auch nicht mehr die Zwanglosigkeit des Abwesenden hat /.../ – all das kann als obszön und pornographisch bezeichnet werden.

Viele Dinge sind deswegen obszön, weil sie zuviel Bedeutung haben und zuviel Raum einnehmen. Auf diese Weise kommen sie zu einer übersteigerten Repräsentation der Wahrheit, das heißt zum Höhepunkt des Simulakrums.<sup>356</sup>

Während die Obszönität bei Sartre Resultat eines Blickes ist und die Beherrschung und Ordnung durch ein Subjekt herausfordert, wird das Subjekt bei

<sup>353</sup> M. Foucault, "Absage an Sartre", in: G. Schiwy, *Der französische Strukturalismus. Mode - Methode - Ideologie*, Reinbeck 1984, S. 207-211.

<sup>354</sup> Foucault, "Absage an Sartre", S. 208

<sup>355</sup> Vgl. Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, S. 77f.

<sup>356</sup> Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, S. 68.

Baudrillard von den obszönen Objekten überwältigt. In letzter Konsequenz hat es keinen Zugang zu den Objekten, weil diese keinen wahren Kern mehr haben, sondern nur noch Oberfläche sind.

Vielleicht zieht uns hauptsächlich folgendes an: ein vollkommen ekstatisches und obszönes Universum reiner Objekte, die füreinander transparent sind und sich gegenseitig wie Wahrheitskerne knacken.<sup>357</sup>

Die Verwendung des Motivs der Nacktheit in *Pariž bez rífm* geht eher in diese Richtung. Bei Voznesenskij gibt es, wie oben gezeigt, kein souveränes Subjekt, das über ein Objekt verfügt, außer der Figur Sartres selbst. *Pariž bez rífm* beschreibt genau das, was Baudrillard später das "obszöne Universum" nennt: Eine Welt, in der es kein Geheimnis gibt, in der alles offenbar ist. Die Nacktheit ist nicht Resultat, wie bei Sartre, sondern die Dinge entblößen sich von selbst. Es ist ein Prozeß, der sich unabhängig vom Subjekt vollzieht. Damit antizipiert Voznesenskij auch Baudrillards Beobachtung einer "Strategie der Objekte", was im folgenden Kapitel anhand der Analyse des späteren Gedichts *Ěskiz poěmy* (*Entwurf eines Poems*, 1965) noch deutlicher wird.

Zugleich verleiht Voznesenskij in *Pariž bez rífm* damit der Erkenntnis Ausdruck, daß der moderne Glaube, mit Hilfe der Poesie die "Geheimnisse" der Natur, die wahren Mechanismen des Seins, erkennen und vermitteln zu können, hinfällig geworden ist. Dieser Glaube stellt beispielsweise für Pasternak, wie eingangs anhand der Gedichte "*Kogda za liry labirint...*" und *Lesnoe* erläutert, noch ein entscheidendes Motiv dar.<sup>358</sup> Bei Pasternak besteht die Aufgabe des Ich darin, das "Geheimnis" zu "erraten" ("*Razgadyvaju tajnu*"). Dem lyrischen Ich "offenbart" sich die geheimnisvolle Natur.<sup>359</sup> Zwei Verse aus Pasternaks Poem *Spektorskij* (*Spektorskij*, 1925-31) lauten:

Поэзия, не поступайся ширию.  
Храни живую точность: точность тайн<sup>360</sup>

Dichtung, verzichte nicht auf Weite. / Bewahre die lebendige Genauigkeit: die Genauigkeit der Geheimnisse.

<sup>357</sup> Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, S. 72.

<sup>358</sup> Vgl. Kap. I.

<sup>359</sup> In dem Gedicht "*Kak bronzovoj zoloz žarovn...*" ("*Wie bronzenen Asche von Kohlebehältern...*", 1928) lautet ein Vers: "Gde prud kak javlennaja tajna" ("Wo der Teich wie ein offenbartes Geheimnis ist"; Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 48; detaillierter zu diesem Gedicht im folgenden Kapitel).

<sup>360</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 428.

Während Pasternak damit ausdrücklich den Glauben an die Existenz eines metaphysischen Geheimnisses bekräftigt<sup>361</sup>, stellt Voznesenskij's poetische Welt in *Pariž bez rifm* eine postmetaphysische Welt dar. Denn in ihr gibt es nichts Verborgenes mehr, und die "Geheimnisse" sind, wie die folgenden Verse zeigen, banal, absolut unspektakulär, nahezu absurd:

президент мужского клуба потряслся  
разоблачениями  
(его тайная связь с женой раскрыта,  
он опозорен)

der Präsident des Männerklubs wurde erschüttert von / Enthüllungen / (seine geheime  
Verbindung mit der Ehefrau ist aufgedeckt. / er ist entehrt)

Es zeigt sich also, daß Voznesenskij den Existentialismus in *Pariž bez rifm* nicht nur nachmacht, sondern ihn sogar, indem er ihn zitiert, reflektiert. Die Trennungslinie zwischen Existentialismus und Postmodernismus verläuft dort, wo es um die Selbstbehauptung des Subjekts geht. Sartre beschreibt das Dilemma, immer zugleich Subjekt und Objekt eines Anderen zu sein – eine Existenz, aber aus verschiedenen Perspektiven betrachtet. Das heißt, er zweifelt die Einheit der Person an sich nicht an. Bei Voznesenskij dagegen ist das Ich, wie zum Beispiel in *Goya* oder *Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke* deutlich wurde, Subjekt und ein anderes Objekt, also in sich instabil, und es definiert sich nicht, indem es andere unterwirft, sondern indem es die Identität von anderen annimmt. Dies ist der grundlegende Unterschied, und er klingt auch in *Pariž bez rifm* in dem erneuten Verweis auf *Goya* und auf *Poterjannaja ballada* in dem Vers an: "i nekto, golyj, kak zmeja, / promolvil: 'Černoburka ja'" ("und jemand, nackt, wie eine Schlange, / sagte: 'Ich bin ein Silberfuchs'" – man beachte das erneute "go-" in "golyj").

Voznesenskij verfolgt in *Pariž bez rifm*, abgesehen von der existentialistischen Ebene, jedoch erneut auch das Verfahren der sprachlichen Subjektzerlegung, speziell der Dekonstruktion des Namens, die in *Goya* und auch in *Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke* zu beobachten sind. Denn in der Szene im "Verrückten Pferd" geht mit dem Verschwinden des Körpers der Frau, die ihre eigene Haut abzieht, die Auflösung ihres Namens auf morphologischer Ebene einher. Aus "Ol'ga" wird zunächst eine namenlose Frau ("ženščina"). Dann bleiben nur noch die Anfangslaute bestehen, die Interjektion "– O! o! –". Übrig bleibt am Ende nur "das Weiß ihrer Augen, / leidenschaftslos-weiß, wie *Isolatoren*" ("belki, / besstrastno-belye, kak izolatory").

<sup>361</sup> Eine gegenteilige Ansicht vertritt Al'fonsov, der behauptet, die poetische Welt Pasternaks entbehre aufgrund ihrer Offensichtlichkeit jeglichen "metaphysischen Geheimnisses" ("očevidnost' /.../ liščennaja metafizičeskoj tajny". Al'fonsov, *Poëzija Borisa Pasternaka*, S. 22).

Dieser Vergleich drückt nicht nur semantisch die Unerreichbarkeit der Frau aus, sondern er enthält morphologisch einen letzten Verweis auf ihren Namen, denn in "iz-olja-tory" ist die Koseform "Olja" enthalten. Blickt man von dieser Szene zurück auf die Anfangsstrophen des Gedichts, so findet man die sprachliche Auflösung von Ol'ga bereits angekündigt in der spöttischen Bemerkung "O-lja-lja, moj drug!.." ("O-la-la, mein Freund!..") – zumal der Laut "l" im Gedicht, entgegen der französischen Aussprache, palatalisiert ist. Während bei Sartre das Subjekt mit seinem Blick den Anderen bzw. die Welt um sich so erfaßt, wie sie wirklich ist, ihr Was-sein bloßlegt, löst sich das Erblickte bei Voznesenskij vor den Augen des Ich gänzlich auf. *Pariž bez rjfm* ist folglich nicht nur deshalb ein postmodernes Gedicht, weil Voznesenskij darin zitathaft mit dem Existentialismus umgeht und dessen Subjektkonstitution auflöst, sondern vielmehr auch deshalb, weil er das Gedankengebäude des Existentialismus sprachlich dekonstruiert.



Как шары блистали скульптуры,  
но они то расплывались как флюс,  
то принимали  
изящные очертания тазобедренных  
суставов.

"Остановитесь! – вопил Мур. – Вы  
прекрасны!" –  
Не останавливались.

По улицам проплыла стайка улыбок.

На мировой арене, обнявшись,  
пыхтели два борца.

Черный и оранжевый.  
Их груди слиплись. Они стояли, походя сбоку  
на плоскогубцы, поставленные на попа.

Но-о ужас!  
На оранжевой спине угрожающе проступили  
черные пятна.

Просачивание началось.  
Изловчившись, оранжевый крутил ухо  
соперника  
и сам выл от боли –  
это было его собственное ухо.

Оно перетекло к противнику.

Мцхетский замок  
сползал  
по морщинистой коже плоскогорья,  
как мутная слеза  
обида за человечество.

Букашкина выпустили.  
Он вернулся было в бухгалтерию,  
но не смог ее обнаружить,  
она, реорганизуясь,  
принимала новые формы.

Дома он не нашел спичек.  
Спустился ниже этажом.  
Одолжить.

В чужой постели колыхалась мадам  
Букашкина.

"Ты как здесь?"  
"Сама не знаю – наверно, протекла  
через потолок".

Вероятно, это было правдой.  
Потому что на ее разомлевшей коже,  
как на разогревшемся асфальте,  
отпечаталась чья-то пятерня  
с перстнем.  
И почему-то ступня.

Радуга,  
зацепившись за два каких-то гвоздя в небе,  
лучезарно повисала,  
как ванты Крымского моста.

Вождь племени Игого-жо искал новые формы  
 перехода от феодализма к капитализму.  
 Все текло вниз, к одному уровню,  
 уровню моря.

Обезумевший скульптор носился,  
 лепил,  
 придавая предметам одному ему понятные  
 идеальные очертания,  
 но едва вещи освобождались от его пальцев,  
 как они возвращались к прежним формам,  
 подобно тому, как расправляются  
 грелки  
 или резиновые шарики клизмы.

Лифт стоял вертикально над половодъемом,  
 как ферма,  
 по колено в воде.

"Вверх – вниз!"  
 Он вздымался, как помпа насоса,  
 "Вверх – вниз!"  
 Он перекачивал кровь планеты.

"Прячьте спички в местах, недоступных  
 детям".  
 Но места переместились и стали доступными.  
 "Вверх – вниз".

Фразы бессильны. Слова слиплись в одну фразу.  
 Согласные растворились  
 Остались одни гласные.  
 "Оау аони оаоиаые!"  
 Это уже кричу я.  
 Меня будят. Суют под мышку ледяной  
 градусник.

Я с ужасом гляжу на потолок.  
 Он квадратный.  
 /\_/<sup>362</sup>

#### Entwurf eines Poems

Die Wunden haben sich geöffnet – / du wirst es nicht anhalten. – / aber tief im Inneren / hat  
 sich irgendetwas geöffnet. / frisch und quälend. / schrecklicher. als Venen. / Die Gefühle  
 vergehen. / die Ehemänner gehen fort. / du wirst sie nicht zurückhalten. / das Wunder vergeht.  
 / wie die Wasser in den Boden. / sie war da – und wo ist sie denn? / Wir sind wie Gefäße /  
 vollgegossen mit Blauem. / Grünem. Braunem. / mit dem Wesen. / das wir in uns trugen. /  
 fließen wir gegenseitig ineinander über. / Du wirst blau. / ich werde braun. / und wir beide /  
 sind unaufhaltsam umgießbar / aus uns – in etwas anderes. / In welche Nächte. / welche

<sup>362</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 204-208. *Ėskiz poëmy* ist in drei Abschnitte untergliedert, von denen die ersten zwei Monologe eines männlichen und eines weiblichen lyrischen Ich darstellen, in ihnen geht es um eine offensichtlich auseinandergebrochene Liebesbeziehung. Erst der dritte und längste Abschnitt des Gedichts variiert das Motiv des Zerfließens, um das es hier gehen soll. Er endet mit einem Postskriptum, das den Bogen zurück zu den ersten beiden Abschnitten schlägt, ohne das besagte Motiv des Zerfließens fortzuführen. Ich beschränke mich deshalb auf den dritten Teil des Gedichts ohne das abschließende Postskriptum

Formen. / wessen riesige Astronomen? / Du wirst es nicht anhalten – / haltet an! – / du wirst es nicht anhalten / Die Wege fließen, / die Stadt ist wie ein Teig. / die Häuser sind fließend, / und irgendeines Ohren / fließen wie ein Rüssel / Und weiter – ist es schlimmer!

Und weiter...

Alles fließt. Alles ändert sich. / Eines geht in das andere über. / Quadrate fließen auseinander zu Ellipsen. / Die verrückelten Lehnen der Betten / fließen wie zerkochte Makkaroni. / Die Gitter der Gefängnisse hängen herunter / wie Brezeln oder Achselschnüre. / Henry Moore, / der rotwangige englische Bildhauer, / eilte über das Billardtuch / seiner geschnittenen Rasenflächen. / Die Skulpturen glänzten wie Kugeln, / aber mal verschwammen sie wie ein Schmelzmittel, / mal nahmen sie / die aparten Konturen von Hüftgelenken an. / "Verweilt!" schrie Moore. "Ihr seid / schön!.." – / Sie verweilt nicht.

Die Straßen entlang schwamm ein Schwarm Lächeln vorbei.

Auf der Weltarena keuchten, sich umarmend, / zwei Kämpfer. / Ein schwarzer und ein oranger. / Ihre Brüste waren zusammengeklebt. Sie standen, ähnelten von der Seite / einer Flachzange, die aufrecht hingestellt ist. / A-aber oh Schreck! / Auf dem orangen Rücken traten bedrohlich / schwarze Flecken hervor. / Das Durchsickern hatte angefangen. / Der Orange stellte es geschickt an, zwirbelte das Ohr / des Rivalen / und heulte selbst vor Schmerz – / das war sein eigenes Ohr. / Es war zum Gegner hinübergeflossen.

Das Schloß von Mocheta<sup>363</sup> / glitt / über die runzlige Haut der Hochebene herab / wie eine trübe Träne / der Kränkung an der Menschheit.

Bukaškin hatten sie entlassen. / Er wäre in die Buchhaltung zurückgekehrt, / konnte sie aber nicht entdecken, / sie reorganisierte sich / und nahm neue Formen an. / Zu Hause fand er keine Streichhölzer. / Er stieg eine Etage hinunter. / Ausborgen. / Im fremden Bett hob und senkte sich Madame / Bukaškina. / "Wie kommst du denn hier her?" / "Weiß ich selbst nicht – wahrscheinlich bin ich / durch die Decke durchgeflossen". / Vermutlich war das die Wahrheit. / Denn auf ihrer erschlafften Haut hatte / wie auf heiß gewordenem Asphalt / irgendeines Menschen Hand / mit einem Fingerring einen Abdruck hinterlassen. / Und aus irgendeinem Grund ein Fuß. / Ein Regenbogen. / hängengeblieben an irgendwelchen zwei Nägeln im Himmel. / hing leuchtend nieder / wie die Wanten der Krim-Brücke. / Der Führer des Stammes Igogo-žo suchte neue Formen / des Übergangs vom Feudalismus zum Kapitalismus. / Alles floß nach unten, auf eine Ebene, / die Ebene des Meeres. / Der irr gewordene Bildhauer eilte hin und her, / modellierte, / indem er den Gegenständen allein ihm verständliche / ideale Konturen gab, / aber kaum daß die Dinge sich von seinen Fingern befreiten, / kehrten sie schon zu ihren vorherigen Formen zurück, / ähnlich dem, wie sich Wärmflaschen / glätten / oder die Gummikügelchen eines Einlaufs. / Der Lift stand vertikal über dem Hochwasser / wie ein Hauptträger, / bis zum Knie im Wasser.

"Rauf – runter!" / Er hob sich wie die Pumpe einer Pumpe, / "Rauf – runter!" / Er pumpte das Blut des Planeten um.

"Bewahren Sie Streichhölzer an Orten auf, die Kindern / nicht zugänglich sind". / Aber die Orte hatten den Platz gewechselt und waren zugänglich geworden. / "Rauf – runter".

Phrasen sind kraftlos. WortewarenzueinerPhraseszusammengeklebt. / Konsonanten hatten sich aufgelöst. / Es waren nur Vokale übriggeblieben. / "Oayu aoi oaoiaye!.."<sup>364</sup> / Das schreie schon ich. / Sie wecken mich. / Stecken unter den Arm ein eisiges / Thermometer. / Ich blicke mit Schrecken an die Decke. / Sie ist quadratisch.

In *Ėskiz poëmy* (*Entwurf eines Poems*, 1965) zitiert und ironisiert Voznesenskij in jeweils unterschiedlicher Deutlichkeit und Ausprägung mindestens drei Epochen und Ideen: Erstens die Antike (Heraklit), zweitens den vor allem für die russische Geistesgeschichte charakteristischen Mythos der *All-Einheit*, der, wie schon gezeigt

<sup>363</sup> Stadt in Georgien.

<sup>364</sup> Die letzten fünf Vokale entsprechen im Original den letzten fünf Vokalen des vorhergehenden Verses. Im Deutschen wären dies die Vokale "üieiee" aus dem Wort "übriggeblieben".

wurde, ein Leitgedanke bei Pasternak ist (vgl. Kap. IV.1), und drittens den französischen Surrealismus (Dali, Breton). Im Zusammenhang mit dem Surrealismus spielt auch Zabolockijs Gedicht *Metamorfozy* (*Metamorphosen*, 1937), das seinerseits vom Surrealismus beeinflusst ist, für *Ėskiz poëmy* eine Rolle. Als eine weitere Zitatvorlage kommt noch Goethes *Faust* hinzu. Im folgenden werde ich die drei zuerst genannten Zitatebenen, Antike, Pasternaks Ästhetik und Surrealismus, in *Ėskiz poëmy* aufzeigen. Dabei geht es wieder darum, nachzuvollziehen, wie Voznesenskij in seinem Gedicht bereits dagewesene Stilmittel und Ästhetiken wiederholt, zugleich aber den gedanklichen Hintergrund, das philosophische Gerüst der zitierten Epochen, im Hinblick auf die Subjekt-Objekt-Konstellation überwindet oder sogar destruiert.

Schon Nilsson weist darauf hin, daß Voznesenskij die Ästhetik Pasternaks, insbesondere dessen Idee, daß man jedes Detail durch ein anderes ersetzen könne, unter dem Einfluß des Surrealismus weiterentwickelt, indem er sie konkretisiert, ins Phantastische rückt und ironisiert.<sup>365</sup> *Ėskiz poëmy* ist ein anschauliches Beispiel für diese "Weiterentwicklung". Sie besteht, wie sich zeigen wird, darin, daß Voznesenskij die Einheit von dem Ich und dem Weltganzen, die Pasternak zwar oft unterstellt wird, die sich in seiner Lyrik bei genauerer Betrachtung aber lediglich als ein Wunsch oder als eine Illusion entpuppt, als erreicht darstellt. Denn bei Pasternak bleibt die Grenze zwischen Ich und Nicht-Ich, wie auch zwischen verschiedenen Bereichen der Objektwelt, zum Beispiel zwischen immanenter und transzendenter Welt, durchaus noch bestehen; erst bei Voznesenskij ist diese Grenze tatsächlich aufgehoben. Mit anderen Worten, die Utopie einer All-Einheit, die Pasternak in seinen Gedichten vorschwebt, ist bei Voznesenskij Realität geworden. Teilweise ist dieser Unterschied bereits in dem Vergleich von *Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke* mit Pasternaks Gedicht *Vokzal* deutlich geworden; in *Ėskiz poëmy* tritt er jedoch noch klarer hervor. Hier entmythologisiert Voznesenskij Pasternaks Ideal der All-Einheit, indem er diese metaphysische Idee durch pure Gegenständlichkeit ersetzt und dadurch einen komischen, ja sogar absurden Effekt erzielt

Zugleich stellt *Ėskiz poëmy* ein anschauliches Beispiel für postmodernes Zitieren dar, da der Dichter hier so vieles nebeneinanderstellt, daß es sich gegenseitig in seiner Aussagekraft aufhebt. Voznesenskij banalisiert die zitierten Ideen, ohne selbst eine Alternative zu bieten. Er bleibt weder der antiken Dialektik, noch der historischen Avantgarde, noch den Gedanken des Surrealismus verhaftet, sondern beschreibt eine im Fluß begriffene Welt, in der das Subjekt keinen Halt mehr hat.

<sup>365</sup> Vgl. Nilsson, "The Parabola of Poetry", S. 54.

Dieses Thema kündigte sich bereits in *Pariž bez rjfm*, das der Form nach ganz ähnlich wie *Èskiz poëmy* gestaltet ist, in den beiden folgenden Versen an:

бежали розовые собаки,  
они смущенно обнюхивались,  
они могли *перелиться* одна в другую,  
как шарики ртути<sup>366</sup>

rosafarbene Hunde liefen herum, / sie beschnüffelten sich verwirrt, /  
sie konnten einer in den anderen *aberfließen*, / wie Quecksilberkügelchen

Erst in *Èskiz poëmy* rückt das Thema jedoch in den Mittelpunkt. Das Gedicht ist das beste Beispiel für die, so Jones, "instabile" und "flüssige" poetische Welt Voznesenskij's, die "in alle Richtungen auseinandertreibt"<sup>367</sup>. *Èskiz poëmy* zeigt dabei aber noch einmal ganz deutlich, daß die "Fluidität" kein Zustand ist, den das Subjekt herstellt, sondern ein Zustand, dem das Subjekt passiv untergeordnet und von dem es selbst ergriffen ist. Seine Souveränität löst sich damit buchstäblich auf.

### "Alles fließt": Variationen auf Heraklit

Das Thema, das *Èskiz poëmy* zugrunde liegt, ist nicht schwer zu erkennen. Das Gedicht ist eine Variation auf den Heraklit von Ephesos zugeschriebenen Ausspruch "Alles fließt" ("Πάντα ρεῖ") – eine Formel übrigens, die der griechische Philosoph wörtlich nie gesagt hat.<sup>368</sup> Der Vers "Alles fließt. Alles verändert sich" ("Vse tečet. Vse izmenjaetsja"), mit dem der Prosateil des Gedichts beginnt, ist ein wörtliches Zitat der Lehre Heraklits, so wie sie auch in der Sowjetischen Enzyklopädie dargestellt ist.<sup>369</sup>

Voznesenskij variiert die Heraklitsche Formel auf verschiedenen Ebenen. Schon die graphische Präsentation des Gedichts vermittelt den Eindruck eines Fließens. Denn in den ersten zehn Versen bricht der Dichter das starre Versschema auf, indem

<sup>366</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 165 (Hervorhebung von mir). Weitere Parallelen zwischen *Èskiz poëmy* und *Pariž bez rjfm* bestehen in der Assoziativität beider Gedichte und in dem Gebrauch französischer Wörter: In *Èskiz poëmy* heißt eine Heldin "Madame Bukaškina".

<sup>367</sup> ".../ a fluid world, drifting away in all directions" (Jones, "A Look Around", S. 79).

<sup>368</sup> Vgl. J. Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Mannheim/Wien/Zürich 1984. Die populäre Formel "Alles fließt" ist von Heraklits Fragment 91 abgeleitet: "Man kann nicht zweimal in denselben Fluß steigen *nach Heraklit und nicht zweimal eine ihrer Beschaffenheit nach identische vergängliche Substanz berühren, sondern durch das Ungestüm und die Schnelligkeit ihrer Umwandlung zerstreut sie sich und sammelt sich wiederum und naht sich und entfernt sich*" (W. Kranz (Hg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und deutsch von Hermann Diels*, Bd. 1, Berlin 1951, S. 171; kursiv im Original).

<sup>369</sup> "vse t e č e t, vse postojanno izmenjaetsja" ("alles f l i e ß t, alles verändert sich ständig": *Bol'saja Sovetskaja Ènciklopedija*, Bd. 10, Moskva 1952, S. 594; Hervorhebung im Original).



"rasplyvat'sja" ("verschwimmen"), "rastvorit'sja" ("sich auflösen") und andere. Die in diesen Verben enthaltenen Vorsilben, "pere-" ("hin-/herüber-) und "raz-" ("auseinander-"), die semantisch die Überwindung von Grenzen bzw. die Auflösung einer Gestalt ausdrücken, werden noch in weiteren Wörtern wiederholt, zum Beispiel in "razvarivšiesja" ("die zerkochten"), "razomlevšej" ("die erschlaffte"), "raspravljajutsja" ("sie glätten sich"), "peremestilis" ("sie hatten den Platz gewechselt") und anderen. Thematisch ist *Ėskiz poëmy* eine assoziative Aneinanderreihung verschiedenster Motive, anhand derer das eine Thema, "Πάντα ρεῖ", illustriert wird. Abstraktes (das "Wesen") fließt dabei ebenso hinüber wie Bauwerke ("Häuser"), Kunstgegenstände ("Skulpturen"), einzelne Körperteile ("Ohren") und ganze Menschen (die "Kämpfer"). Als finaler Höhepunkt der Absurditäten verschwimmen sogar Wörter zu einem Klangbrei ("oaoiaye!.."). Doch *Ėskiz poëmy* ist mehr als nur eine Variation des "Alles fließt". Denn genauer betrachtet, weicht Voznesenskij in einem wesentlichen Punkt von dem griechischen Philosophen ab.

Heraklit wurde in der Sowjetunion als Vater der Dialektik ideologisiert.<sup>371</sup> Die Dialektik baut, verkürzt formuliert, darauf auf, daß das Wechselspiel von These und Antithese eine Synthese hervorbringt – entweder dadurch, daß die These durch die Kritik der Antithese so lange verbessert wird, bis sie konsensfähig ist, oder dadurch, daß eine neue, als wahr anerkannte Idee gefunden wird. Das Wesen der Dialektik liegt also in ihrer Progressivität; wissenschaftliches Denken und viele Bereiche der Wirklichkeit werden dialektisch gesehen als fortschrittliche Prozesse begriffen. Das Dialektische der Heraklitschen Lehre wird im allgemeinen aus dem oben zitierten 91. und aus zwei weiteren Fragmenten abgeleitet, die lauten: "Das widereinander Strebende zusammenehend, aus dem auseinander Gehenden die schönste Fügung" (Fragment 8) und "Sie verstehen nicht, wie es auseinander getragen mit sich selbst im Sinn zusammen geht: gegenstrebige Vereinigung wie die des Bogens und der Leier" (Fragment 51).<sup>372</sup> Mit anderen Worten bedeutet dies, das Wechselspiel bringt Harmonie hervor, der Gegensatz wird fruchtbar. Nach Heraklit steht hinter diesem ständigen Wechsel ein unveränderliches Gesetz, das bei ihm "Logos" heißt.<sup>373</sup>

In Voznesenskij's Gedicht fehlt diese Dialektik. Der Prozeß des Zerfließens, den er in *Ėskiz poëmy* schildert, ist – im Unterschied zum "fruchtbaren Wechselspiel"

<sup>371</sup> Vgl. die entsprechenden Würdigungen Heraklits mit ausführlichen Zitaten Lenins, Stalins und Engels' zum Beispiel in der Sowjetischen Enzyklopädie. *Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija*, Band 10, S. 594.

<sup>372</sup> Kranz (Hg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, S. 152 und 162.

<sup>373</sup> Vgl. G. Skirbekk, N. Gilje, *Geschichte der Philosophie. Eine Einführung in die europäische Philosophiegeschichte mit Blick auf die Geschichte der Wissenschaften und die politische Philosophie*, Frankfurt 1993, S. 24, und J. Hirschberger, *Geschichte der Philosophie. Altertum und Mittelalter*, Freiburg/Basel/Wien 1976, S. 28.

Heraklits – absolut unproduktiv. Dies läßt sich an dem äußerst anschaulichen Bild der zwei Kämpfer zeigen. Beide, in der Terminologie der Dialektik These und Antithese, sind schon von vornherein miteinander verbunden. Sie halten sich im Arm ("obnjavšis"), und der Vergleich mit einer Zange ("ploskogubcy") macht, auch wenn es sich bei dem Substantiv im Russischen um ein Pluraletantum handelt, deutlich, daß sie ein Ganzes darstellen. So beginnt dann auch das "Durchsickern" ("prosačivanie"): Der orangefarbene Kämpfer bekommt Flecken in der Farbe seines Gegners, während sein Ohr Teil des schwarzen wird. Mit diesem gegenseitigen Verschmelzen bricht das Bild ab, ohne daß ein produktiver Effekt herauskommt. Verkürzt formuliert heißt das, die Gegensätze, hier die Rivalen, sind gar keine, und deshalb kann auch keine Synthese aus ihnen erwachsen. Das Motiv der Gegner "auf der Weltarena" ("na mirovoj arene") kann dabei als eine Anspielung auf den Wettlauf der Supermächte im Kalten Krieg verstanden werden, der zur Zeit der Entstehung des Gedichts in vollem Gange war. Voznesenskij entlarvt mit dem Bild ihres Zerfließens die Sinnlosigkeit dieses Wettlaufs und veranschaulicht, daß die Gegensätze zwischen den Weltmächten nur vorgeschobene sind – ein Anliegen, das er auch schon in dem früheren Zyklus *Treugol'naja gruša* verfolgt.<sup>374</sup>

Noch an einer zweiten Stelle wird die Ironisierung der Dialektik ganz deutlich. Der Satz "Vožd' plemeni Igogo-žo iskal novye formy / perechoda ot feodalizma k kapitalizmu" ("Der Führer des Stammes Igogo-žo suchte neue Formen / des Übergangs vom Feudalismus zum Kapitalismus") ist eine Anspielung auf den dialektischen bzw. historischen Materialismus mit seiner Lehre einer Entwicklung der Gesellschaftsformen von der archaischen oder Sklavenhaltergesellschaft über den Feudalismus zur bürgerlichen bzw. kapitalistischen Gesellschaft und schließlich zum Sozialismus bzw. Kommunismus. Nach Marx erfolgt der Übergang von der einen zur nächsten Gesellschaftsform jeweils durch der Gesellschaft innewohnende Kräfte, durch Klassenkampf<sup>375</sup> Hierin liegt das Dialektische dieser Lehre, daß nämlich, wie Marx im *Kapital* darzulegen versucht, der Kapitalismus (als These) seine Negation (die Antithese) bereits in sich trägt und deshalb zwangsläufig untergehen muß.<sup>376</sup> Vor diesem Hintergrund erweist sich der Gedanke Voznesenskij's, daß jemand "neue Formen" des Übergangs von der einen zur nächsten Gesellschaftsform sucht, als Bruch mit der reinen Lehre des Historischen Materialismus, denn, wie gesagt,

<sup>374</sup> Zur adialektischen Auflösung des Ost-West-Gegensatzes bei Voznesenskij besonders in dem Gedicht *Antimiry (Antiwelten)* vgl. ausführlich Dornblüth, "Die postmoderne Lyrik", S. 328-332.

<sup>375</sup> Vgl. K. Marx, F. Engels, *Werke*, Bd. 4, Berlin 1959, S. 462: "Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen"

<sup>376</sup> Vgl. Marx, Engels, *Werke*, Bd. 23, Berlin 1988, S. 27f.

besteht danach die einzige Form des Übergangs im Klassenkampf. Hinzu kommt die Absurdität, die darin liegt, daß ein Stammesführer, Angehöriger einer archaischen Gesellschaft, bereits über die Ablösung des Feudalismus, also einer viel späteren Entwicklungsstufe der Gesellschaft, nachdenkt.<sup>377</sup> Ein komischer Effekt ergibt sich darüberhinaus durch die Wiederholung der für die russische Sprache fremden Lautfolge "k/...lizm" aus "kapitalizmu" ("Kapitalismus") in dem stilistisch und thematisch absolut unpassenden Wort "klizm(y)" ("Einlauf") einige Verse später.

Als ein erstes Fazit kann man folglich festhalten, daß Voznesenskij in *Èskiz poëmy* mit dem Heraklitischen "Alles fließt" ein Motiv der Antike zitiert und variiert, daß er diese Formel wörtlich nimmt und anhand der verschiedensten Themen lexikalisch und semantisch konkret durchspielt, daß er jedoch an dem dialektischen Grundgedanken, der bei Heraklit zweifellos enthalten ist, nicht festhält. Von einem einheitlichen, leitenden Prinzip wie dem Logos bei Heraklit ist in Voznesenskij's heterogenem Gedicht nichts zu erkennen. Nicht Dialektik, sondern Adialektik bestimmt *Èskiz poëmy*.

### Die Rolle des Ich im Vergleich mit Pasternak und dem Mythos der All-Einheit

Die zweite Zitatebene in *Èskiz poëmy* bezieht sich auf Pasternak und den Gedanken der All-Einheit, die Idee einer einheitlichen, grenzenlosen und verschwimmenden Welt, mit der das Ich bei Pasternak eins zu sein wünscht oder eins zu sein vorgibt. Diesen Gedanken formuliert Pasternak zum Beispiel in dem Gedicht "*Kak bronzovoj zoloz žarovn'...*" ("*Wie bronzene Asche von Kohlebehältern...*", 1928). Genau auf dieses Gedicht spielt Voznesenskij in *Èskiz poëmy* an.

Как бронзовой золой жаровень,  
Жуками сыплет сонный сад.  
Со мной, с моей свечою вровень  
Миры расцветшие висят.

И, как в неслыханную веру,  
Я в эту ночь перехожу,  
Где тополь обветшало-серый  
Завесил лунную межу,

<sup>377</sup> Der Name des Stammes, "Igogo-žo", setzt sich aus dem stilistisch hohen Wort "igo" ("Joch"), das in der sowjetischen ideologisierten Sprache häufig im Zusammenhang mit Sklavenhaltung, Imperialismus u.ä. gebraucht wird, und einer unrussischen, nahezu ursprachlichen Abfolge einfachster Laute zusammen. Beides zusammen unterstreicht das Archaische des Stammes, von dem die Rede ist. Zudem kann man in dem Motiv "gogo" ein stammelndes Wiederholen des "Gojja"-Paradigmas ("Gojja" – "Gorc" – "golos" etc.) aus dem frühen Gedicht *Goya* sehen.

Где пруд как явленная тайна,  
 Где шепчет яблони прибой,  
 Где сад висит постройкой свайной  
 И держит небо пред собой.<sup>178</sup>

Wie bronzene Asche von Kohlebehältern / Verschüttet der verschlafene Garten Käfer. / Mit  
 mir, mit meiner Kerze in gleicher Höhe / Hängen aufgeblühte Welten.  
 Und, wie in einen nie dagewesenen Glauben, / Gehe ich hinüber in diese Nacht, / Wo die  
 verfallen-graue Pappel / Den mond hellen Rain verhängt hat,  
 Wo der Teich wie ein offenbartes Geheimnis ist, / Wo die Brandung des Apfelbaums flüstert, /  
 Wo der Garten wie ein Pfahlbau hängt / Und den Himmel vor sich trägt.

In Pasternaks Gedicht *"Kak bronzovoj zoloz žaroven'..."* findet sich nicht nur bereits der jambische Versfuß, den auch Voznesenskij in den in Versform verfaßten Passagen von *Ėskiz poëmy* verwendet, sondern es enthält auch schon diverse Motive, die Voznesenskij nur noch wiederholt. In beiden Gedichten "hängen" ("visjat") diverse Dinge herab: Bei Pasternak "aufgeblühte Welten" ("Miry rascvetšie") und Zweige der "Pappel" ("topol"), bei Voznesenskij "Gefängnisgitter" ("Rešetki tju-rem") und ein "Regenbogen" ("Raduga"). Der Vergleich des Lifts mit einem "Hauptträger über dem Hochwasser" ("nad polovod'em, kak ferma") bei Voznesenskij gleicht dem Bild des "Pfahlbaus" ("postrojkoj svajnoj"), das Pasternak in *"Kak bronzovoj zoloz žaroven'..."* verwendet. Vor allem aber bildet der zentrale Vers von Pasternaks Gedicht, der Vers "Ja v ètu noč' perechožu" ("Gehe ich hinüber in diese Nacht"), eine direkte Vorlage für Voznesenskij's Gedicht. Denn in *Ėskiz poëmy* heißt es:

/Ja my s toboju  
 непрерываемо переливаемы  
 из нас – в другое.  
 В какие ночи,  
 какие виды,  
 чьих астрономиш?  
 /  
 Все течет. Все изменяется.  
 Одно переходит в другое.

/.../ und wir beide / sind unaufhaltsam umgießbar / aus uns – in etwas anderes. /  
 In welche Nächte, / welche Formen, / wessen riesige Astronomen?  
 /.../  
 Alles fließt. Alles ändert sich. / Eines geht in das andere über.

Voznesenskij's Frage "In welche Nächte/.../?" erscheint wie eine direkte Replik auf das Demonstrativpronomen "ètu" ("diese"), mit dem Pasternak in *"Kak bronzovoj zoloz žaroven'..."* die Einzigartigkeit eben "dieser" besonderen Nacht hervorhebt.

<sup>178</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 48.

Indem Voznesenskij diese *eine* Nacht Pasternaks pluralisiert, naiv-unwissend nach "den Nächten" fragt, ironisiert er den feierlichen Ton des Pasternak-Gedichts. Die Idee eines einzigartigen Augenblicks wird damit banal.

Schon Pasternak beschreibt in "*Kak bronzovoj zoloz žarovn'...*", daß einzelne räumliche Sphären aneinanderrücken, zu einem umfassenden Raum zu verschmelzen scheinen. In Pasternaks nächtlichem Garten scheint es kein Oben und kein Unten zu geben. Wenn es in der ersten Strophe noch heißt, daß Blütenzweige – ein Teil des Gartens – "herabhängen", so heißt es im Schlußvers, daß der Garten "den Himmel trägt". Der Garten ist somit irgendwo zwischen Himmel und Erde angesiedelt, als hängende und tragende Sphäre zugleich. In der paradoxen Formulierung "der Garten hängt wie ein Pfahlbau" sind Hängen und Tragen noch einmal aufgehoben, denn das Prinzip von Pfahlbauten besteht darin, daß sie auf langen Stützen ruhen, nicht aber hängen. Die vertikale Ordnung der Welt scheint damit außer Kraft gesetzt, Himmel und Erde scheinen ihre Bedeutung als räumliche Grundfeste verloren zu haben. Beide werden auch in der Metapher "lunnuju mežu" (wörtlich "Mondrain") vereint. Ebenso wie die vertikalen rücken die horizontalen Grenzen, hier die Acker- grenze, in den Hintergrund: Der "Rain" ist von einer Pappel "verhängt" ("Gde topol' /.../ Zavesil lunnuju mežu"). Die scheinbare Grenzenlosigkeit der Natur wird zudem syntaktisch durch die parallele Nebensatzkonstruktion mit dem vierfachen "wo..." ("gde...") und durch das Enjambement zwischen der zweiten und dritten Strophe unterstrichen. Sie gipfelt in dem Schlußvers, in dem selbst der Himmel erreichbar scheint, in unmittelbarer Nähe, eingepaßt in die Komposition des dem Ich momentan grenzenlos erscheinenden Gartens: "Gde sad visit /.../ I deržit nebo pred soboj" ("Wo der Garten hängt /.../ Und den Himmel vor sich trägt").

Das scheinbare Verschmelzen räumlicher Sphären, besonders des Himmels und der Erde, ist ein so wichtiges Motiv gerade in Pasternaks früher Lyrik, daß hier auf einige weitere Beispiele hingewiesen werden soll.<sup>379</sup>

Небо – по грудь подростка,  
Небо ночью весной.

<sup>379</sup> Das subjektive Erleben der Grenzenlosigkeit und Unendlichkeit der Natur verbindet Pasternak mit R.M. Rilke. Das zeigt ein Blick auf Rilkes Gedicht *Der Lesende*. Es endet mit den Versen: "Und wenn ich jetzt vom Buch die Augen hebe, / wird nichts befremdlich sein und alles groß. / Dort draußen ist, was ich hier drinnen lebe, / und hier und dort ist alles grenzenlos; · nur daß ich mich noch mehr damit verwehe, / wenn meine Blicke an die Dinge passen / und an die ernste Einfachheit der Massen. – / da wächst die Erde über sich hinaus. · Den ganzen Himmel scheint sie zu umfassen: · der erste Stern ist wie das letzte Haus." (R.M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Wiesbaden 1955, S. 458; Hervorhebung von mir, G.D.) Pasternak hat dieses Gedicht übersetzt (Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 4, S. 315). Zur poetischen Verwandtschaft von Rilke und Pasternak vgl. u.a. L. Flajsman, "K charakteristike rannego Pasternaka", in: ders., *Stat'i o Pasternake*, Bremen 1977, S. 11.

Я и земля – как мы жестоки  
Супротив близи ночной.

Мы с перекрестком – одни.<sup>300</sup>

Der Himmel reicht dem Jugendlichen bis zur Brust, / Der Nachthimmel im Frühjahr. / Ich  
und die Erde – wie sind wir hart / Gegenüber der nächtlichen Nähe.  
Wir sind mit der Kreuzung – eins.

*"Nebo – po grud' podrostka..." ("Der Himmel reicht  
dem Jugendlichen bis zur Brust...", zw. 1909 und 1912)*

Тенистая полночь стоит у пути,  
На шлях навалилась звездами,  
И через дорогу за тья перейти  
Нельзя, не топча мироздания.

Когда еще звезды так низко росли /...?<sup>301</sup>

Die schattige Mitternacht steht am Weg. / Hat sich mit Sternen auf den Pfad geworfen. / Und  
über den Weg hinter den Zaun hinübergehen / Kann man nicht, ohne das Weltall zu zertreten.  
Wann noch sind Sterne so niedrig gewachsen /...?!

*'Step' (Die Steppe, 1917)*

С полу, звездами облитого,  
К месяцу, вдоль по ограде  
Тянется волос ракитовый<sup>302</sup>

Vom Boden, der mit Sternen übergossen ist. / Zum Mond, den Zaun entlang. / Zieht sich das  
Haar der Salweide

*"S polu, zvezdami oblitogo..."  
(Vom Boden, der mit Sternen übergossen ist, 1918-19)*

На погостной траве  
Начинают хозяйничать  
Звезды.  
Небо дремлет,  
Зарывшись  
В серебряный лес хризантем.<sup>303</sup>

Auf dem Gras des Kirchhofs / Beginnen die Sterne / Zu walten / Der Himmel schlummert. /  
Hat sich vergraben / Im silbernen Wald der Chrysanthemen.

*Studenty (Die Studenten, 1925-26)*

Ergänzt werden diese frühen Beispiele durch eine Strophe aus einem der letzten Gedichte Pasternaks:

<sup>300</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 591.

<sup>301</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 146.

<sup>302</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 189.

<sup>303</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 299.

Что стало с местностью всегдашней?  
 С земли и неба стерта грань  
 Как клетки шашечницы, пашни  
 Раскинулись, куда ни глянь<sup>384</sup>

Was ist mit der gewohnten Gegend geschehen? / Von Erde und Himmel ist die Grenze verwischt. / Die Äcker haben sich, wie Kästchen des Damespiels. / Ausgestreckt, wohin man auch sieht.

*Pachota (Das Pflügen. 1958)*

In Anbetracht dieser Textbeispiele scheint es zunächst zutreffend, wenn Smirnov Pasternaks Bild von der Welt als das eines "zeitlich übergreifenden und grenzenlosen weltumfassenden Ganzen" ("panchron[oe] i bezgraničn[oe] mirov[oe] cel[oe]")<sup>385</sup> bezeichnet. Ähnliches meint auch Arutjunova, die in Pasternaks Gedichten, vor allem in deren lautlicher Realisierung, die "Konzeption einer zusammenhängenden", wörtlich einer "verschmolzenen Welt" ("konceptija slitnogo mira")<sup>386</sup>, erkennt. Junggren wiederum spricht von einem "Überfließen" ("peretekani[e]")<sup>387</sup> eines Raumes in den anderen, nämlich des Gartens in den Saal, in Pasternaks Gedicht *Zerkalo (Der Spiegel, 1917)*. Die Termini, mit denen die beiden letztgenannten Wissenschaftlerinnen die Ästhetik Pasternaks beschreiben ("slitnyj mir" und "peretekanie"), stellen eine wörtliche Parallele zu Voznesenskij's Begrifflichkeiten in *Ėskiz poëmy* dar ("my s toboju /.../ perelivaemy" und "Vse tečet"). Diese Analogie zwischen allen dreien stützt noch einmal die Vermutung, daß Voznesenskij sich in *Ėskiz poëmy* bewußt auf Pasternaks Ästhetik beruft und diese konkretisiert.<sup>388</sup>

Wie ich meine, hebt Pasternak die Grenzen in seiner Lyrik aber nicht tatsächlich auf. Das kann man in "*Kak bronzovoj zoloz žarovn'...*" zunächst anhand der vertikalen Grenze ersehen, die in dem Gedicht erwähnt wird – dem "Rain" ("meža"), der von einer Pappel "verhängt", also nicht sichtbar ist. Es ist eine Frage des Standorts des Sprechers, ob die Zweige der Pappel mit ihren langen Blättern den Blick auf die Ackergrenze verhängen oder nicht. Die Grenze an sich, der Rain, wird dadurch nicht

<sup>384</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 2, S. 121. Vgl. des weiteren eine Passage aus *Ochrannaja gramota*, in der sich Pasternak an eine Nacht in Marburg erinnert: "Cvety i zvezdy tak sblizeny, čto pochože, i nebo popalo pod lejku, i teper' zvezd i belokrapčatoj travki ne rascepit" ("Die Blumen und die Sterne sind einander so nahe, daß es aussieht, als sei auch der Himmel unter die Gießkanne geraten, und nun kann man die Sterne und die weißgesprenkelten Gräser nicht entwirren"; Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 4, S. 189).

<sup>385</sup> Smirnov, "Pričinno-sledstvennye struktury", S. 236.

<sup>386</sup> Arutjunova, "Zvuk kak tematičeskij motiv", S. 241f.

<sup>387</sup> Junggren, "'Sad' i 'Ja sam'", S. 233.

<sup>388</sup> Diese Vermutung wird auch durch das Bekenntnis Voznesenskij's gestützt: "'Ochrannaja gramota' byla biblijej moego detstva. Ja stranicami šparil tekst naizust' bez peredycha" ("Ochrannaja gramota" war die Bibel meiner Kindheit. Ich habe den Text seitenweise und ohne Atempause auswendig heruntergesagt"; Voznesenskij, *Rov*, S. 555).

angezweifelt, die reale Ordnung der Welt bleibt bestehen. Zwar kann das Ich die Grenze vorübergehend nicht sehen, doch ihre Existenz wird durch ihre Erwähnung noch bestätigt. Im Kontrast dazu erscheint das Verschwimmen der Grenzen in Voznesenskij's Gedicht als eine Tatsache, die sich unabhängig vom Blickwinkel des Betrachters ereignet: "Tekut dorogi" ("Die Wege fließen"). Die Grenze wird innerhalb der fiktiven Realität von *Ėskiz poëmy* tatsächlich aufgehoben.

In vielen anderen Gedichten kennzeichnet Pasternak den illusionären Charakter der Grenzenlosigkeit und Einheit der Welt sogar ausdrücklich durch das Wort "kazalos" ("es schien") – zum Beispiel in den Gedichten *Osen'* (*Herbst*, 1916) und *Be-lye stichi* (*Weißer Verse*, 1918):

и казалось – вынут  
Из мира прозрачный, как звук, небосвод.

И стало видать так далеко, так трудно  
Дышать, и так больно глядеть, и такой  
Покой разлился<sup>389</sup>

und es schien – entfernt / Ist aus der Welt das wie ein Laut durchsichtige Himmelsgewölbe.  
Und es wurde so weit sichtbar, so schwer / Zu atmen, und so schmerzhaft zu schauen, und so  
eine / Ruhe breitete sich aus

Из всех картин, что память сберегла,  
Припомнилась одна: ночное поле.  
Казалось, в звезды, словно за чулок,  
Мыкина забивается и колет.  
Глаза, казалось, Млечный Путь пылит.  
Казалось, ночь встает без сил с омета  
И сор со звезд сметает. – Степь неслась  
Рекой безбрежной к морю, и со степью  
Неслись стога и со стогами – ночь.<sup>390</sup>

Von allen Bildern, die das Gedächtnis bewahrt hatte, / Kam eins in die Erinnerung: das  
nächtliche Feld. / Es schien, daß sich in die Sterne, wie an einen Strumpf. / Die Spreu heftet  
und sticht. / Die Augen, schien es, staubt die Milchstraße zu. / Es schien, daß die Nacht  
kraftlos vom Strohhaufen aufsticht / Und den Kehrricht von den Sternen fegt. – Die Steppe zog  
/ Wie ein uferloser Fluß zum Meer, und mit der Steppe / Zogen die Schober und mit den  
Schobern – die Nacht.

Der wiederholte Einschub "kazalos" macht in beiden Beispielen deutlich, daß es sich bei dem Verschmelzen der Welt um eine Wahrnehmung handelt, der gegenüber das Subjekt selbst Distanz wahr<sup>391</sup>. Zugleich läßt vor allem das zweite Textbeispiel

<sup>389</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 223.

<sup>390</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 271.

<sup>391</sup> Die gleiche Wirkung hat das Wort "pochožc" (übersetzbar mit "es sieht aus, als ob...") in der oben zitierten Schilderung der Marburger Nacht in *Ochrannaja gramota*.

erkennen, auf welchem Verfahren die vermeintliche Vereinigung der verschiedenen Sphären bei Pasternak beruht. Der Dichter integriert Symbole des Transzendenten, Bestandteile des Jenseits wie die "Sterne" oder die "Milchstraße", in das Diesseits, indem er sie mit Begriffen der immanenten Welt ("Strumpf", "Augen", "Kehrricht") verknüpft.

Im Gegensatz dazu ist die Erfahrung des Verschmelzens der Sphären bei Voznesenskij unmittelbar. Noch deutlicher als in *Èskiz poëmy* wird dies in dem Gedicht *Obščij pljaž No 2* (*Allgemeiner Strand Nr. 2*, 1968), in dem der Dichter auf die Vermischung der Räume direkt wie auf ein reales Geschehen hinweist. In *Obščij pljaž No 2* heißt ausdrücklich: "čto-to vot proizojdet: /.../" ("etwas wird jetzt gleich geschehen: /.../"). Direkt im Anschluß folgt die Beschreibung der Vermischung von Himmel und Erde:

суша, растворяясь в море,  
переходит в небосвод<sup>392</sup>

das Festland löst sich auf im Meer / und geht über ins Himmelsgewölbe

Hier ist die Auflösung der Grenzen eine Tatsache.

Auch die Vereinigung des Ich mit dem vermeintlichen Weltganzen bei Pasternak hat lediglich illusionären Charakter. In "*Kak bronzovoj zoloz žarovn'...*" scheint es zunächst so, als werde das lyrische Ich eins mit der Nacht: "Ja v ètu noč' perechožu" ("Gehe ich hinüber in diese Nacht"). Die "Nacht" steht dabei metonymisch für die nächtliche Natur, für die gesamte Welt, so wie sie das Ich in dieser Nacht erlebt. Semantisch wird diese vermeintliche Vereinigung bereits in der ersten Strophe vorbereitet, denn dort heißt es, die herabhängenden Blüten seien mit dem Ich "in gleicher Höhe" ("vroven'"). Die Distanz zwischen Ich und Natur erscheint somit von vornherein als gering. Durch die etymologische Verwandtschaft des Adverbs "vroven" mit "ravnyj" und "ravnost'" ("gleich", "Gleichheit") wird sogar eine Identität von Ich und Blütenwelt angedeutet

Dieses scheinbare Einswerden des Ich und der Welt kehrt gleichfalls in zahlreichen Gedichten Pasternaks wieder. Speziell das Motiv des "perechod", des "Übergangs" (des Ich in das Weltganze), entwickelt sich, wie L. Fleishman beobachtet, im Laufe der Zeit zu einem "wesentlichen Grundsatz im poetischen System Pasternaks"<sup>393</sup> insgesamt. Fleishman verweist auf *Očravnaja gramota*, in dem der Dichter das Thema des "Übergangs" unter verschiedenen Aspekten umspiele und die Liebe

<sup>392</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 281.

<sup>393</sup> "/.../ on [motiv, G.D.] priobrel status odnogo iz fundamental'nych položenij pasternakovskoj počičeskoj sistemy" (L. Flejšman, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, München 1979, S. 97).

als "Übergang in einen neuen Glauben" ("perechod v neslychannuju veru") bezeichne. Ein weiteres Beispiel für das Motiv des "Übergangs" in der Lyrik Pasternaks ist die Schlußstrophe des Gedichts *Uroki anglijskogo* (*Englischlektionen*, 1920):

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,  
Входили, с сердца замкраньем,  
В бассейн вселенной, стан свой любящий  
Обдать и оглушить мирами.<sup>394</sup>

Sie gewährten es, die Leidenschaften von den Schultern wie Lumpen abzulegen, / Und gingen stockenden Herzens / Ein ins Bassin des Alls, um ihre liebende Gestalt / Einzuhüllen und zu betäuben mit Welten.

Unter anderem aus dieser Strophe leitet Al'fonsov seine These von der "Einheit des Menschen mit der Welt" ("edinstvo človeka s mirom") bei Pasternak ab (vgl. Kap. IV.1).

Daß diese These so nicht haltbar ist, hat bereits die Betrachtung von *Vokzal* gezeigt. Es wird in "*Kak bronzovoj zoloz žaroven'...*" noch deutlicher. Denn in "*Kak bronzovoj zoloz žaroven'...*" stellt das Ich ausdrücklich eine *aktive* Instanz dar: "Ja /.../ perechožu" – das Ich "geht hinüber" in die Natur. Als Subjekt in einem Satzgefüge, das sich über zwei Drittel des Gedichts erstreckt (Strophe 2 und 3), nimmt das Pronomen "ich" syntaktisch eine zentrale Stellung ein, und seine Bedeutung wird durch die beiden Pronomina im dritten Vers, "mnoj" und "moej" ("mir" und "meiner"), noch verstärkt.<sup>395</sup> In der ursprünglichen Fassung des Gedichts von 1913 ist die Position des Subjekts sogar noch stärker. Diese Fassung endet mit den Versen:

Где ты над всем, как помост свайный  
И даже небо – под тобой.<sup>396</sup>

Wo du über allem bist, wie ein Podest auf Pfählen / Und sogar der Himmel – unter dir ist.

Das "du" ist hier allgemein-persönlich zu verstehen. Das zunächst individuelle Erleben der Nacht durch das lyrische Ich wird zu einem allgemeinen Erleben ausgeweitet, bei dem sich das nunmehr allgemein gefaßte Subjekt über die Welt erhebt. Die Aufhebung der vertikalen Ordnung der Welt, die in der späteren Fassung auf den Garten beschränkt ist, der gleichsam schwerelos Himmel und Erde in sich vereint,

<sup>394</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 133.

<sup>395</sup> Das gleiche ist in Pasternaks oben zitiertem Gedicht *Uroki anglijskogo* der Fall. Die Schlußverse des Gedichts beschreiben gleichfalls einen aktiven Vorgang. Auch bleibt in *Uroki anglijskogo* die Gestalt der Körper erhalten. Die Personen gehen zwar in das All ein, "um ihre /.../ Gestalt / Einzuhüllen" ("stan svoj /.../ Obdat"), doch diese Formulierung hat den gleichen Effekt wie der "verhängte Rain" in "*Kak bronzovoj zoloz žaroven'...*": Sie bestätigt erst die Existenz der Form bzw. der Grenze.

<sup>396</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 638.

gipfelt hier in der Überhöhung des Ich, das sich sogar über dem Himmel befindet. Fleishman erkennt in der Änderung dieser Verse in der späten Fassung die Abkehr Pasternaks vom Romantismus und vom "Übermenschen".<sup>397</sup> Ein Blick in das Spätwerk des Dichters zeigt jedoch, daß die aktive Rolle des Ich beim Schaffen einer vermeintlich einheitlichen Welt sogar noch steigt.<sup>398</sup> Eine Strophe des späten Gedichts *Svidanie (Begegnung)*, eines der *Gedichte Jurij Živagos (1947-53)*, lautet:

И оттого двоятся  
Вся эта ночь в снегу,  
И провести границу  
Меж нас я не могу.<sup>399</sup>

Und daher verdoppelt sich / Diese ganze Nacht im Schnee. / Und ich kann die Grenze /  
Zwischen uns nicht ziehen.

Das lyrische Ich sagt hier zwar, es könne "die Grenze" zu dem anderen nicht ziehen, aber indem es dies sagt, behauptet es sich als eigenständige, nüchtern-reflektierende Instanz. Dabei wird die Bedeutung des Ich durch die Positionierung der Aussage "ja ne mogu" ("ich kann nicht") am Strophenende sogar noch unterstrichen. In *Zemlja (Die Erde)* aus demselben Zyklus bezeichnet der Dichter es schließlich als "Berufung" des lyrischen Ich, Grenzen zu überwinden. Damit rückt er das Ich erst recht in den Mittelpunkt:

На то ведь и мое призванье,  
Чтоб не скучали расстоянья,  
Чтобы за городской гранью  
Земле не тосковать одной.<sup>400</sup>

Darauf ist ja meine Berufung gerichtet. / Daß die Entfernungen sich nicht sehnen. / Daß hinter  
der Stadtgrenze / die Erde nicht allein schwermütig ist.

Im Kontrast dazu erscheint das lyrische Ich in Voznesenskij's Gedicht *Ėskiz pòemy* als ein *passives* Element, das von dem Prozeß des Zerfließens ergriffen wird. Dies drücken die passivischen Konstruktionen "my /.../ nality" ("wir sind /.../ vollgossen") und "my s toboju /.../ perelivaemy" ("wir beide sind /.../ umgießbar") aus. In dem gesamten Prozeß des Verschwimmens taucht Voznesenskij's lyrisches Ich nur ein einziges Mal als Pronomen auf, und dies lediglich in der direkten Verknüpfung mit einem Du in den Versen: "Ty staneš' sinej, / ja stanu karim / a my s toboju..."

<sup>397</sup> Vgl. Flejšman, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, S. 97.

<sup>398</sup> Dies räumt selbst Al'fonsov ein (*Poèzija Borisa Pasternaka*, S. 308), und auch Nilsson beobachtet innerhalb von Pasternaks Werk eine Entwicklung vom metonymischen, versteckten Subjekt zum sicheren, direkten Sprecher (Nilsson, "Life as Ecstasy and Sacrifice", S. 63).

<sup>399</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 3, S. 529.

<sup>400</sup> Pasternak, *Sobranie sočinenij*, Bd. 3, S. 535.

("Du wirst blau, / ich werde braun / und wir beide..."). Das Ich in *Èskiz poèmy* ist eins von vielen Objekten bzw. Subjekten, die insgesamt im Fluß begriffen ist.

Daß die Ordnung der Welt und die zentrale Position des Ich innerhalb dieser Ordnung bei Pasternak erhalten bleiben, bei Voznesenskij hingegen aufgehoben werden, spiegelt sich auch in der metrischen Gestaltung von *"Kak bronzovoj zoloz žarovn'..."* und von *Èskiz poèmy*. *"Kak bronzovoj zoloz žarovn'..."* ist der Form nach streng in einem vierfüßigen Jambus verfaßt, mit regelmäßig alternierenden weiblichen und männlichen Reimen. In acht der zwölf Verse sind drei Ikten realisiert. Damit ist ein geläufiges, der Tradition entsprechendes rhythmische Muster gegeben. Als erstes fällt der überbetonte zweite Vers mit vier realisierten Hebungen aus diesem Muster heraus: "Žukami syplet sonnyj sad" ("Verschüttet der verschlafene Garten Käfer"). Gemeinsam mit der Häufung der Sibilanten im Anlaut der betonten Silben vermittelt der schwere Rhythmus hier den Eindruck von Statik und Ordnung. Von diesem Klangbild heben sich die metrisch unterbetonten Verse, "I, kak v neslychannuju veru, / Ja v ètu noč' perechožu" ("Und, wie in einen nie dagewesenen Glauben, / Gehe ich hinüber in diese Nacht") deutlich ab. In ihnen sind nur zwei Ikten realisiert, was den Versen rhythmisch eine Leichtigkeit verleiht, die die vermeintliche Auflösung des Ich in der Natur noch unterstreicht. Doch diese Leichtigkeit wird in der dritten Strophe revidiert. Mit dem vorletzten Vers, "Gde sad visit postrojkoj svajnoj" ("Wo der Garten wie ein Pfahlbau hängt"), kehrt Pasternak in strenger Symmetrie zu dem statischen und schweren zweiten Vers zurück. Hier sind nicht nur erneut alle vier Ikten realisiert, sondern es wird auch das Lautmuster des zweiten Verses, die Häufung des "s", wiederholt. Damit ist die vermeintliche Leichtigkeit dahin. Auch rhythmisch bleibt es bei der im Garten vorgegebenen Ordnung. Bei Voznesenskij hingegen löst sich die Ordnung rhythmisch und metrisch immer weiter auf, Reim und Versform weichen einem Vers libre, und schließlich zerfließen sogar die Wörter zu einem Vokalbrei.

Noch in einem letzten Punkt manifestiert sich der Unterschied zwischen dem Mythos der All-Einheit bei Pasternak und Voznesenskij's zerfließender Welt: Während sich das Interesse Pasternaks auf die Erfahrung eines Weltganzen in der Natur richtet, ist in *Èskiz poèmy* das Gegenteil, eine Fragmentarisierung der Dinge, zu beobachten. So tauchen fast ausschließlich Körperteile anstatt ganzer Körper auf: "Venen" ("veny"), "Ohren" ("uši"), "Hüftgelenke" ("tazobedrennych sustavov"), "Brüste" ("grudi"), "Rücken" ("na spine"), "Haut" ("po kože"), "Finger" ("ot pal'cev") etc.<sup>401</sup> Das "Ganzheitliche", Ideale und Abstrakte hingegen, "Gefühle",

<sup>401</sup> Eine ähnliche Fragmentarisierung der Wahrnehmung kann man in dem frühen Gedicht *Tu-*

"Wunder" und das "Wesen" der Menschen, verschwindet: "uchodjat čuvstva" ("Die Gefühle vergehen"), "uchodit čudo" ("das Wunder vergeht"), "sut'ju /.../ peretekamem" ("mit dem Wesen /.../ fließen wir ineinander über"). Selbst die "idealen Konturen" der Skulpturen lösen sich auf und "kehren zu ihren ursprünglichen Formen zurück": "ideal'nye očertanija /.../ vozvraščalis' k prežnim formam".

Dementsprechend differiert auch der Grundton der beiden Gedichte. Pasternaks "*Kak bronzovoj zoloi žaroven...*" klingt durch den behäbigen Jambus getragen, nahezu feierlich. Das Feierliche wird semantisch auch durch das Motiv der "Kerze" ("s moej svečoju") gestützt. Die Atmosphäre in *Ėskiz poëmy* hingegen ist beunruhigend. Der zitierte Ausschnitt beginnt und endet mit der Empfindung von Schrecken: Im zweiten Vers fällt der Komparativ "strašnej" ("schrecklicher"), und der vorletzte Vers lautet: "Ja s užasom gljažu na potolok" ("Ich blicke mit Schrecken an die Decke"). Dazu kommt der Ausruf: "No-o užas!" ("A-aber o Schreck!"), der in den darauffolgenden Verszeilen in "ugrožajušče" ("bedrohlich") und "ucho" ("Ohr") lautlich noch mehrfach nachhallt. Mit dem herausgestellten Adverb "čuže" in der Ankündigung "A dal'se – čuže!" ("Und weiter – ist es schlimmer!") nimmt der Sprecher ausdrücklich eine negative Wertung des "Zerfließens" vor.

Dieses Entsetzen ist allerdings ironisch zu verstehen, denn Voznesenskij bricht den negativen, furchtsamen Grundton immer wieder mit ironischen Einschüben und absurden Bildern. Den Höhepunkt der Ironie bildet die Erklärung von Madame Buškašina, "durch die Decke geflossen" zu sein, mit dem anschließenden Kommentar: "Vermutlich war das die Wahrheit" ("Verojatno, eto bylo pravdoj").

Zusammenfassend läßt sich folgendes festhalten: Mit der zerfließenden Welt führt Voznesenskij in *Ėskiz poëmy* ein Thema Pasternaks fort – den Gedanken einer All-Einheit. Im direkten Vergleich mit Voznesenskij's Gedicht erweist sich diese All-Einheit bei Pasternak als illusionär, denn Grenzen, vertikale und horizontale, zwischen räumlichen Sphären genauso wie zwischen Ich und Welt, bleiben in seiner Lyrik letztendlich bestehen. Das Subjekt bleibt als eine reflektierende Instanz erhalten, und der Ton der Gedichte ist ernst. Bei Voznesenskij dagegen ist das Zerfließen der Welt und des Subjekts mit ihr eine gegebene Tatsache, an der das Subjekt gar nichts ändern könnte. Die Rufe "ostanovite!" ("haltet an!") bleiben ohne Wirkung: "ne ustanoviš" ("du wirst sie nicht anhalten"). Das lyrische Ich ist dem zugleich

---

*mannaja ulica* (*Nehlige Straße*, 1958) beobachten. Dort heißt es unter anderem: "Vse – po častjam, podobno bredu. / Ljudi kak budto razvintili... /.../ Ja spotykajus', b'jus', živu, / tuman, tuman – ne razberez'sja. / o č'ju ščeku v tumanč tres'sja?..." ("Alles ist in Teilen, wie im Fieberwahn. / Es ist, als hätte man die Leute auseinandergeschraubt... /.../ Ich strauchle, kämpfe, lebe. / Nebel, Nebel – du wirst dir nicht klar sein. / an wessen Wange du im Nebel stoßen wirst?.."; Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 49).

erschreckenden und absurden Prozeß des Zerfließens hilflos ausgeliefert.<sup>402</sup> Die Einheit von Ich und Welt, die für Pasternak ein unerreichbares metaphysisch geprägtes Ideal darstellt, wird in Voznesenskij Gedicht *Èskiz poëmy* entmythologisiert und als längst gegebene Tatsache innerhalb der poetischen Welt hingestellt.

### Surrealistische Elemente

Die dritte Zitatebene in *Èskiz poëmy* ist die des Surrealismus. Wie bereits am Beispiel des Existentialismus in *Pariž bez rifm* deutlich wurde, war der Einfluß zeitgenössischer westlicher künstlerischer Strömungen auf die sowjetischen Intellektuellen größer, als gemeinhin angenommen wird.<sup>403</sup> Russische Schriftsteller bestätigen in Interviews immer wieder, daß sie bereits in den 60er Jahren von den aktuellen westlichen literarischen und philosophischen Entwicklungen wußten und diese rezipierten. Erst recht dürfte dies auf die westeuropäische Kultur der 20er bis 40er Jahre zutreffen. Über den Surrealismus gab es zudem bereits in den 20ern und Anfang der 30er Jahre, also noch vor der absoluten Gleichschaltung des sowjetischen Literaturbetriebs 1932, einige Veröffentlichungen in russischer Sprache.<sup>404</sup> Unter Chruščev durfte in Moskau 1963, zwei Jahre vor der Entstehung von *Èskiz poëmy*, eine *Geschichte der französischen Literatur* erscheinen, die einen Aufsatz mit dem Titel "Dadaismus und Surrealismus" enthält.<sup>405</sup>

---

<sup>402</sup> Dieser Aspekt, die Hilflosigkeit und Verwirrung im Prozeß des Zerfließens, erinnert an ein Phänomen in der Prosa Ju. Trifonovs, auf das Eshelman hinweist: "slitnost". Der Begriff "slitnost" zieht sich wie ein roter Faden durch Trifonovs gesamtes Werk. Der Begriff bezeichnet die Verkettung aller Dinge untereinander und hat, wie Eshelman ausführt, eine philosophische Tradition, die bis zu Leibniz zurückreicht. Während jedoch bei Leibniz hinter der Welt unendlich vieler Monaden die göttliche Weisheit als leitendes Prinzip stehe, und während im Stalinismus ein allmächtiger Führer der unendlichen Kette der miteinander verbundenen Wesen Sinn verleihe, kenne Trifonov keine legitimierende Instanz mehr. Trifonovs Prosa sei somit postmetaphysisch und postmodern. Eshelman schlägt deshalb vor, "slitnost" bei Trifonov mit dem lateinischen Begriff "confusio" zu übersetzen, der sowohl "Verschmelzung" ("melting together") als auch "Verwirrung" ("confusion") bedeuten kann (Eshelman, *Early Soviet Postmodernism*, S. 142 ff., bes. S. 146). Eben diese "Konfusion" kennzeichnet auch Voznesenskij's Gedicht. Nicht zufällig stehen in *Èskiz poëmy* so häufig unbestimmte Formen wie das Indefinitpronomen "vse" ("alles"), der Partikel "-to" ("irgend-") oder das indefinite "v drugoe" ("in etwas anderes"). Voznesenskij's "perelivaemost'" ("Überfließbarkeit") der Subjekte ist gleichbedeutend mit "slitnost'" im Sinne von "Konfusion".

<sup>403</sup> Nilsson beispielsweise spricht von einer vollständigen Isolation der sowjetischen Dichter von den zeitgenössischen Tendenzen im Westen: "Voznesenskij's poetry, as that of the young Russian generation, does not reflect the contemporary poetry outside of the Soviet Union" (The Parabola of Poetry, S. 64) – eine Einschätzung, die Nilsson jedoch selbst revidiert, wenn er im selben Aufsatz auf den Einfluß des Surrealismus auf Voznesenskij hinweist

<sup>404</sup> Darunter zum Beispiel Ja. Frid, "Sjurrealizm", *Novyj mir*, 1931, Nr. 2, S. 158-171 (Reprint: Ann Arbor 1966). Die *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija*, Moskva 1962, führt unter dem Stichwort "Sjurrealizm" noch weitere Titel aus dieser Zeit an

<sup>405</sup> *Istorija francusskoj literatury*, Bd. 4, Moskva 1963.

Zunächst erinnert in *Ěskiz poëmy* der Umstand an den Surrealismus, daß Voznesenskij einen Traum beschreibt, aus dem das lyrische Ich schließlich mit einem Schrei erwacht. Die Surrealisten maßen dem Traum eine stärkere Bedeutung als dem Wachzustand bei und versuchten, die Grenze zwischen Traum und Wachen aufzuheben. Breton schreibt im *Ersten Manifest des Surrealismus* (1924):

Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität. I...!*  
Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens.<sup>406</sup>

Eines der Anliegen der Surrealisten bestand darin, jegliche Vernunft und Logik auszuschalten<sup>407</sup>, und eine Möglichkeit dazu sahen sie – in Anlehnung an die Psychoanalyse – im Traum bzw. in den Traumberichten, in denen sie das Geträumte sprachlich festzuhalten versuchten. Die Surrealisten veranstalteten regelrechte Sitzungen, bei denen einzelne Personen in Schlaf versetzt wurden und anschließend ihren Traum wiedergaben.

*Ěskiz poëmy* gleicht vor allem in der assoziativen Abfolge der Bilder einem solchen Traumbericht. Real Motiviertes (die abstrakten, der Form nach tatsächlich fließenden Skulpturen H. Moores beispielsweise), ganz Alltägliches (die Suche nach Streichhölzern) und Phantastisches (der Schwarm Lächeln, der vorbeizieht) stehen wie im Traum nebeneinander. Das Assoziative kommt auch dadurch deutlich zum Ausdruck, daß Fetzen direkter Rede isoliert im Raum stehen, ohne syntaktisch eingeleitet zu werden – so zum Beispiel die Anweisung "Bewahren Sie Streichhölzer an Orten auf, die Kindern / nicht zugänglich sind" ("Prjač'te spički v mestach, nedostupnych / detjam") und das "Rauf – runter" ("Vverch – vniz") des Fahrstuhls.

In der literarischen Praxis der Surrealisten schlägt sich die radikale theoretische Forderung nach der Ausschaltung jeglicher Vernunft vor allem in der Form nieder. Die meisten Gedichte der Surrealisten sind Prosagedichte ohne Reim und ohne festes Metrum. Bretons Gedichte entsprechen zwar grammatisch und morphologisch

<sup>406</sup> A. Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbeck 1977, S. 18 und S. 26f. (Hervorhebung im Original).

<sup>407</sup> Vgl. auch Frid, "Sjurrealizm", S. 160. Frid zitiert hier aus dem Vorwort der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Surrealistische Revolution*. Dort heißt es: "Rol' poznavatel'nogo processa okončena, razum bol'se ne prinimaetsja v rasčet, tol'ko snoviden'e daet čeloveku vse prava na svobodu. Blagodarja snu s mysl'ju o smerti ne svjazana bol'se nejasnogo čuvstva, i žizn' priobretae ottenok ravnoduš'ja..." ("Die Rolle des Erkenntnisprozesses ist beendet, der Verstand wird nicht mehr berücksichtigt, nur der Traum gibt dem Menschen alle Rechte auf Freiheit. Dank des Traums ist mit dem Gedanken an den Tod kein unklares Gefühl mehr verbunden, und das Leben bekommt eine Nuance von Gleichgültigkeit...": Hervorhebungen im Original).

den Regeln der Standardsprache; semantisch stellen sie jedoch eine willkürliche Aneinanderreihung von Fragmenten dar, von denen, wie P. Bürger meint, ohne weiteres das eine oder andere fehlen könnte. In Bretons Lyrik beobachtet Bürger zudem, daß Verben der Bewegung den Dingen zugeordnet sind, während die Menschen unbeweglich und "passiver Gegenstand eines von den Dingen ausgehenden Tuns sind"<sup>408</sup>. Dies sind Merkmale, die in gewissem Maße auch auf Voznesenskij's *Ėskiz poëmy* zutreffen, denn in diesem Gedicht ist das lyrische Ich, wie schon gesagt, passiv; ebenso der Bildhauer Moore, der zwar etwas unternimmt, um Formen zu gestalten, dabei aber erfolglos ist, da die Skulpturen sich verselbständigen.

Indirekt kann man den Einfluß des Surrealismus auf Voznesenskij auch über den russischen Dichter N. Zabolockij nachweisen. Zabolockij, Mitglied der absurden Dichtervereinigung der "Oberiuty", ist vor allem in seinen frühen Gedichten vom Futurismus und vom Surrealismus beeinflusst. Dies zeigt sich unter anderem in dem Verfahren der Metamorphose, einer Variante der "realisierten Trope", die nicht nur, wie in Kap. IV.5. angesprochen, für den Futurismus und für Voznesenskij, sondern auch für den Surrealismus typisch ist, und die Zabolockij in einem Gedicht mit dem Titel *Metamorfozy* (*Metamorphosen*, 1937) gestaltet.<sup>409</sup> In dem Gedicht heißt es:

Как все меняется! Что было раньше птицей,  
Теперь лежит написанной страницей;  
/ /  
А то, что было мною, то, быть может,  
Опять растёт и мир растений множит.<sup>410</sup>

Wie sich alles ändert! Was früher ein Vogel war, / Liegt jetzt als geschriebene Seite da: /.../  
Und das, was ich war, das wird vielleicht / Wieder wachsen und die Welt der Pflanzen  
mehrten.

Diese Passage zitiert Voznesenskij in *Ėskiz poëmy* beinahe wörtlich in dem Vers "Vse izmenjaetsja" ("Alles ändert sich"). Allerdings werden die Metamorphosen in Zabolockij's Gedicht von dem Glauben an eine Art ewiger, mythischer Wiederkehr zusammengehalten. Dieser Zusammenhalt fehlt in *Ėskiz poëmy* vollständig.<sup>411</sup>

<sup>408</sup> P. Bürger, *Der Französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt/M. 1971, S. 169.

<sup>409</sup> Einen Überblick über die Entwicklung des Begriffs Metamorphose und ihre Verwendung bei verschiedenen Dichtern gibt A. Flaker, "Metamorfoza", *Russian Literature* 20 (1986), S. 31-40. Flaker deutet an, daß Zabolockij's Metamorphosen denen Voznesenskij's vorausgehen, geht aber auf Voznesenskij nicht weiter ein. Zur Metamorphose speziell bei Chlebnikov vgl. ausführlich Hansen-Lövc, "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas", S. 49ff. und ders., "Der 'Welt↔Schädel'".

<sup>410</sup> N. Zabolockij, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Bd. I, Moskva 1983, S. 191.

<sup>411</sup> Eine Analogie zwischen Zabolockij und Voznesenskij stellt schon I. Schäfer in dem Aufsatz "Natursicht als Prisma des Weltverständnisses. Versuch zum Thema 'Nikolaj Zabolockij und Andrej Voznesenskij'", *Wissenschaftliche Zeitschrift* (Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Rei-

Deutlicher noch als die Lyrik zitiert Voznesenskij die Malerei des Surrealismus. Voznesenskij hat einmal von sich behauptet, er sei von der Malerei insgesamt in viel stärkerem Maße beeinflusst als von der Literatur.<sup>412</sup> Glaubt man den Aussagen in seinen Essays, so fühlt er sich Miró auf wundersame Weise innerlich verbunden<sup>413</sup>, und Dali ist in seinen Augen einer der größten Künstler des 20. Jahrhunderts.<sup>414</sup> Reck weist in ihrer Arbeit über das Thema der bildenden Kunst in Voznesenskij's Lyrik auf den Einfluß der surrealistischen Malerei auf das oben von mir angeführte Gedicht *Obščij pljaž No 2* hin:

Andere Bilder erinnern an surreale Malerei, wenn zum Beispiel *.../ Beine mit Flügeln wie Strumpfhalter in der Luft herumfliegen. .../ Hier kommt es zu einer magischen Verrätselung der Dinge, zu einer Verfremdung der vernunftgewohnten Perspektive, indem der Fuß dem Kontext seiner natürlichen Umgebung und Funktion entrissen wird. Vision und reale Welt verschmelzen zu einer anderen Wirklichkeit.*<sup>415</sup>

In *Èskiz poëmy* ist dieser Einfluß noch offensichtlicher, ist doch das zentrale Thema des Gedichts, das Zerfließen von Formen, Gestalten und Körpern, ein immer wiederkehrendes Motiv im Werk Dalis. Bei Dali kann man das Motiv des Weichen, Zerfließenden als Ausdruck der zerrinnenden Identität interpretieren, vor dem Hintergrund des surrealistischen Programms aber auch als Ausdruck des Versuchs, Traum und Wirklichkeit, geistige innere Welt und materielle äußere Welt, zu verbinden. Speziell die weichen Lebensmittel, die in *Èskiz poëmy* erwähnt werden – der "Teig", die "zerkochten Makkaroni" und die herunterhängenden "Brezeln" ("testo", "razvarivšiesja makarony", "krendelja") –, können als Zitate aus dem Werk Dalis verstanden werden, der immer wieder weiche Gegenstände abbildet – Lebensmittel ebenso wie die berühmten Uhren.<sup>416</sup> Während allerdings Dali die weichen, ausfließenden Körper und Extremitäten mit sonderbaren Holzkrücken künstlich abstützt, gibt es in Voznesenskij's poetischer Welt überhaupt keine Stützen mehr. Die Dinge

---

he. Friedrich-Schiller-Universität Jena), 29 (1980), S. 85-91, fest. Die Autorin beschränkt sich allerdings auf den Umgang mit der Natur, der bei beiden Dichtern von dem Ideal eines verantwortungsvollen Umgangs mit derselben bestimmt sei.

<sup>412</sup>"Bol'se, čem Bajron, mne dali Rublev, Žan Miro, pozdnij Korbjuz'e" ("Mehr als Byron gaben mir Rublev, Joan Miró, der späte Corbusier"; "Molodye – o sebe", S. 123).

<sup>413</sup>"Čto-to bol'see, čem interes, časami prigoždaet menja k gipnotičeskoj živopisi Žana Miro. Ja čuvstvuju strannuju blizost' ego trevožnych fantazij" ("Irgendetwas Größeres als Interesse nagelt mich stundenlang an die hypnotische Malerei Joan Mirós. Ich fühle eine merkwürdige Nähe seiner aufregenden Phantasien"; Voznesenskij, *Sorok liričeskich otstupenij*, S. 43).

<sup>414</sup>"Posle smerti Salvadora Dali Rausenberg. – požaluj, krupnčjšaja figura mirovogo vizual'nogo iskusstva" ("Nach dem Tod Salvador Dalis ist Rauschenberg wohl die bedeutendste Persönlichkeit in der visuellen Kunst weltweit"; Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, S. 203).

<sup>415</sup>Reck, *Das Thema der bildenden Kunst*, S. 118.

<sup>416</sup>Die Idee zu den weichen Uhren soll Dali beim Anblick eines zerlaufenden Camemberts gekommen sein (vgl. Descharnes, Néret, *Salvador Dali*, S. 8).

hängen vielmehr frei im Raum herum: Die "Gitter der Gefängnisse hängen herunter" ("Rešetki tjurem svisajut"), und der "Regenbogen / hängengeblieben an irgendwelchen zwei Nägeln im Himmel, / hing leuchtend nieder" ("Raduga, / zacepivšis' za dva kakich-to gvozd'ja v nebe, / lučezarno provisala"). Das Motiv der unbestimmten, "irgendwelchen" Nägel im Himmel stellt dabei zugleich eine erneute selbstironische Anspielung auf *Goya* dar, in diesem Fall auf den vorletzten Vers des Gedichts, "Und in den Gedenkhimmel schlug ich kräftige Sterne ein – / wie Nägel" ("I v memorail'noe nebo vbil krepkie zvezdy – / kak gvozdi"). Durch die nahezu formelhafte, ständigen Zitate aus *Goya* in seinen eigenen Gedichten entlarvt Voznesenskij das frühe Gedicht im nachhinein selbst als eine leere Aneinanderreihung von Zeichen.

Schließlich sei auf eine ungewöhnliche Metapher hingewiesen, von der man vermuten kann, daß Voznesenskij sie von Breton übernommen hat: die "kommunizierenden Röhren" ("soobščajuščiesja sosudy"). Breton hat einen Essay mit diesem Titel verfaßt<sup>417</sup>, der in der Moskauer *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija* von 1962 unter den Werken Bretons mit der russischen Übersetzung *Soobščajuščiesja sosudy* aufgeführt wird. Der Titel war folglich zur Zeit der Entstehung von *Èskiz poëmy* in der Sowjetunion bekannt. Nun kommt die Metapher in *Èskiz poëmy* in dieser Form nicht vor; Voznesenskij spricht lediglich von "sosudy", was für sich genommen die Bedeutung "Gefäße" hat: "My kak sosudy / nality sinim, / zelenym, karim, / drug v druga sut'ju, / čto v nas nosili, / peretekaem." ("Wir sind wie Gefäße / vollgegossen mit Blauem, / Grünem, Brauen, / mit dem Wesen, / das wir in uns trugen, / fließen wir gegenseitig ineinander über."). Die "Gefäße" ("sosudy") in *Èskiz poëmy* können jedoch als eine Kurzform der "kommunizierenden Röhren" ("soobščajuščiesja sosudy"; wörtlich: "kommunizierende Gefäße") interpretiert werden, mit denen Voznesenskij das lyrische Ich in einem bereits erwähnten früheren Gedicht, *N'ju-jorkskaja ptica*, vergleicht. Dort heißt es:

что-то странное извне  
как в сосуде сообщающемся  
поднимается во мне<sup>418</sup>

irgendwas Seltsames steigt von außen / wie in einer kommunizierenden Röhre / in mir auf

In dem Essay *Mimuta nemolčanija* (*Nichtschweigeminute*) schreibt Voznesenskij zudem: "Poëzija – soobščajuščiesja sosudy" ("Dichtung ist kommunizierende

<sup>417</sup> A. Breton, *Les vases communicants*, Paris 1932 (dt.: *Die kommunizierenden Röhren*, München 1973).

<sup>418</sup> Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 103.

Röhren")<sup>419</sup>, und in einem Prosatext innerhalb des Zyklus *Treugol'naja gruša* heißt es ganz ähnlich: "Iskusstva – soobščajuščiesja sosudy" ("Die Künste sind kommunizierende Röhren")<sup>420</sup>. In *Aksioma samoiska* faßt Voznesenskij darüberhinaus einen Abschnitt von Prosastücken unter dem Titel *Soobščajuščiesja sosudy* zusammen. Diese Häufung läßt es gerechtfertigt scheinen, auch in den "sosudy" in *Èskiz poëmy* eine Andeutung auf eben diese Metapher zu sehen – zumal die Formulierung "gegenseitig ineinander überfließen" ziemlich genau den Mechanismus des physikalischen Gefäßes beschreibt, Versuche mit diesen Röhren für Laien mit Flüssigkeiten in verschiedenen Farben (braun, grün, blau etc.) durchgeführt werden, und auch die Höhe der Flüssigkeiten, der eigentlich interessante physikalische Effekt einer kommunizierenden Röhre, im Gedicht mehrfach auftaucht ("Hochwasser", "Rauf – runter" etc.).

Bei Breton sind die "kommunizierenden Röhren" als Metapher für die wechselseitige Durchdringung von Traum und Realität zu verstehen, die er in seinem Essay einfordert. So interpretiert sie auch der sowjetische Autor V. Bol'sakov, der feststellt:

Во многих выступлениях Бретона фигурирует образ "сообщающихся сосудов"; в этот символ вкладывалось отрицание непреодолимого барьера между внутренним и внешним миром, между реальностью и сюрреальностью.<sup>421</sup>

In vielen Veröffentlichungen Bretons tritt das Bild "kommunizierender Röhren" auf: in dieses Symbol wurde die Negation der unüberwindbaren Barriere zwischen der inneren und der äußeren Welt, zwischen der Realität und der Surrealität, hineingelegt.

Bei Voznesenskij hat die Metapher eine etwas andere Bedeutung. Sie steht nicht für das Vermischen von Traum und Realität, sondern ist vielmehr Ausdruck des Eingebundenseins in universale Kommunikationsvorgänge, um die es Voznesenskij vor allem geht, wie Spengler meint.

Der Künstler schafft als Organ eines 'Gemeinschaftsvorgangs': "von außen" betroffen, ist er in vielseitiger Kommunikation. Das Bild der kommunizierenden Röhre indiziert das passive und gleichzeitig universale Zukommen der Idee sowie die notwendige Verknüpftheit beider

<sup>419</sup> Voznesenskij, *Aksioma samoiska*, S. 229.

<sup>420</sup> Voznesenskij, *Sorok liričeskich otstupenij*, S. 42.

<sup>421</sup> V. Bol'sakov, "Sjurrealizm, ego tradicii i precmniki", *Voprosy literatury* 16 (1972), Nr. 2, S. 109. – In dem Essay *Les vases communicants* selbst taucht das Motiv, außer im Titel, allerdings keinmal auf. Breton verwendet im Text jedoch eine ähnliche Metapher, die des "Haargefäßnetzes". Das "Haargefäßnetz" steht, wie Breton selbst erklärt, für die Grundstruktur des Denkens, das darauf ausgerichtet sein müsse, den "ständigen Austausch zu regeln, der sich innerhalb des Denkens zwischen der Welt draußen und der inneren Welt vollziehen muß und der die unablässige wechselseitige Durchdringung der Wachtätigkeit und der Tätigkeit im Schlafe zur Voraussetzung hat" (Breton, *Die kommunizierenden Röhren*, S. 119).

Aspekte. Die Betonung der Vermittlungsvorgänge schließt die Frage nach dem möglichen Zustandekommen der Erkenntnis aus. Das 'Betroffenwerden-können' selbst ist das Thema.<sup>422</sup>

Diese Interpretation entspricht der Reduktion des Dichter-Ich bis hin zur Selbstaufgabe, die in anderen Gedichten Voznesenskij's bereits deutlich wurde. Die Metapher der "kommunizierenden Röhren" bezeichnet allerdings mehr als nur die Rolle des Dichters – nämlich das Sein der Menschen in der Welt insgesamt, ihr wechselseitiges Überfließen ineinander und in den Raum. Das Ich ist, so macht es der Vergleich mit dem durchsichtigen und nach oben offenen physikalischen Gefäß deutlich, keine fest gegenüber der Umwelt abgegrenzte Instanz, sondern eine durchlässige Membran, deren fließendes, flüssiges Wesen sich wie die verschiedenen Substanzen in einer kommunizierenden Röhre in einem ständigen Austausch mit anderen Stoffen befindet.

Damit verleiht Voznesenskij in *Ėskiz poëmy* der gleichen postmodernen Befindlichkeit Ausdruck, die er in *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* mit der paradoxen Metapher "ein Glas voll Bläue ohne Glas" ("stakan sinevy bez stakana") beschreibt. Beides sind transparente, gläserne Gefäße. Allerdings impliziert das "Erkalten" des Glases in dem früheren Gedicht noch, daß der Inhalt seine Form und Geschlossenheit wahrt; ein Austausch mit der Umwelt findet innerhalb dieses Bildes nicht statt. In *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* wird lediglich angedeutet, daß der Flughafen bzw. das Ich Menschen "wie eine Schleuse" in sich aufnimmt – ein einseitiger Prozeß. Die Metapher der "kommunizierenden Röhre" dagegen bezeichnet einen wechselseitigen Austausch. Voznesenskij geht somit in bezug auf die Instabilität des Subjekts in der Welt noch einen Schritt weiter als in dem früheren Gedicht. Eine Pointe besteht dabei darin, daß die phonetische Verwandtschaft des französischen Begriffs, *Les [vaz] communicants*, mit dem Namen [Vaz]nesenskij die Verwandtschaft des Ich mit dem physikalischen Gefäß noch unterstreicht

Als ein Fazit in bezug auf den Surrealismus in *Ėskiz poëmy* kann man folglich festhalten, daß Voznesenskij in seinem Gedicht bestimmte ästhetische und stilistische Merkmale des Surrealismus – das Traumhafte, das Prosagedicht, die Assoziativität, sogar einzelne konkrete Motive – zitiert. Was Voznesenskij jedoch nicht umsetzt, sind die radikalen politischen Forderungen der Surrealisten, die ein großes Gewicht in dieser nicht nur rein literarischen Bewegung ausmachen und die letztlich ein souveränes Subjekt voraussetzen. Breton glaubt, trotz theoretischer Verleugnung der Vernunft, an die Dialektik zur Überwindung von Gegensätzen. So bekannte er 1942 rückblickend vor französischen Studenten der Universität Yale, eines der

<sup>422</sup> Vgl. Spengler. "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij's". S. 167.

grundlegenden Merkmale des Surrealismus sei dessen "hartnäckige Hoffnung auf die Dialektik (Heraklits, Meister Eckharts, Hegels) im Blick auf die Aufhebung der Antinomien, die den Menschen überwältigen" gewesen.<sup>423</sup> Wie ich im Zusammenhang mit Heraklit gezeigt habe, steht Voznesenskij hingegen bereits jenseits der Dialektik. Während die Surrealisten noch die Hoffnung und das Ziel haben, einen "geistigen Standort" zu bestimmen, "von dem aus Leben und Tod, Reales und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges, Mitteilbares und Nicht-Mitteilbares, Oben und Unten nicht mehr als widersprüchlich empfunden werden"<sup>424</sup>, ist dieses Ziel, und hier liegt der grundsätzliche Unterschied zwischen moderner und postmoderner Befindlichkeit, bei Voznesenskij erreicht. Es ist der Standort des Ich – der gar kein fester Standort mehr ist.

### Hyperrealismus und Objektstrategie

Voznesenskij's *Ėskiz poëmy* bleibt weder dem Heraklitschen "Alles fließt", noch der All-Einheit Pasternaks verhaftet. Es ist, obgleich Voznesenskij Pasternaks Ideen offensichtlich unter dem Einfluß des Surrealismus konkretisiert, banalisiert und ins Phantastische rückt, auch kein surrealistisches Gedicht. Voznesenskij geht vielmehr einen Schritt weiter, und zwar in Richtung auf den "Hyperrealismus" im Sinne Baudrillards. Wie eingangs ausgeführt, ist eine von Baudrillards Beobachtungen, daß wir in einem Universum der Simulation leben. In diesem Universum der Simulation sind die Zeichen zu Simulakren verkommen – zu Zeichen also, hinter denen kein Referent mehr steht. Dementsprechend repräsentieren die Objekte nichts mehr. Sie sind, so Baudrillard, nicht real, sondern "hyperreal".

Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdoppelung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen reproduktiven Mediums – Werbung, Photo etc. –, und von Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale, es wird zur Allegorie des Todes, aber noch in seiner Zerstörung bestätigt und überhöht es sich: es wird zum Realen schlechthin, Fetischismus des verlorenen Objekts – nicht mehr Objekt der Repräsentation, sondern ekstatische Verleugnung und rituelle Austreibung seiner selbst: hyperreal.<sup>425</sup>

Baudrillard selbst grenzt den Hyperrealismus vom Surrealismus ab.

Der Surrealismus ist noch solidarisch mit dem Realismus, den er verachtet, doch er verdoppelt schon durch sein Eindringen in das Imaginäre. Das Hyperreale ist ein viel weiter fortgeschrittenes Stadium, in dem sogar der Widerspruch zwischen dem Realen und dem Imaginären

<sup>423</sup> A. Breton, *Das Weite suchen. Reden und Essays*, Frankfurt/M. 1989, S. 66.

<sup>424</sup> Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, S. 55.

<sup>425</sup> Baudrillard, "Die Simulation", S. 156f.

ausgelöscht ist. Die Irrealität ist nicht mehr die eines Traums oder Phantasmas, eines Diesseits oder Jenseits, es ist die Irrealität einer *halluzinierenden Ähnlichkeit des Realen mit sich selbst*.<sup>426</sup>

Zugleich behauptet Baudrillard, daß die Objekte – trotz oder gerade wegen ihrer Leere – die vormals zentrale Stellung des Subjekts erobern. Das heißt, wir leben nicht mehr in einer Subjektwelt, sondern in einer Objektwelt, in der alles vom Objekt ausgeht. Baudrillard spricht von der "Strategie des Objekts", die heutzutage die "einzig mögliche" Strategie sei und die Subjektstrategie besiege.<sup>427</sup> Er illustriert dies u.a. am Beispiel der Forschung, in der das analysierte Objekt über das analysierende Subjekt triumphiere – wie in der Anekdote von der Ratte, die erzählt, daß sie den Forscher, der eigentlich sie analysieren wollte, dazu brachte, daß dieser ihr jedesmal, wenn er den Käfig öffnete, etwas Brot gab.<sup>428</sup>

Baudrillards Überlegungen zielen sehr stark auf die Folgen der Technologisierung und Virtualisierung in den späten 70er und 80er Jahren. Diese Entwicklungen waren in der Sowjetunion in den 60er Jahren noch nicht abzusehen. Um so erstaunlicher ist es, daß Voznesenskij in *Èskiz poëmy* bereits Phänomene beschreibt, die Baudrillard Jahre später in der ihm eigenen radikalen Art und Weise zuspitzt. In den vorhergehenden Analysen wurde mehrfach auf den Zusammenhang von Technologiezeitalter und Postmodernismus und auf die Prägung Voznesenskij durch die neuen Technologien hingewiesen. Diese Prägung wird auch in *Èskiz poëmy* deutlich. Denn wie die zahlreichen Metaphern aus den Bereichen Wissenschaft, Forschung und Technologie belegen, stellt Voznesenskij das Zerfließen der Welt als ein Phänomen des Technologiezeitalters dar: "(soobščajuščiesja) sosudy" ("kommunizierende Röhren"), "astronomišč" ("riesige Astronomen"), "kvadraty" ("Quadrate"), "èllipsy" ("Ellipsen"), "nikelirovannye spinki" ("vernickelte Lehnen"), "fljus" ("Schmelzmittel"), "ploskogubcy" ("Flachzange"), "vanty Krymskogo mosta" ("Wanten der Krim-Brücke"), "ferma" ("Hauptträger"), "lift" ("Lift"), "pompa nasosa" ("Pumpe einer Pumpe"). Zudem bestehen die Objekte in *Èskiz poëmy* nur aus Oberfläche, es geht lediglich um die Form. *Èskiz poëmy* bezeugt damit einen Verlust von Tiefe und Perspektive, einen "Verlust" des Objekts, den Baudrillard in den 80er Jahren unter dem Einfluß der Virtualisierung der Realität zu Ende denkt.

Die Überlegenheit des Objekts, der zweite Aspekt der Theorien Baudrillards, der sich in *Èskiz poëmy* findet, spiegelt sich zunächst in der Sprache Voznesenskij, und zwar in der syntaktischen Struktur, speziell der Beschaffenheit der Prädikate des

<sup>426</sup> Baudrillard, "Die Simulation", S. 157 (Hervorhebung im Original).

<sup>427</sup> Vgl. ausführlich Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, S. 138ff.

<sup>428</sup> Vgl. Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, S. 99-102.

Gedichts. Wie schon in *Pariž bez rifm* stellen direkte Subjekt-Objekt-Beziehungen mit transitiven Verben in der Funktion eines Prädikats in *Èskiz poèmy* die Ausnahme dar. Das wird besonders im Vergleich mit Pasternaks oben analysierten Gedicht "*Kak bronzovoj zoloz žaroven'...*" deutlich, in dem klare Subjekt-Objekt-Beziehungen syntaktisch die Ordnung und Hierarchisierung der Welt untermauern. In *Èskiz poèmy* überwiegen hingegen vor allem reflexive und intransitive Verben: "otkrylis' rany" ("die Wunden haben sich geöffnet"), "vse izmenjaetsja" ("alles ändert sich"), "ich grudi sliplis" ("ihre Brüste waren zusammengeklebt") und "uchodjat" ("vergehen"), "tekut" ("fließen"), "blitali" ("glänzten"). Die wenigen transitiven Verben sind entweder verneint ("ne ostanoviš", "ich ne uderžiš", "ne našel spiček", "ne znaju"; "du wirst es nicht anhalten", "du wirst sie nicht zurückhalten", "er fand keine Streichhölzer", "ich weiß nicht"), oder sie drücken aus, daß Gegenstände oder Personen neue Formen bzw. Konturen annehmen, das Objekt lautet dann "Form" bzw. "Kontur": "skul'ptury /.../ prinimali /.../ očertanija" ("die Skulpturen /.../ nahmen /.../ Konturen an"), "ona /.../ prinimala novye formy" ("sie /.../ nahm neue Formen an"), "vožd' /.../ iskal novye formy" ("der Führer /.../ suchte neue Formen") und "skul'ptor nosilsja, /.../ pridavaja predmetam /.../ ideal'nye očertanija" ("der Bildhauer eilte hin und her /.../ indem er den Gegenständen /.../ ideale Konturen gab"). Die Welt, die Voznesenskij in *Èskiz poèmy* präsentiert, ist, so drückt es die syntaktische Struktur aus, enthierarchisiert. Ein souveränes Subjekt ist nicht auszumachen.

Auf der inhaltlichen Ebene läßt sich diese Überlegenheit des Objekts bzw. Unterlegenheit des Subjekts anhand von zwei Beispielen erläutern. Gegen Ende des Gedichts rät jemand: "Bewahren Sie Streichhölzer an Orten auf, die Kindern / nicht zugänglich sind" ("Prjač'te spički v mestach, nedostupnych detjam"). Diese banale Verhaltensmaßregel steht wie von einer höheren Autorität gegeben im Raum. Doch sie kann nicht eingehalten werden, da die wie selbstverständlich vorausgesetzte Prämisse, die Verfügbarkeit des Raumes als einem reinen, unveränderbaren Objekt für den Menschen, auf einmal nicht mehr gegeben ist: "Aber die Orte hatten den Platz gewechselt und waren zugänglich geworden" ("No mesta peremestilis' i stali dostupnymi"). Das Besondere dieses Bildes besteht darin, daß nicht die Streichhölzer als direkte Objekte aus der Kontrolle geraten – was zu verhindern der Sinn der Ratsschlags ist –, sondern daß der allgemeine Hintergrund, etwas so Selbstverständliches wie die Orte, also die räumliche Dimension, sich selbständig macht. Damit entfällt eine wesentliche Orientierungsmöglichkeit für den Menschen in der Welt.

Das zweite Beispiel für die Überlegenheit der Objekte sind die Skulpturen Moores, die sich aus dessen formenden Händen befreien und ihre ursprünglichen Formen

wieder annehmen. Das Motiv des Bildhauers ist für die Subjekt-Objekt-Problematik besonders aussagekräftig: er ist derjenige Künstler, der objektiv gegebenes Material, Rohstoffe wie Stein oder Kupfer, also den Inbegriff der Objektwelt, direkt bearbeitet und formt. Daß es ausgerechnet Moore ist, scheint in dessen Werk begründet: Mit ihren weichen, fließenden Formen stellen seine Skulpturen an sich schon eine Variation des Themas "Alles fließt" dar und fügen sich in die Bildabfolge des Gedichts mühelos ein<sup>429</sup> Doch Voznesenskij beläßt es nicht dabei, daß der Bildhauer seinen Werken eine fließende Form verleiht, sondern die Skulpturen verselbständigen sich in dem Zerfließen. Sie entziehen sich der Macht des sie formenden Subjekts und gleiten mal in neue Formen, mal in ihre ursprüngliche Gestalt zurück. Der Schrei des Künstlers, "Ostanovites! Vy / prekrasny!.." ("Verweilt! Ihr seid / schön!.."), bleibt wirkungslos: "Ne ostanavlivalis" ("Sie verweilten nicht").<sup>430</sup> Auf dieses Bild trifft die radikale Formulierung Baudrillards vom "Triumph des Objekts" unzweifelhaft zu.

<sup>429</sup> Vgl. D. Mitchinson (Hg.), *Henry Moore. Sculpture*, Barcelona 1981, S. 17: "Moore's investigation of form was, therefore, an attempt to express reality in action. In extracting geometrical solids from natural forms, he was searching to achieve not an abstract harmony but the analogy – in terms of independent plastic language – of the relationships between a body and its vital functions."

<sup>430</sup> Diese Verse sind gleichzeitig eine Anspielung auf Goethes *Faust*, dessen "schönen Augenblick" Voznesenskij in seinen Gedichten immer wieder zitiert und ironisiert. In dem Gedicht *Vremja na remonte* (*Die Zeit ist in Reparatur*, 1967) beispielsweise heißt es: "Vremja ostanovilos' / Vremja 00 – kak nadpis' na dverjach. / Prekrasnoe mgnoven'e, ne sliškom li ty podzatjanulos'?" ("Die Zeit hat angehalten. / Es ist der Zeitpunkt 00 – wie die Aufschrift auf den Türen. / Schöner Augenblick, hast du dich nicht zu sehr in die Länge gezogen?"; Voznesenskij, *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, S. 294). Die Verse signalisieren den Ausstieg aus der linearen Zeit (zu *Vremja na remonte* vgl. detailliert Dornblüth, "Die postmoderne Lyrik", S. 350ff.).

## V. ZUSAMMENFASSUNG

Die exemplarischen Analysen seiner frühen Gedichte zeigen, daß bei Andrej Voznesenskij das moderne Subjekt-Objekt-Paradigma einer postmodernen Subjektbefindlichkeit gewichen ist. In Voznesenskij's poetischer Welt steht das Subjekt nicht mehr im Zentrum, sondern es ist dezentriert, schizophran, sich selbst nicht gegenwärtig, an den Rand gedrängt. Dieser Unterschied gegenüber der Moderne tritt im direkten Vergleich mit Texten von Pasternak, Majakovskij, Chlebnikov und anderen Dichtern, die Voznesenskij in seinen Gedichten zitiert, ganz deutlich hervor. Denn die Gegenüberstellung mit den Prätexten zeigt, daß Voznesenskij zwar moderne ästhetische Verfahren wiederholt, daß er aber die traditionelle Subjekt-Objekt-Konstellation, die die poetische Welt in der literarischen Moderne noch bestimmt, in seinen Gedichten unterläuft.

Da postmoderne Befindlichkeit eine umfassende Verunsicherung bedeutet, erscheint es nur folgerichtig, daß sich Voznesenskij auf kein Verfahren festlegt, sondern daß sich die Überwindung des Subjekt-Objekt-Schemas in seinen Gedichten auf ganz verschiedene Art und Weise ausdrückt. Im Mittelpunkt des frühen Gedichts *Goya* steht die Figur "Ja – Gojja". Die Identifikation mit dem Maler basiert auf einem oberflächlichen Signifikantenspiel und gleicht der vermeintlichen, immer fehlerhaften Selbstfindung in anderen Objekten oder Subjekten, die Lacan mit dem sogenannten "Spiegelstadium" beschreibt. In *Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke* ist das lyrische Ich nur flüchtig im Bild des Flughafens präsent. Zu dem Signifikantenspiel kommt in diesem Gedicht eine semantische Dimension hinzu. Auch sie bezeugt jedoch, wie der Vergleich mit Pasternaks *Vokzal* und Majakovskij's *Broklinskij most* deutlich macht, die postmoderne Schwäche des Ich. In *Poterjannaja ballada* besteht Identität nur in dem Hin und Her zwischen verschiedenen Polen und damit in der Nicht-Identität; der Selbstverlust wird dabei als eine Selbstverständlichkeit, sogar als Bedingung für Poesie akzeptiert. Die Prägung postmoderner Befindlichkeit durch das Technologische Zeitalter kommt in "*Nas mnogo. Nas možet byt' četvero...*" zum Ausdruck. Hier sind die Subjekte, wie in dem Vergleich mit Pasternaks Gedicht "*Nas malo. Nas možet byt' troe...*" deutlich wird, auf technologisches Bewußtsein ohne Perspektive reduziert; bei Pasternak hingegen stellen sich die Subjekte der technischen Entwicklung entgegen. *Avtoportret* wiederum bezeugt die Erkenntnis, daß das Ich sprachlich und bildnerisch niemals zu fassen ist, daß das aussagende Ich niemals mit dem Ich der Aussage identisch sein kann. Das Gedicht drückt, im Gegensatz zu Mandel'stams gleichnamigen Werk, nicht Selbstfindung aus, sondern

totale Selbstentfremdung. *Pariž bez rífm* und *Èskiz poèmy* schließlich sind zwei Beispiele dafür, daß Voznesenskij neben der Historischen Avantgarde auch die moderne westliche Kunst zitiert. Auch dabei hält Voznesenskij jedoch nicht an der Subjektkonstitution seiner Vorlagen fest, sondern überschreitet diese im Hinblick auf eine Welt, die der transparenten, enthierarchisierten und obszönen Objektwelt, die Baudrillard beschreibt, gleicht. Von einem souveränen Subjekt kann somit in Voznesenskij's Gedichten keine Rede mehr sein.

Der Gedanke, mit Hilfe der Poesie zu einer Bestimmung des Ich zu gelangen, erweist sich damit als illusionär; das Ich ist nicht festlegbar. Darin zeigt sich der postmoderne Charakter von Voznesenskij's Gedichten, nicht aber in bestimmten poetischen Verfahren. Für die Diskussion über eine "russische Postmoderne" bedeutet dies, daß der Blick auch auf andere Literatur als die zeitgenössische und die Literatur des Underground gerichtet werden muß. Denn postmodernes Bewußtsein ist, wie das Beispiel Voznesenskij's zeigt, weder an einen Zeitraum, noch an ästhetische Verfahren gebunden, und erst recht nicht an eine bestimmte Gesellschaftsform oder gar an deren Subkultur.

## BIBLIOGRAPHIE

- Achmadulina, B., *Izbrannoe*, Moskva 1988.
- Achmadulina, B., *Uroki muzyki*, Moskva 1969.
- Achmatova, A., *Sočinenija v dvuch tomach*, Bd 1, Moskva 1986.
- Al'fonsov, V., *Poèzija Borisa Pasternaka*, Leningrad 1990.
- Annenskij, I., *Knigi otraženij*, Moskva 1979.
- Arutjunova, B., "Zvuk kak tematičeskij motiv v poètičeskoj sisteme Pasternaka", in: L. Fleishman (Hg.), *Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak* (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts, Bd. 25), Berkeley 1989, S. 238-270.
- Aucouturier, M., "The Metonymous Hero or the Beginning of Pasternak the Novelist", in: V. Erlich (Hg.), *Pasternak. A Collection of Critical Essays*, New Jersey 1978, S. 43-50.
- Bachtin, M., *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/M. 1979.
- Baudrillard, J., "Die Simulation", in: W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 153-162.
- Baudrillard, J., *Die fatalen Strategien*, München 1985.
- Benhabib, S., "Kritik des 'postmodernen Wissens' – eine Auseinandersetzung mit Jean-François Lyotard", in: A. Huysen, K.R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986, S. 103-127.
- Benn, G., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Stuttgart 1986.
- Berdjaev, N. [Berdjajew], *Das Ich und die Welt der Objekte. Eine Philosophie der Einsamkeit und Gemeinschaft*, Darmstadt o.J. (1951).
- Berdjaev, N., *Ja i mir ob"ektov. Opyt filosofii odinočestva i obščeniija*, Paris o.J. (1934).
- Berdjaev, N., *Samopoznanie. Opyt filosofskoj avtobiografii*, Paris 1949.
- Berdjaev, N., *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, Paris 1949-83.
- Biblija sireč knigi svjašténnaogo pisanija vetchago i novago zaveta*, Moskva 1904.

- Bolšakov, V., "Sjurrealizm, ego tradicii i preemniki", *Voprosy literatury* 16 (1972), Nr. 2, S. 104-123.
- Breton, A., *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1977.
- Breton, A., *Die kommunizierenden Röhren*, München 1973.
- Breton, A., *Das Weite suchen. Reden und Essays*, Frankfurt/M. 1989.
- Brousek, A., "Eine Raststätte in der Wüste. Lyrik seit Stalins Tod", in: G. Lindemann (Hg.), *Sowjelliteratur heute*, München 1979, S. 219-233.
- Brown, D., "'Loud' and 'Quiet' Poets of the Nineteen Sixties", in: B. A. Stolz (Hg.), *Papers in Slavic Philology*, Ann Arbor 1977, S. 18-26.
- Bürger, P., *Der Französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt/M. 1971.
- Chlebnikov, V., *Neizdannye proizvedenija*, Moskva 1940 (Reprint: *Sobranie sočinenij*, Bd. 4, München 1971).
- Chlebnikov, V., *Sobranie proizvedenij*, Leningrad 1928-33 (Reprint: *Sobranie sočinenij*, Bd. 1-3, München 1968-72).
- Condee, N.P., *The Metapoetry of Evtušenko, Axmadulina, and Voznesenskij, analyzed in the Context of Soviet Aesthetic Theory* (Dissertation), Yale University 1978.
- Derrida, J., *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1974.
- Derrida, J., *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, Chicago/London 1993.
- Derrida, J., *Positionen*, Wien/Graz 1986.
- Derrida, J., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988.
- Derrida, J., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1972.
- Descartes, R., *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen*, Hamburg 1972 (unveränderter Nachdruck der ersten deutschen Gesamtausgabe von 1915).
- Deschames, P., Néret, G., *Salvador Dali*, Köln 1992.
- Döring-Smirnov, J.R., Smirnov, I., "Istoričeskij avangard s točki zrenija evoljucii chudožestvennych sistem", *Russian Literature* 8 (1980), S. 403-468.

- Dornberg, M., *Gewalt und Subjekt. Eine kritische Untersuchung zum Subjektbegriff in der Philosophie J.P. Sartres* (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie, Bd. 53), Würzburg 1989.
- Dornblüth, G., "Die postmoderne Lyrik Andrej Voznesenskij", *Zeitschrift für Slavische Philologie* 54 (1994), Heft 2, S. 327-357.
- Eagleton, T., *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart/Weimar 1994.
- Easthope, A., *Poetry of Discourse*, London 1990 (Reprint).
- Eco, U., "Postmodernismus, Ironie und Vergnügen", in: W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 75-78.
- Kratkaja Literaturnaja Ėnciklopedija*, Moskva 1962.
- Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija*, Bd. 10, Moskva 1952.
- Engelmann, P., "Einführung. Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie", in: ders. (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990, S. 5-32.
- Eshelman, R., *Epistemologie der Stagnation. Studien zur frühen sowjetischen Postmoderne* (Habilitationsschrift), Hamburg 1995.
- Eshelman, R., *Early Soviet Postmodernism* (Slavische Literaturen, Bd. 12), Frankfurt/M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1997.
- Eshelman, R. [Ėšel'man], "Postmodernizm v sovetskoj lirike 50-ch i 60-ch godov (maksimalistskij sub"ekt v 'Bab'em Jare' E. Evtušenko i 'Goje' A. Voznesenskogo)", *Wiener Slawistischer Almanach* 32 (1993), S. 265-296.
- Evtušenko, E., *Avtobiografija*, London 1964.
- Evtušenko, E., *Stichotvorenija i poëmy v trech tomach*, Bd. 1, Moskva 1987.
- Flaker, A., "Metamorfoza", *Russian Literature* 20 (1986), S. 31-40.
- Flaker, A., "Die Straße: Ein neuer Mythos der Avantgarde. Majakovskij, Chlebnikov, Krleža", in: W. Schmid (Hg.), *Mythos in der slawischen Moderne* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20), Wien 1987, S. 139-155.
- Flejšman, L., *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, München 1979.

- Flejšman, L., "K charakteristike rannego Pasternaka", in: ders., *Stat'i o Pasternake*, Bremen 1977, S. 4-61.
- Foucault, M., "Absage an Sartre", in: G. Schiwy, *Der französische Strukturalismus. Mode – Methode – Ideologie*, Reinbek 1984, S. 207-211.
- Frank, M., *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt/M. 1984.
- Frid, Ja., "Sjurrealizm", *Novyj mir*, 1931, Nr. 2, S. 158-171 (Reprint: Ann Arbor 1966).
- Gallas, H., "Psychoanalytische Positionen", in: H. Brackert, J. Stückrath (Hg.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek 1992, S. 593-606.
- Gareev, Z., "Mul'tiproza", *Solo. Proza, poëzija, èsse*, Moskva 1991, S. 61-73.
- Gölz, Ch., "Repräsentationsstrategien im Spätwerk Anna Achmatovas", Vortrag beim *Jungen Forum Slavistische Literaturwissenschaft*, Hamburg 1996.
- Gössel, P., Leuthäuser, G., *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1994.
- Goldscheider, L. (Hg.), *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien 1936.
- Grøn, A., "Jean-Paul Sartre: Freiheit und Situation", in: A. Hügli, P. Lübcke (Hg.), *Philosophie im 20. Jahrhundert*, Bd. 1, Reinbek 1992, S. 453-471.
- Groys, B., *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988.
- Groys, B., *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München 1991.
- Hamburger, K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.
- Hamburger, M., *Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Wien/Bozen 1995.
- Hansen-Löve, A.A., "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs", in: N.Å. Nilsson (Hg.), *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium* (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature, Bd 20), Stockholm 1985, S. 27-87.
- Hansen-Löve, A.A., "Der 'Welt↔Schädel' in der Mythopoesie V. Chlebnikovs", in: W.G. Weststeijn (Hg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov* (Studies in Slavic Literature and Poetics, Bd. 8), Amsterdam 1986, S. 129-186.

- Harvie, J.A., "Voznesensky's Dystopia", *The New Zealand Slavonic Journal* 1974, Nr. 2, S. 77-89.
- Hassan, I., "Postmoderne heute", in: W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 47-56.
- Heidegger, M., *Gesamtausgabe*, 1. Abteilung, Bd. 3, Frankfurt/M. 1991.
- Hirschberger, J., *Geschichte der Philosophie. Altertum und Mittelalter*, Freiburg/Basel/Wien 1976.
- Hirt, G., Wonders, S. (Hg.), *Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst*, Wuppertal 1984.
- Hirt, G., Wonders, S. (Hg.), *Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau*, Wuppertal 1992.
- Höllerer, W., *Theorie der modernen Lyrik*, Reinbek 1965.
- Hörisch, J., "Das doppelte Subjekt. Die Kontroverse zwischen Hegel und Schelling im Lichte des Neostukturalismus", in: M. Frank, G. Raulet, W. v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/M. 1988, S. 144-164.
- Holsten, S., *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978.
- Holthusen, J., *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*, München 1978.
- Horst, W., "Dreieckige Birnen: doppelt übersetzt", *Süddeutsche Zeitung*, 18.04.1964.
- Hübener, W., "Der dreifache Tod des modernen Subjekts", in: M. Frank, G. Raulet, W. v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/M. 1988, S. 101-127.
- Istorija francuskoj literatury*, Bd. 4, Moskva 1963.
- Jakobson, R., "Novejšaja russkaja poezija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov", in: Ju. Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 2, München 1972, S. 18-135.
- Jakobson, R., *Selected Writings*, The Hague/Paris 1962-88.
- Jameson, F., "Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus", in: A. Huyssen, K.R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986, S. 45-102.

- Jencks, Ch., "Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen", in: P. Koslowski, R. Spaemann, R. Löw (Hg.), *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986, S. 205-235.
- Jones, W.G., "A Look Around: the Poetry of Andrey Voznesensky", *The Slavonic and East European Review* 46 (1968), S. 75-90.
- Junggren, A., "'Sad' i 'Ja sam' Smysl i kompozicija stichotvorenija 'Zerkalo'", in: L. Fleishman (Hg.), *Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak* (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts, Bd. 25), Berkeley 1989, S. 224-237.
- Kranz, W. (Hg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und deutsch von Hermann Diels*, Bd. 1, Berlin 1951.
- Lacan, J., *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Freiburg 1978.
- Lacan, J., *Schriften*, Bd. 1-3, Olten 1973-80.
- Levin, Ju., "Zametki o 'Lejtenante Šmidte' B.L. Pasternaka", in: N.Å. Nilsson (Hg.), *Boris Pasternak: Essays* (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature, Bd. 7), Stockholm 1976, S. 85-161.
- Losskij, N., *Istorija ruskoj filosofii*, Moskva 1991.
- Lotman, Ju., *Die Struktur literarischer Texte*, München 1993.
- Lotman, Ju., *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970.
- Lyotard, J.-F., "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?", in: W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 193-203.
- Lyotard, J.-F., "Der Name und die Ausnahme", in: M. Frank, G. Raulet, W. v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/M. 1988, S. 180-191.
- Lyotard, J.-F., "Randbemerkungen zu den Erzählungen", in: P. Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990, S. 49-53.
- Lyotard, J.-F., *Der Widerstreit*, München 1987.
- Lyotard, J.-F., *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 1994.
- Majakovskij, V., *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, Moskva 1955-61.

- Mandel'stam, O., *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Washington/New York 1967-69.
- Marx, K., Engels, F., *Werke*, Berlin 1956ff.
- Masaryk, T.G., *Russische Geistes- und Religionsgeschichte*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1992.
- Michajlov, A., *Andrej Voznesenskij – ètjudy*, Moskva 1970.
- Mickiewicz, D., "On the Art of Linguistic Opportunism", *Russian Literature* 8 (1980), S. 553-577.
- Mitchinson, D. (Hg.), *Henry Moore. Sculpture*, Barcelona 1981.
- Mittelstraß, J. (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Mannheim/Wien/Zürich 1984.
- Mohr, G., "Vom Ich zur Person. Die Identität des Subjekts bei Peter F. Strawson", in: M. Frank, G. Raulet, W. v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/M. 1988, S. 29-84.
- "Molodye – o sebe", *Voprosy literatury* 9 (1962), S. 117-158.
- Müller, H., "Hamletmaschine", in: ders., *Mausier* (Texte 6), Berlin 1978, S. 89-97.
- Müller, H., "Für immer in Hollywood. Aus einem Gespräch mit Frank Raddatz", in: *Richard III* (Materialien der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), Berlin 1996/97 (ohne Seitenzahlen).
- Naaijkens, T., *Lyrik und Subjekt. Pluralisierung des lyrischen Subjekts bei Nicolas Born, Rolf Dieter Brinkmann, Paul Celan, Ernst Meister und Peter Rühmkorf* (Dissertation), Utrecht 1986.
- Nagl-Docekal, H., "Das heimliche Subjekt Lyotards", in: M. Frank, G. Raulet, W. v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/M. 1988, S. 230-246.
- Nagl-Docekal, H., Vetter, H. (Hg.), *Tod des Subjekts?* Wien/München 1987.
- Nekrasov, V., maschinenschriftliches Typoskript, Moskva o.J.
- Nilsson, N.Å., "Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems by Boris Pasternak", in: V. Erlich (Hg.), *Pasternak. A Collection of Critical Essays*, New Jersey 1978, S. 51-67.

- Nilsson, N.Å., "With Oars at Rest' and the Poetic Tradition", in: ders. (Hg.), *Boris Pasternak: Essays* (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature, Bd. 7), Stockholm 1976, S. 180-202.
- Nilsson, N.Å., "The Parabola of Poetry. Some Remarks on Andrej Voznesenskij", *Scando-Slavica* 10 (1964), S. 49-64.
- Owen, N., "Pasternak und der englische Park", Vortrag auf dem *Jungen Forum Slavistische Literaturwissenschaft*, Hamburg 1996 (unveröffentlichtes Manuskript).
- Pagel, G., *Lacan zur Einführung*, Hamburg 1989.
- Pankoke, H., Trampe, W. (Hg.), *Selbstbildnis zwei Uhr nachts. Gedichte. Eine Antologie*, Berlin/Weimar 1989.
- Pasternak, B., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva 1989-92.
- Prigov, D. [Prigow], *Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete. Nachdichtungen von Günter Hirt und Sascha Wonders*, Leipzig 1992.
- de Proyart, J., *Pasternak*, Paris 1967.
- Puškin, A., *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Bd. 8/1, Moskva 1948.
- Raulet, G., "Zur Dialektik der Postmoderne", in: A. Huysen, K.R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986, S. 128-150.
- Reck, R., *Das Thema der bildenden Kunst als Gestaltungsprinzip: Ein Beitrag zum dichterischen Werk Andrej A. Voznesenskij's* (Slavistische Beiträge, Bd. 287), München 1992.
- v. Reijen, W., "Das unrettbare Ich", in: M. Frank, G. Raulet, W. v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/M. 1988, S. 373-400.
- Rilke, R.M., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Wiesbaden 1955.
- Rogozinski, J., "Der Aufruf des Fremden. Kant und die Frage nach dem Subjekt", in: M. Frank, G. Raulet, W. v. Reijen (Hg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/M. 1988, S. 192-229.
- Rühmkorf, P., *Gesammelte Gedichte*, Reinbek 1976.
- Safranski, R., *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*, München/Wien 1994.
- Sartre, J.-P., *Der Ekel*, Reinbek 1984.

- Sartre, J.-P., "Ist der Existentialismus ein Humanismus?", in: ders., *Drei Essays*, Frankfurt/M./Berlin/ 1968, S. 7-51.
- Sartre, J.-P., *Marxismus und Existentialismus*, Reinbek 1964.
- Sartre, J.-P., *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek 1962.
- Sartre, J.-P., *Zeit der Reife*, Reinbek 1961.
- Schäfer, I., "Natarsicht als Prisma des Weltverständnisses. Versuch zum Thema 'Nikolaj Zabolockij und Andrej Voznesenskij'", *Wissenschaftliche Zeitschrift* (Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, Friedrich-Schiller-Universität Jena), 29 (1980), S. 85-91.
- Schmid, W., "Mythisches Denken in 'Ornamentaler' Prosa. Am Beispiel von Evgenij Zamjatin's *Überschwemmung*", in: ders. (Hg.), *Mythos in der slawischen Moderne* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20), Wien 1987, S. 371-397.
- Seemann, K.D., "Die Kommunikationsstruktur im lyrischen Gedicht", in: J.R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid (Hg.), *Text, Symbol, Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*, München 1984, S. 533-554.
- Sidorov, E., *Na puti k sintezu. Stat'i, portrety, dialogi*, Moskva 1979.
- Skirbekk, G., Gilje, N., *Geschichte der Philosophie. Eine Einführung in die europäische Philosophiegeschichte mit Blick auf die Geschichte der Wissenschaften und die politische Philosophie*, Frankfurt/M. 1993.
- Sloterdijk, P., "Nach der Geschichte", in: W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 262-273.
- Smirnov, I., "Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne", in: M. Titzmann (Hg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen 1991, S. 205-219.
- Smirnov, I., "Pričinno-sledstvennye struktury poëtičeskich proizvedenij", in: *Issledovanija po poëtike i stilistike*, Leningrad 1972, S. 212-247.
- Smirnov, I., "Thesen zur synchronisch-diachronischen Typologie der Avantgarde", in: N.Å Nilsson (Hg.), *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium. August 5-8 1985*, Stockholm 1987, S. 7-16.
- Solov'ev, V., *Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew*, Bd. 2, Freiburg 1957.

Solov'ev, V., *Sobranie sočinenij i pisem v 15 tomach*, Bd. 3, Moskva 1993.

Spengler, U., "Zur Lyrik Andrej Voznesenskij", in: P. Brang, H. Jaksche, H. Schroeder (Hg.), *Schweizerische Beiträge zum VII. Internationalen Slavistenkongreß in Warschau, August 1973*, Luzern 1973, S. 159-173.

Spinner, K.H., *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt/M. 1975.

Thomson, R.D.B., "Andrey Voznesensky: Between Pasternak and Mayakovsky", *The Slavonic and East European Review* 54 (1976), S. 41-59.

Thümler, W. (Hg.), *Moderne russische Poesie seit 1966. Eine Anthologie*, Berlin 1990.

Timenčik, R.D., "Zametki ob akmeizme", *Russian Literature* 7/8 (1974), S. 23-46.

Timofeev, L., "Fenomen Voznesenskogo. Opyt analiza odnogo poëtičeskogo motiva", *Novyj mir* 1989, Nr. 2, S. 239-256.

*Der Tod der Moderne. Eine Diskussion*, Tübingen 1983.

Vattimo, G., "Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie", in: W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 233-246.

Veit, B., *Die Darstellung von Natur und Technik, Natürlichkeit und Zivilisation in Voznesenskij's Gedichten vor der "Dreieckigen Birne"* (Magisterarbeit), Freie Universität Berlin 1975.

Veit, B., "Die Tradition des Amerikabildes und dessen Gestaltung in Voznesenskij's 'Nočnoj aëroport v N'ju-Jorke' im Vergleich zu Majakovskij's 'Bruklinskij most' unter besonderer Berücksichtigung der Metaphorik", *Hamburger Beiträge für Russischlehrer* 28 (1982), S. 213-234.

Vester, H.-G., "Verwischte Spuren des Subjekts. Die zwei Kulturen des Selbst in der Postmoderne", in: P. Koslowski, R. Spaemann, R. Löw (Hg.), *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986, S. 189-201.

Virilio, P., *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986.

Virilio, P., *Fahren, fahren, fahren...*, Berlin 1978.

Virilio, P., *Der negative Horizont. Bewegung - Geschwindigkeit - Beschleunigung*, München/Wien 1989.

- Vladiv-Glover, S., "Post-Modernism in Eastern Europe after World War II – Yugoslav, Polish and Russian Literatures", *Australian Slavonic and East European Studies* 5/2 (1991), S. 123-143.
- Vogt, R., *Boris Pasternaks monadische Poetik* (Slavische Literaturen, Bd. 14), Frankfurt/M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1997.
- Voznesenskij, A., *Aksioma samoiska*, Moskva 1990.
- Voznesenskij, A., *Antimiry. Izbrannaja lirika*, Moskva 1964.
- Voznesenskij, A., *Mozaika*, Vladimir 1960.
- Voznesenskij, A., *Sorok liričeskich otstupenij iz poëmy "Treugol'naja gruša"*, Moskva 1962.
- Voznesenskij, A., *Rov. Stichi, proza*, Moskva 1987.
- Voznesenskij, A., *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva 1983-84.
- Vroon, R., "Metabiosis, Mirror Images and Negative Integers: Velimir Chlebnikov and His Doubles", in: W.G. Weststeijn (Hg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov* (Studies in Slavic Literature and Poetics, Bd. 8), Amsterdam 1986, S. 243-290.
- Welsch, W., *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1997.
- Welsch, W., "Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie", in: P. Koslowski, R. Spaemann, R. Löw (Hg.), *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986, S. 237-257.
- Welsch, W., "Die Postmoderne in Kunst und Philosophie und ihr Verhältnis zum technologischen Zeitalter", in: W.Ch. Zimmerli (Hg.), *Technologisches Zeitalter oder Postmoderne*, München 1988, S. 36-72.
- Weststeijn, W.G., "Die Mythisierung des lyrischen Ich in der Poesie Velimir Chlebnikovs", in: W. Schmid (Hg.), *Mythos in der slawischen Moderne* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20), Wien 1987, S. 119-138.
- Weststeijn, W.G., "The Role of the 'I' in Chlebnikov's Poetry (On the Typology of the Lyrical Subject)", in: ders. (Hg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov* (Studies in Slavic Literature and Poetics, Bd. 8), Amsterdam 1986, S. 217-242.

- Weststeijn, W.G., "Das lyrische Subjekt", in: A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz/Wien 1989, S. 368-389.
- v. Wilpert, G., *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1961.
- Witte, G., "Ein und der andere Goya. Für einen neuen Blick auf die russische Dichtung", in: E. Cheauré (Hg.), *Jenseits des Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film* (Osteuropaforschung, Bd. 35), Berlin 1996, S. 175-187.
- Witte, G., "...ja! Vy...!". Überlegungen zum Zerfall des lyrischen Subjekts am Beispiel Lermontovs", in: K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte (Hg.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory* (Bochum Publications in Evolutionary Cultural Semiotics, Bd. 21), Bochum 1989, S. 463-490.
- Witte, G., "Nachwort: Poesie nach der Poesie", in: W. Thümler (Hg.), *Moderne russische Poesie seit 1966. Eine Anthologie*, Berlin 1990, S. 368-380.
- Zabolockij, N., *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Bd. 1, Moskva 1983.
- Zima, P.V., *Moderne Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen/Basel 1997.
- Zotz, V., *André Breton*, Reinbek 1990.

# DIE WELT DER SLAVEN SAMMELBÄNDE – SBORNIKI

Herausgegeben von Peter Rehder (München) und Igor Smirnov (Konstanz)

Band 1:

## ANTON P. ČECHOV

### PHILOSOPHISCHE UND RELIGIÖSE DIMENSIONEN IM LEBEN UND IM WERK

Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums  
Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994

Herausgegeben von

**Vladimir B. Kataev, Rolf-Dieter Kluge, Regine Nohejl**

1997. Hard cover. XXII, 641 S. 140.- DM. (ISBN 3-87690-675-X)

Wurde Čechov in der sowjetischen Forschung lange undistanziert für die sozial engagierten Intellektuellen vereinnahmt, so haben sich im Westen die Vorstellungen des 'teilnahmslosen Beobachters und Diagnostikers' oder das unverbindlich vage Bild des 'Humanisten' zu Klischees verfestigt. Die Bühnenpraxis ignoriert besonders in westlichen Ländern oft völlig den Entstehungskontext von Čechovs Dramen. Der vorliegende Band, der die Ergebnisse des 2. Internationalen Čechov-Symposiums präsentiert, will die über Jahrzehnte entstandenen Einseitigkeiten und 'schiefen Bilder' in der Čechovforschung und -rezeption hinterfragen und korrigieren helfen. Es wird deutlich, daß ein Schriftsteller sich intensiv mit philosophischen und religiösen Problemen auseinandersetzen kann, auch wenn er selbst keine klare ideologische und weltanschauliche Stellung bezieht. Die mehr als siebenzig Beiträge von Čechovforschern aus aller Welt zeigen, wie eng und komplex die genetischen und typologischen Beziehungen Čechovs zu philosophisch-weltanschaulichen Diskussionen seiner Zeit, zur europäischen Geistesgeschichte insgesamt und zur christlich-religiösen Tradition (v.a. in ihrer orthodoxen Ausprägung) sind. Der Band repräsentiert auf diese Weise den aktuellen Stand der Čechovforschung und bietet eine Fülle von Anregungen. Zugleich kann er als anschauliches Beispiel für die neue Form des inhaltlichen und methodischen Dialogs zwischen russischer und westlicher slavistischer Literaturwissenschaft betrachtet werden.

## VERLAG OTTO SAGNER

D-80328 MÜNCHEN

Telefon: (089) 54 218-0 – e-mail: [postmaster@kubon-sagner.de](mailto:postmaster@kubon-sagner.de)