

Renate Reck

Das Thema der Bildenden Kunst als Gestaltungsprinzip

Ein Beitrag zum dichterischen Werk
Andrej A. 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.

Renate Reck - 9783954791637

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:28:41AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 287

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

Renate Reck

DAS THEMA DER BILDENDEN KUNST
ALS GESTALTUNGSPRINZIP:
Ein Beitrag zum dichterischen Werk
Andrej A. Voznesenskij

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1992

ISBN 3-87690-517-6
© Verlag Otto Sagner, München 1992
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

Vorwort

Die folgende Arbeit, zuerst eingereicht als Dissertation an der Leopold-Franzens Universität Innsbruck, ist das Ergebnis eines mehrjährigen Studiums der Slawistik und der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck sowie eines zweijährigen Forschungsaufenthaltes an der Lomonosov Universität in Moskau.

Andrej A. Voznesenskij zählt zu den hervorragenden, wenn auch nicht unumstrittenen Vertretern der zeitgenössischen russischen Dichtung. Sein Werk findet in der deutschsprachigen Slawistik in allgemeinen Arbeiten zur zeitgenössischen russischen Literatur zwar immer wieder Erwähnung, die Rezeption beschränkt sich jedoch auf wenige frühe Gedichte und Poeme und läßt vor allem den in der vorliegenden Arbeit diskutierten wesentlichen Aspekt im Werk Voznesenskij's außer Betracht, nämlich die vielseitigen Wechselwirkungen zwischen seiner Dichtung und den bildenden Künsten.

Dieses Thema verlangt nach einer interdisziplinären Arbeitsmethode. Die exemplarisch zur Diskussion herangezogenen Werke Voznesenskij's werden einerseits in ihrem innerliterarischen Kontext untersucht, andererseits werden ihre verschiedenartigen Beziehungen zu den bildenden Künsten, der Architektur, der Malerei und Graphik und der Plastik beleuchtet.

Mein besonderer Dank gebührt Univ.-Prof. Dr. Zoran Konstantinović, der mich im Verlaufe der Arbeit mit Ratschlägen und Hinweisen unterstützte und so wesentlich zu ihrer Entstehung beitrug. Sehr herzlich bedanken möchte ich mich auch bei Univ.-Prof. Dr. Herbert Schelesniker, der leider viel zu früh verstarb, bei Univ.-Doz. Dr. Darinka Völkl und Dr. Christine Engel, bei Univ.-Doz. Dr. Fridrun Rinner und Dr. Klaus Zerinschek, sowie beim Verleger und Herausgeber dieses Buches.

Für aufmerksames Lesen des Manuskripts bedanke ich mich herzlich bei Dr. Hanne Gabriele Reck, Dr. Ardian Klosi und vor allem bei Michael Reck, der mir mit großer Geduld und viel Wissen im Verlaufe der Arbeit ein unersetzlicher Partner war. Großer Dank gebührt meiner Familie und allen anderen, die mich in vielfacher Weise unterstützten.

Innsbruck, April 1992

Die Drucklegung dieser Arbeit wurde von der Universität Innsbruck gefördert.

Inhaltsverzeichnis

1. EINFÜHRUNG	9
1.1. Andrej A. Voznesenskij: ein kurzes Portrait	17
2. ARCHITEKTUR IN DER DICHTUNG	27
2.1. Zur Wechselwirkung zwischen Architektur und Dichtung	27
2.2. Architektonisches Denken in <i>Осень в Сигулде</i> und <i>Кроны и корни</i>	31
2.3. Architektur und Dichtung als erlebte Geschichte am Beispiel Андрей Полисадов	42
2.4. Architektur und Dichtung: Verschmelzung, Parallele und Gegensatz am Beispiel Поэтарх	66
3. MALEREI UND GRAPHIK IN DER DICHTUNG	89
3.1. Zur Wechselwirkung zwischen Malerei, Graphik und Dichtung	89
3.2. Voznesenskij's Synthese von Dichtung und Bild: <i>Изопы (Архистихи)</i>	96
3.2.1. Brücken und Worte: visuelle und literarische Repräsentation	99
3.2.2. Das Unsichtbare sichtbar gestalten: <i>Хождение по водам. Пляж</i>	110
3.3. Beschreibung von Werken der bildenden Kunst	123
3.3.1. Indirekte Beschreibung von Kunstwerken: Гойя ...	125

3.3.2. Werk und Leben von Künstlern am Beispiel Художник Филонов und Васильки Шагала ...	128
4. PLASTIK IN DER DICHTUNG	143
4.1. Zur Wechselwirkung zwischen Plastik und Dichtung	143
4.2. Auseinandersetzung mit Michelangelo und seiner Skulptur <i>Der kauernde Knabe</i>	146
4.3. Literarische und plastische Gestaltung: Зодчие речи	153
5. SCHLUSSBETRACHTUNGEN	175
5.1. Zu Architektur und Dichtung	175
5.2. Zu Malerei, Graphik und Dichtung	178
5.3. Zu Plastik und Dichtung	181
5.4. Zur Dichtung und den bildenden Künsten	183
LITERATURVERZEICHNIS	185
Verzeichnis der besprochenen Gedichte und Poeme	205

1 EINFÜHRUNG

„Wer sich so in die Gesetze und Ungereimtheiten der Sprache vertieft, stößt unweigerlich auf die Künste nebenan“.¹ Mit diesen Worten verweist Fritz Mierau auf ein zentrales, aber höchst komplexes Problemfeld bei der Analyse des dichterischen Werkes von Andrej A. Voznesenskij. Zentral deshalb, weil sich bei einer gesamtthematischen Sichtung der Werke Voznesenskij's der letzten 30 Jahre herausstellt, daß der Dichter das Thema der bildenden Kunst² stets von neuem behandelt; komplex, weil er das Thema auf unterschiedlichste Weise variiert.

In Voznesenskij's Werk finden wir *Beschreibungen* von Werken verschiedener Kunstrichtungen, die sich nicht in bloßer detaillierter Schilderung eines Kunstwerkes erschöpfen, sondern darüber hinaus versuchen, einem solchen in einem umfassenderen Sinne gerecht zu werden und das Wesentliche an ihm zu erfassen. In der Dichtung Voznesenskij's gibt es Beschreibungen

¹Fritz Mierau. „Nachbemerkung“ in: Andrej Wosnessenski. *Schatten eines Lauts. Gedichte*, Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag: 1976, 112. Die Nachbemerkung erschien auch als Artikel: „Die dreieckige Birne“. Die Verwandlungen des Andrej Wosnessenski“, in: *Was kann denn ein Dichter auf Erden? Betrachtungen über moderne sowjetische Schriftsteller*, Hrsg. Anton Hiersche, Edward Kowalski, Berlin: 1982, 375-386.

²Unter der Bezeichnung 'bildende Künste' sind „Baukunst, Bildhauerkunst, Malerei, Graphik und das Kunsthandwerk, im Unterschied zur Dichtkunst und zur Musik“ zusammengefaßt. *Brockhaus Enzyklopädie*, 17. Aufl., Bd. 2, Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1967, 716.

von Bauwerken verschiedener Stilrichtungen und Epochen, von Bildern aus der europäischen Malerei verschiedener Jahrhunderte, von Ikonen alter russischer Meister sowie von Skulpturen.

Neben der Beschreibung bedient sich Voznesenskij in seiner Dichtung der *Nachahmung* von Kunstwerken und Kompositionsprinzipien anderer Künste. Dabei verwendet er in seinen Gedichten und Poemen gewisse Elemente und Formen aus der bildenden Kunst.³ Ein solches Mittel der Nachahmung kann u.a. darin bestehen, daß Voznesenskij bestimmte Konstruktionsprinzipien aus dem Bereich der Architektur auf die Komposition von Gedichten und Poemen überträgt.⁴

Voznesenskij übernimmt zur Gestaltung seiner Dichtung aber auch Mittel aus anderen Kunstgattungen. So bedient er sich u.a. des Kunstgriffes der Collage⁵, eines Verfahrens aus der modernen Malerei, indem er scheinbar unzusammenhängende Fragmente aneinanderreihet oder Archiv- und anderes dokumentarisches Material unverändert in seine Gedichte und Poeme einbindet und es mit seinem 'Versmaterial' vereint.⁶ Nicht weniger bedeutsam sind Motive aus der russischen Ikonenmalerei, die Voznesenskij in Metaphern einbindet, wodurch sie eine Bedeutungsumwandlung erfahren.

Eine weitere Form der Gestaltung des Themas der Kunst

³In der russischen Literatur bezeichnet Poem ein episches Gedicht im Unterschied zu Lyrik. Die Verfasserin vorliegender Arbeit möchte sich hier an die russische Unterscheidung halten, wozu der Begriff 'Poem' auch im deutschen Text übernommen wird.

⁴Wie etwa im Poem *Мастера* (Die Meister), das u.a. von der Errichtung der Basiliuskathedrale in Moskau handelt. Den sieben Kuppeln der Kathedrale entsprechen die sieben Teile des Poems.

⁵Das Zusammenfügen heterogener Elemente.

⁶Wie z.B. in den Poemen *Юнона и Авось* (Junona und Avos') oder *Вечное мясо* (Ewiges Fleisch), in denen Textfragmente aus Archiven mit dem poetischen Text zu einem Kunstwerk verschmelzen.

in Voznesenskij's Dichtung besteht in der Aufdeckung von *Parallelen* zwischen den Künsten, bzw. zwischen einzelnen Kunstwerken verschiedener Kunstgattungen, seien diese sprachlicher, bildlicher, graphischer oder plastischer Art. Solche Parallelen können verschiedener Natur sein, in erster Linie betreffen sie aber die Struktur von Kunstwerken⁷ unterschiedlicher künstlerischer Medien, wobei der Begriff Struktur umfassend zu verstehen ist: als multivalentes und vieldimensionales Gefüge von Beziehungen auf den Ebenen von Symbol, Motiv, Thema, Komposition, Perspektive, Kunstgriff, stilistischen Mitteln, aber auch als Beziehungsgefüge mit einem konkreten, geistigen und sinnlichen Bezugsfeld, einem Weltbild, das bedeutet und gedeutet wird. Als Variation dieser Gestaltung des Themas finden sich auch Beispiele von Parallelität nicht nur zwischen Künsten und Kunstwerken aus unterschiedlichem künstlerischen Material, sondern auch zwischen Kunst und Natur oder Wissenschaft.

Einen weiteren Schwerpunkt im Themenkomplex der Kunst als Gestaltungsprinzip in Voznesenskij's dichterischem Werk bilden die Themen *Künstler* und *Schaffensprozeß*. Mehrfach verfaßte Voznesenskij kurze literarische Portraits — sowohl in Gedicht- als auch in Essayform — von Künstlern verschiedener Kulturbereiche, darunter von Schriftstellern, Architekten, Malern und Bildhauern. So bemerkte N.P. Condee: „One is inevitably struck by the plethora of painters who appear in his poems. Goya, Gauguin [sic], Miro, Modigliani, Klee, Rublev, Rubens, Matisse, Neizvestnyj, Michelangelo ...“.⁸ Diese Liste

⁷René Wellek bezeichnet als zentrale Methode für einen Vergleich der Künste die Analyse der eigentlichen Objekte der Kunst und damit der Verwandtschaft ihrer Struktur. Vgl. René Wellek, Austin Warren, *Theorie der Literatur*, Bad Homburg vor der Höhe: Hermann Gentner Verlag, 1959, 146.

⁸Nancy P. Condee, *The Metapoetry of Evtušenko, Azmadulina, and*

von Malern, die in Voznesenskij's Essays und Gedichten vorkommen, kann um Maler wie Pavel Filonov, Marc Chagall, Picasso oder um den englischen Bildhauer Henry Moore, um die Architekten Barma und Postnik, Le Corbusier, um Dichter, Musiker und Tänzer erweitert werden. Voznesenskij beschäftigte sich mit großem Interesse nicht nur mit dem Leben dieser Personen, sondern auch mit ihrer Kunst, deren Einfluß auf sein Werk in unterschiedlicher Weise und Intensität spürbar ist. Condee schreibt dazu: „... for [this influence] not only plays a role in Voznesenskij's writing style, but also strongly influences his conception of poetry as a whole.“⁹ Der Dichter sucht nicht nur im Bereiche der Literatur, sondern im gesamten Kunstbereich nach Inspiration: „... не думаю, чтобы писателю была полезна близость с литпредшественниками. 'Кровосмешение' ведет к вырождению. Больше чем Байрон, мне дали Рублев, Жан Миро, поздний Корбюзье.“¹⁰

Jede Kunstart besitzt ihr eigene Formen zur ästhetischen Verwirklichung der Absicht des Kunstschaffenden. Wie dies im einzelnen geschieht – das möchte Voznesenskij in seinen Arbeiten über Künstler erkunden. Dabei interessiert ihn auch der Schaffensprozeß, der für Voznesenskij mit der Erforschung des Bewußtseins und der dinglichen Welt verbunden ist. Über den poetischen Schaffensprozeß schreibt er: „Идет процесс запечатлевания действительности. Поэт — та же зеркалка, когда мир преломляется, попав через нутро. Отсюда и

Voznesenskij, analyzed in the Context of Soviet Aesthetic Theory. Dissertation: Yale Univ. Press, 1978. 224.

⁹Condee, 223.

¹⁰„Ich glaube nicht, daß Verwandtschaft zu literarischen Vorgängern einem Schriftsteller von Nutzen ist. Inzest führt zu Degeneration. Rublev, Joan Miró, der späte Le Corbusier beeinflussten mich mehr als Byron“. Андрей Вознесенский, „Молодые о себе“ *Вопросы литературы*, 9/1962, 122-123.

творчество — взгляд в себя, изучение внутреннего мира. А значит и внешнего“¹¹

Voznesenskij gestaltet das Thema der Kunst in seiner Dichtung aber auch, in dem er sich mit der Bedeutung der Kunst in der menschlichen Zivilisation auseinandersetzt. Kunst hat für Voznesenskij vor allem vereinigende Funktion,¹² indem er

¹¹ „Es geht ein Prozeß der Abbildung der Wirklichkeit vor sich. Der Dichter ist ein Spiegel, in dem die Welt, nachdem sie ins Innere gelangt, gebrochen wird. Und daher kommt das Schöpferische — es ist ein Blick in sich selbst, das Erforschen der inneren Welt. Und das bedeutet auch der äußeren.“ *Ау Ванкувер, Взгляд, 77-78.*

¹² Im Prosafragment Эдуардо де Филиппо (Eduardo de Filippo), einer der Abschweifungen in *40 лирических отступлений из поэмы «треугольная груша»*, Москва: Советский писатель, 1962, 75, beschreibt Voznesenskij eine kurze Episode, die seine Vorstellung von der vereinigenden Funktion der Kunst deutlich macht. An einem Abend, den der Dichter gemeinsam mit Eduardo di Filippo in einem Atelier eines Künstlers in Moskau verbrachte, hatte er folgendes Erlebnis: „Огромная тень моя, гиперболически увеличенная, легла, как на полотно экрана, на стену дома напротив. Она накрывала, объединяла собой десятки окон. В них за перегородками и проемами вершились судьбы, люди жили, спали, целовались запрокинув голову, думали о чем-то своем. У некоторых окна были открыты. Тень вползала в них, как ночной запах табаков и сирени. Их всех объединяла тень. Я с интересом и тревогой наблюдал за этим, отдельным от меня громадным туманным существом. Под его лохматым владычеством оказались сотни судеб. 'Не таково ли искусство? — думалось мне. — Оно объединяет людей'.“

„Mein riesiger Schatten, hyperbolisch vergrößert, legte sich wie auf eine Kinoleinwand auf die Wand des gegenüberliegenden Hauses. Er bedeckte, vereinte unter sich dutzende Fenster.

Hinter den Fenstern, den Wänden und Türöffnungen entschieden sich Schicksale, lebten Menschen, schliefen, warfen den Kopf zurück und küßten sich, dachten an etwas, was sie berührte. Manche hatten die Fenster geöffnet. Der Schatten kroch durch sie hinein, wie der nächtliche Duft von Tabak und Flieder. Sie alle vereinte der Schatten. Interessiert und bewegt beobachtete ich dieses, von mir getrennte große verschwommene Wesen. Hunderte Schicksale befanden sich unter seiner zottigen Herrschaft. 'Ist nicht

in ihr ein Mittel universeller Kommunikation sieht. Sie ist geeignet, Grenzen zu überwinden, wodurch Menschen, aber auch das Gedankengut verschiedener Kulturen und Epochen einander näher gebracht, gegenübergestellt oder verbunden werden. Kunst steht schlechthin für Zivilisation, der Künstler als deren Schöpfer, wodurch Voznesenskij gleichsam programmatisch die Bedeutung der Kunst für die Errungenschaften der Menschheit manifestiert.

Wo Kunst an sich zum Prinzip einer universellen Methode der Kommunikation erhoben wird, erübrigt sich die Frage nach der Rangordnung der Künste. Voznesenskij, Dichter, Architekt und Maler in einer Person, dessen Bekanntheit vor allem auf seinen literarischen Schöpfungen beruht, läßt in seinem Werk keine eindeutige hierarchische Ordnung der Künste erkennen.

Jede Kunstform zeichnet sich für Voznesenskij durch bestimmte Charakteristika aus, die von Material und Kunstmedium abhängig sind. Dichtung, Architektur, Malerei, Graphik und Plastik werden für Voznesenskij Medium zur Erforschung und Transzendenz des menschlichen Bewußtseins, „a kind of powerful cement, [that] holds together the soul“.¹³ Die Künste dienen der Sichtbarmachung der Welt in der wir leben, ihrer Dinge und Erscheinungen.

Aufgrund dieser einleitenden Überlegungen ergeben sich für unsere Arbeit die Kapitel zur Gestaltung von *Architektur und Dichtung*, *Malerei, Graphik und Dichtung* und *Plastik und Dichtung* im Werke Andrej Voznesenskij's. Jedes Kapitel bringt einen allgemeinen Teil über die Wechselwirkungen zwischen den entsprechenden Künsten und der Dichtung, bevor eine eingehende Analyse an ausgesuchten Gedichten und Poemen Wechselwirkungen aufzeigt. Dabei wird auch die Künstlerpersönlichkeit

die Kunst von dieser Art?, dachte ich. -- Sie vereint die Menschen“.

¹³Olga Carlisle, zitiert in Condee, 242.

Andrej Voznesenskij — wie bereits erwähnt ist er *Dichter*, *Architekt* und *Maler* — in die Betrachtungen miteinbezogen. In seiner Kunst läßt sich ein besonderes Interesse für die Einbeziehung von Elementen einer Kunstform in eine andere, bzw. den Möglichkeiten der Repräsentation eines Themas in unterschiedlichen Kunstformen feststellen. Die Auswahl der Gedichte und Poeme erfolgte ausschließlich nach thematischen Gesichtspunkten; wobei jene Werke aus den Themenparadigmen für die Analyse herangezogen wurden, an denen unterschiedliche Verfahren der Gestaltung — und damit verbunden — Wechselwirkungen verschiedener Art unter den Künsten exemplarisch aufgezeigt werden können.

Einige der bekanntesten Gedichte und Poeme Voznesenskij's zum Themenkreis Architektur und Dichtung, die hauptsächlich aus der frühen Schaffensperiode des Dichters stammen, werden hier nur am Rande behandelt, da sie großteils bereits mehrfach untersucht wurden; u.a. sei hier auf die Arbeiten V.N. Blagonravovs¹⁴ verwiesen, der die besondere Bedeutung der Architektur für die Dichtung Voznesenskij's hervorhebt. Darunter befindet das Poem *Мастера*, das von der Errichtung und wechselvollen Geschichte der Basiliuskathedrale in Moskau handelt — und davon ausgehend — vom Schicksal der Baumeister der Kathedrale, die nach der Legende im Auftrag des Zaren geblendet wurden, damit sie kein zweites Bauwerk von solcher Schönheit errichteten. Das Los der Architekten der Kathedrale — ihre Vernichtung durch Barbarei und Antikultur — steht stellvertretend für alle Künstler, denen ähnliches widerfährt.

¹⁴В.Н. Благонравов, „‘Архитектурное’ как важнейший элемент структуры Тридцати отступлений из поэмы «треугольная груша»“; „Структура поэмы Андрея Вознесенского ‘Мастера’.“ beide in: *Материалы II республиканской научно-технической конференции молодых ученых и аспирантов*, Самарканд, 1969. 215-229.

Nennenswert ist auch das Gedicht *Париж без рифм* (Paris ohne Reime), in dem die Außenwände der Gebäude plötzlich transparent werden und die innere Konstruktion der Gebäude sich zeigt. Daneben sei auf die Arbeit von Birgit Veit¹⁵ verwiesen, die auf Besonderheiten in der Metaphorik des Gedichtes *Ночной аэропорт в Нью-Йорке* (Nächtlicher Flughafen in New York) aus dem Zyklus *30 отступлений из поэмы «треугольная груша»* (30 Abschweifungen vom Poem 'Dreieckige Birne') aufmerksam macht; sie beschreibt am Beispiel der Architektur das Eindringen technischen Gedankengutes in die Dichtung Voznesenskij's.

Von Voznesenskij's Gedichten und Poemen existieren in manchen Fällen mehrere Versionen. Die Stropheneinteilung der Gedichte und Poeme variiert ebenfalls von Ausgabe zu Ausgabe. Wo es notwendig ist, gibt unsere Arbeit an den entsprechenden Stellen in den einzelnen Kapiteln Hinweise zu Textabweichungen zwischen den Versionen. Ob der Dichter unfreiwillig oder von sich aus die Änderungen vornahm, kann hier nicht festgestellt werden. Für alle zitierten Gedichte und Poeme der vorliegenden Arbeit sind Übersetzungen vorhanden: wo nicht ausdrücklich eine Übersetzungsquelle angegeben ist, stammen die Interlinearübersetzungen von der Autorin dieser Arbeit.

¹⁵Birgit Veit. „Die Tradition des Amerikabildes und dessen Gestaltung in Voznesenskij's 'Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke' im Vergleich zu Majakovskij's 'Bruklinskij Most' unter besonderer Berücksichtigung der Metaphorik“, in: *Hamburger Beiträge für Russischlehrer*, 28/1982, 213-234.

1.1 Andrej A. Voznesenskij: ein kurzes Portrait

Die Biographie des 1933 in Moskau geborenen Voznesenskij zeigt die Entwicklung verschiedener Künstler in einer Person. Andrej A. Voznesenskij studierte Architektur und Malerei und fühlte sich bereits in seiner frühen Jugend zur Poesie hingezogen. Sein großes Kunstinteresse mag in der frühen Bekanntschaft mit verschiedenen Künsten und Künstlern begründet sein. Voznesenskij's Eltern waren kunstbegeisterte Menschen; die Mutter liebte Musik und Dichtung, und über seinen Vater schrieb A. Voznesenskij:

„ ... Профессией и делом жизни отца моего было проектирование гидростанции, внутренней страстью — любовь к русской истории и искусству. Он ввел мое детство в мир Врубеля, Рериха, Юона, в мир старых мастеров, кнебеловских монографии которых собирал. [...] Он любил осенние сумерки Чехова, Чайковского, Левитана.“¹⁶

¹⁶ „Путь к этой книге“, *Дубовый лист виолончельный*. Vorwort von A. Voznesenskij zu seinem Buch. 5. „Beruf und Lebensaufgabe meines Vaters war die Planung von Wasserkraftwerken, seine innere Leidenschaft die Liebe zur russischen Geschichte und Kunst. Er führte mich als Kind ein in die Welt Vrubel's, Rerichs und Juons, die Welt der alten Meister, der Monographien von Knebel, die er sammelte. [...] Er liebte die herbstliche Dämmerung von Čechov, Čajkovskij, Levitan.“ Michail Alexandrovič Vrubel', russischer Maler (1856-1910); Nikolaj Konstantinovič Rerich, lettischer Maler dt. Abstammung (1874-1947); Konstantin Fedorovič Juon, russischer Maler, (1875-1958); Iosif Nikolaevič Knebel' (1854-1926), der seit 1895 in Moskau illustrierte Kunstbände über die russischen Klassiker herausgab. Vgl. *Советский энциклопедический словарь*. 592.

Somit hatte Voznesenskij schon als Kind Zugang zu Dichtung, Malerei und Musik, aber auch zum naturwissenschaftlich-technischen Bereich. Der noch sehr junge Voznesenskij begann bald selbst künstlerisch tätig zu werden. Bereits während seiner Schulzeit verfaßte er Gedichte, die er als Vierzehnjähriger erstmals seinem großen Vorbild, dem Dichter Boris L. Pasternak, seinem ersten poetischen Lehrmeister, zeigte und dessen zustimmendes Urteil Voznesenskij bestärkte, weiterhin Gedichte zu schreiben. Der Einfluß der Kunst Pasternaks auf Voznesenskij's frühe Gedichte ist denn auch nicht zu übersehen.¹⁷ Das erste Zusammentreffen der beiden Dichter war der Anfang einer bis zum Tode Pasternaks dauernden freundschaftlichen Beziehung, von der Voznesenskij im Prosawerk *Мне четырнадцать лет* (Ich bin vierzehn) erzählt. Voznesenskij neigt allerdings dazu, die Treffen mit Pasternak, allen voran sein erstes Zusammentreffen mit dem Dichter, zu einer Legende auszuschnürceln.

Es dauerte nicht lange, bis Voznesenskij's künstlerisches Interesse auch für die Malerei geweckt wurde. Er besuchte Malklassen bei dem Aquarellisten Bechseev und bei Dejneka.¹⁸ Obwohl Voznesenskij die Malerei nicht zu seinem Beruf erwählte, gilt ihr doch bis zum heutigen Tag seine Aufmerksamkeit. Über Voznesenskij's Beziehungen zur Malerei und deren Auswirkung und Gestaltung in seiner Dichtung handelt das dritte Kapitel dieser Arbeit.

Voznesenskij's Umweg zur Dichtung führte jedoch zunächst über die Moskauer Hochschule für Architektur. Als, wie es scheint, natürliche Konsequenz seines Bestrebens, eine Synthese

¹⁷ „... the older poet's [Pasternak's] influence is often distinctly, even deliberately visible in the younger poet's [Voznesenskij's] work, as if to remind the reader of Voznesenskij's legitimate claim to inclusion in that historical tradition.“ Condee, 211.

¹⁸Vgl. Л. Скорино, „Послесловие“ в: *Ахиллесово сердце*, 258.

des künstlerischen und des naturwissenschaftlich-technischen Bereiches zu finden, entschloß sich Voznesenskij zum Studium der Architektur.

„Я не жалею лет, отданных архитектуре. Мужественная муза архитектуры полна ионического лиризма, она не терпит бесхребетности, аморфного графоманства и болтовни. цели ее честны, пропорции ее человечны, она создает вещь одновременно для повседневного быта и для Вечности.“¹⁹

Die Jahre, in denen sich Voznesenskij mit der Architektur beschäftigte, stellen für ihn eine künstlerische Bereicherung dar, die in seiner gesamten Dichtung ihren Niederschlag findet. Blagoupravov schreibt dazu:

„А. Вознесенский, как немногие из поэтов, с полным правом может быть назван мастером стихотворной архитектоники, композиции. Как единые и внутренние целостные произведения предстают перед нами и ‘Мастера’, и ‘Парабола’ и ‘Мозаика’, и поэма об Америке ...“²⁰

¹⁹ „Ich bereue die Jahre, die ich der Architektur gewidmet habe, nicht. Die mutige Muse der Architektur ist voll ionischer Lyrizität, sie duldet keine Rückgratlosigkeit, amorphe Schreibwut und Geschwätzigkeit, ihre Ziele sind rechtschaffen, ihre Proportionen menschlich, sie schafft Dinge zugleich für den Alltag und für die Ewigkeit.“ „Путь к этой книге“: *Дубовый лист виолончельный*, 4-5.

²⁰ „А. Voznesenskij kann, wie wenige Dichter, mit vollem Recht ein Meister der dichterischen Architektonik und der Komposition genannt werden. Als einzigartige und innerlich abgeschlossene Werke erscheinen sowohl ‘Мастера’, ‘Парабола’, ‘Мозаика’ und das Poem über Amerika vor uns ...“ В.Н. Благоврапов. *Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*. Самарканд. 1972, 7.

Den Übertritt von der Architektur zur Literatur hat Voznesenskij selbst in seinem Gedicht *Пожар в архитектурном*²¹ (Brand im Architekturinstitut) zu einer poetischen Legende ausgestaltet. An der Moskauer Hochschule für Architektur brach kurz vor Voznesenskij's Studienabschluß ein Feuer aus, bei dem die Prüfungsunterlagen und Bewertungen zusammen mit den Modellen der Diplomanden, noch ehe sie eingereicht werden konnten, verbrannten. Im Gedicht wird der Brand zur Metapher für die im Leben des Andrej Voznesenskij zu Ende gehende Periode der Jugend und der aktiven Beschäftigung mit der Architektur: aus dem Architekturstudenten geht wie ein Phoenix aus der Asche ein Dichter hervor.

[6]

Прощай, архитектура!
 Пылайте широко,
 коровники в амурах,
 райклубы в рококо!

[7]

О юность, феникс, дурочка,
 весь в пламени диплом!
 Ты машешь красной юбочкой
 и дразнишь язычком.

[10]

...Все выгорело начисто.
 Вдыхающих полно.²²

²¹ 40 отступлений из поэмы «треугольная груша», Москва: Советский писатель, 1962, 69-71.

²² In der Variante aus *Собрание сочинений* T1, 22, lautet die zweite Zeile der letzten Strophe *Милиции полно* /. Als Entstehungsjahr des Gedichtes wird dort 1957 angegeben, die oben zitierte Variante ist 1962 veröffentlicht worden.

Все -- кончено!

Все -- начато!²³

...

Voznesenskij's erste selbständige Publikationen — zuerst erschienen 1958 einzelne Gedichte in der *Литературная газета* (Literaturnaja Gazeta), 1960 folgten die Gedichtbände *Мозаика* (Mosaik) und *Парабола* (Die Parabel)²⁴ — erregten sofort Aufmerksamkeit in literarischen Kreisen. A. Michajlov beschrieb den Eintritt Voznesenskij's in die Literatur folgendermaßen:

„Андрей Вознесенский в первых же стихах обнаружил такую творческую потенцию, которую нельзя было не заметить. У него не было периода ученичества. (Правда, сам поэт хранит тетрадку равних стихов, которые он не хочет показывать.) Пришел поэт.“²⁵

²³ 40 *отступлений из поэмы «треугольная груша»*, Москва: Советский писатель, 1962, 70-71. Übersetzung von Hugo Huppert: „Architektur, leb wohl! / Lodert auf. / Kuhställe mit amourösen Putten, / Sparkassen im Rokokostil! [Bezirksklubs im Rokokostil] // O Jugend, Phönix, Mondkälbchen [Dummkopf] ... / Diplom — eine lohende Fackel! / Du winkst mit dem roten Rock. / zeigst keck die rote Zunge! // ... Ausgebrannt, alles total. / Seufzende füllen die Welt ... / Alles zu Ende? — Alles beginnt! ...“ aus: Andrej Wosnessenski, *Bahn der Parabel*, Frankfurt: Fischer, 1963, 9.

²⁴ *Мозаика*, Владимирское книжное издательство, 1960; *Парабола*, Москва: Советский писатель, 1960. Gedichte aus dem Band *Парабола* wurden von Hugo Huppert ins Deutsche übersetzt. Vgl. dazu op.cit.

²⁵ „Andrej Voznesenskij ließ bereits in seinen ersten Gedichten ein solches schöpferisches Potential erkennen, das unmöglich unbemerkt bleiben konnte. Bei ihm gab es keine Lehrjahre. (Freilich, der Dichter bewahrt ein kleines Heftchen mit seinen frühen Gedichten auf, die er niemanden zeigen möchte.) Er kam als Dichter.“ Ал. Михайлов, *Этюды*, Москва: Художественная литература, 1970, 8.

Die in *Мозаика* erschienen Gedichte und das Poem *Мастера* wurden auch in spätere Bände immer wieder aufgenommen.

Nach einer Amerikareise, bei der Voznesenskij als Dichter des Tauwetters gefeiert wurde, folgte 1962 der Band *40 отступлений из поэмы «треугольная зруща»* (Vierzig Abschweifungen vom Poem 'Dreieckige Birne'),²⁶ in dem er seine Erfahrungen in der neuen Welt poetisch einbrachte. Im Rückblick gelten die ersten Gedichtbände Voznesenskij's als jene Werke, die seinen Ruhm als Dichter auch außerhalb der Sowjetunion begründeten.

Антимиры (Antiwelten)²⁷ war Voznesenskij's vierter Gedichtband. Die verschiedensten Themen und weltweiten Handlungsorte der Gedichte verbindet das Motiv der „Sichtbarmachung der Welt als Einheit der Widersprüche“.²⁸ 1966 erschien der Gedichtband *Ахиллесово сердце* (Achillesherz)²⁹ mit einem Nachwort von L. Skorino, in dem dieser die Besonderheiten der künstlerischen Wahrnehmung des Dichters aufzeigt. Condee weist darauf hin, daß nach Erscheinen des Gedichtbandes sowjetische Literaturkritiker zum erstenmal den Text selbst beurteilten, anstatt eine Kontroverse um die Ansichten der Befürworter und Kritiker der Dichtung Voznesenskij's zu führen.³⁰ *Тень звука* (Schatten eines Lauts)³¹ erschien 1970 mit einem Vorwort von Valentin Kataev. Dieser Gedichtband

²⁶Eine Auswahl von Gedichten aus diesem Band wurde von Eckhart Schmidt und Alexander Kämpfe ins Deutsche übertragen und veröffentlicht unter: Andrej Wosnessenskij, *Dreieckige Birne. Dreißig lyrische Abschweifungen*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1963.

²⁷Москва: Молодая гвардия, 1964.

²⁸Lothar Strelow, „Anti-Welten und andere“, in: *Deutsche Volkszeitung* Nr. 28, 12.7.1968.

²⁹Москва: Художественная литература, 1966.

³⁰Vgl. Condee, 216.

³¹Москва: Молодая гвардия, 1970.

enthält besonders viele Gedichte mit dem Thema Literatur und andere Künste, was auch in deutschen Rezensionen, u.a. in einer Buchbesprechung in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 11.7.1970 zur Sprache kam. 1972 folgte der Band *Взгляд. Стихи и поэмы* (Blick. Gedichte und Poeme).³² Die darin veröffentlichten Poeme Ююна и Авось (Junona und Avos') und Лед 69 (Eis 69), lyrischen Reportagen und Gedichte werden alle von einem Thema zusammengehalten: „Den Augenblick mit einem Blick anhalten', das Wesen eines Geschehens, eines Gegenstandes durch seine äußere Form, Dinglichkeit, Hülle, zu sehen.“³³ *Выпусти птицу! Стихи и поэмы* (Laß den Vogel frei! Gedichte und Poeme)³⁴ erschien 1974. Darin ist u.a. der Zyklus Небом единым жив человек (Der Mensch lebt vom Himmel allein) enthalten, dessen Bezeichnung ein Leitmotiv für die Gedichte dieses Zyklus ist. 1976 folgte der Sammelband *Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы* (Violoncello Eichenblatt. Ausgewählte Gedichte und Poeme),³⁵ der eine Retrospektive der bis dahin vorliegenden Dichtung Voznesenskij darstellt. Der Autor selbst beschrieb im Vorwort seinen künstlerischen Weg und erläuterte einige seiner Ideen. Noch im gleichen Jahr erschien der Band *Витражных дел мастер. Стихи* (Meister der Glashilder. Gedichte)³⁶, für den Voznesenskij 1978 der Staatspreis für Literatur³⁷ verliehen

³² Москва: Советский писатель, 1972.

³³ „'остановить взглядом мгновение', увидеть сущность события и предмета через их внешнюю форму, вещьность, оболочку.“ *Взгляд. Стихи и поэмы*, 6.

³⁴ Москва: Современник, 1974.

³⁵ Москва: Художественная литература, 1975.

³⁶ Москва: Молодая гвардия, 1976.

³⁷ „Постановлением Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР поэту Вознесенскому Андрею Андреевичу за книгу стихов *Витражных дел мастер* присуждена Государст-

wurde; dieser Band wurde — als einziger bisher — 1980 in einer zweiten Auflage veröffentlicht. Die Gedichte und Poeme dieses Bandes verbindet das gemeinsame Thema Kunst und Künstler, das in allen weiteren Voznesenskij-Veröffentlichungen immer stärker in den Vordergrund tritt. 1979 erschien die Gedichtsammlung *Соблазн. Стихи* (Versuchung. Gedichte)³⁸, die einige bis dahin unveröffentlichte Gedichte sowie das Poem *Вечное мясо* (Ewiges Fleisch) enthält. Im selben Jahr noch gab der Verlag *Детская литература* einen kurzen Sammelband, *Избранная лирика* (Ausgewählte Lyrik),³⁹ heraus, für den A. Michajlov eine Einführung verfaßte. *Безотчетное* (Ohne Rechenschaft),⁴⁰ erschienen 1981, enthielt Gedichte, das Poem *Андрей Полисадов* (Andrej Polisadov) sowie die lyrischen Reminiszenzen über Pasternak *Мне четырнадцать лет*, Werke, die bis dahin in verschiedenen Periodika erschienen waren.⁴¹ Thematisch schließen die Werke des Bandes an jene von *Витражных дел мастер* und *Соблазн* an. 1983-84 erschien die erste umfassende Werkausgabe in drei Bänden *Собрание сочинений* (Gesammelte Werke)⁴², in der alle bis dahin veröffentlichten wichtigen Gedichte, Poeme sowie Prosa mit Jahresangabe zur Entstehung der Werke zu finden sind. Ebenfalls 1984 erschien in Tbilissi der Sammelband *Иверский свет. Стихи и поэмы* (Iberisches Licht. Gedichte und Poeme).⁴³ Darin wendet

венная премия СССР 1978 года". Aus: *Витражных дел мастер*. Москва: Советский писатель, 1980.

³⁸ Москва: Советский писатель, 1979.

³⁹ Москва: Детская литература, 1979.

⁴⁰ Москва: Советский писатель, 1981.

⁴¹ Vgl. Anmerkung in *Безотчетное*, 6.

⁴² *Собрание сочинений*, в трех томах, вступительная статья Льва Озерова. Москва: Художественная литература, Т1, 1983, Т2-3, 1984.

⁴³ Тбилиси: Мерани, 1984.

sich Voznesenskij an seine georgischen Leser, mit denen ihn seine Familiengeschichte verbindet, denn seine Vorfahren mütterlicherseits stammten aus Georgien. 1984 wurde auch der Band *Прорабы духа* (Vorarbeiter des Geistes)⁴⁴ veröffentlicht, der neben Gedichten und dem Poem *Зодчие речи* (Baumeister der Sprache) vor allem Prosa enthält, darunter die Erzählung „O“ und mehrere literarische Künstlerportraits. Schließlich erschien 1987 *Ров* (Der Graben)⁴⁵, eine bemerkenswerte Sammlung von bekannten und neuen Gedichten und Poemen, vor allem aber von Prosa. Viele der darin enthaltenen kulturkritischen Essays waren bereits in Zeitschriften wie *Огонек* (Ogonjok) erschienen. Dieser Band zeugt davon, daß sich Voznesenskij immer eingehender dem Thema der Kunst zuwendet, und sich für die Restaurierung alter Kunstdenkmäler, für die Erhaltung des Bestehenden, für die Herausgabe von Büchern großer Schriftsteller, für die Rehabilitierung verbannter oder totgeschwiegener Künstler aller Kunstrichtungen einsetzt. In zahlreichen Artikeln beteiligt er sich an öffentlichen Diskussionen um den schlechten Zustand der Architektur und vieler Kunstdenkmäler in der Sowjetunion. Voznesenskij beschäftigt sich zudem immer wieder mit Architektur und Bildhauerei, wovon eine Plastik, die er gemeinsam mit dem georgischen Bildhauer Zurab Cereteli in Moskau errichtete, zeugt.

Voznesenskij's Werke erregen sowohl bei heimischen als auch ausländischen, vor allem nordamerikanischen Literaturkritikern große Aufmerksamkeit, die beginnend mit den ersten Publikationen bis heute anhält, und wovon unzählige Rezensionen und Artikel zeugen. Im deutschen Sprachraum bestand in den 60er Jahren großes Interesse an der Poesie Voznesenskij's. 1967 reiste Voznesenskij zu ersten Dichterlesungen in die Bundesrepu-

⁴⁴ Москва: Советский писатель, 1984.

⁴⁵ Москва: Советский писатель, 1987.

blik Deutschland und nach Berlin, denen im Laufe der Jahre noch mehrere folgen sollten. Zuletzt las Voznesenskij im Februar 1988 in München. 1963 erschienen in der Bundesrepublik Deutschland die Gedichtsammlung Andrej Wosnessenskij, *Dreieckige Birne. Dreißig lyrische Abschweifungen*.⁴⁶ und im selben Jahr der Gedichtband *Bahn der Parabel*.⁴⁷ Ebenfalls in deutscher Übersetzung erschienen *Antiwelten*,⁴⁸ *Schatten eines Lauts*⁴⁹ und die Prosaauswahl Andrej Wosnessenski, *Begegnung mit Pasternak*.⁵⁰

Voznesenskij unternahm mehrere Reisen u.a. in die USA, nach Frankreich, Italien, nach England und Australien. Die Erlebnisse und Erfahrungen fanden auch in seiner Dichtung Ausdruck.⁵¹ Auf seinen Reisen besuchte er viele Künstler, darunter den Maler Marc Chagall in Südfrankreich und den amerikanischen Popkünstler Rauschenberg, in dessen Atelier in Long Island Voznesenskij Litographien herstellte, die er in den Zyklus konkreter Poesie *Архистихи* (Archigedichte)⁵² aufnahm.

⁴⁶ Aus dem Russischen übertragen von Eckhart Schmidt und Alexander Kaempfe, der auch das Nachwort verfaßte, Frankfurt a. Main: Edition Suhrkamp, 1963.

⁴⁷ Übersetzung Hugo Huppert, Frankfurt a. Main: Fischer, 1963.

⁴⁸ Nachgedichtet von Jens Gerlach, Nachwort Herbert Krempien, Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt, 1967.

⁴⁹ Hrsg. Fritz Mierau, Nachdichtungen Heinz Czechowski et al., Berlin: Aufbau-Verlag, 1976.

⁵⁰ Nachwort Fritz Mierau, Übersetzung: Margit Bräuer et al., Berlin: Aufbau-Verlag, 1984.

⁵¹ Sie veranlaßten zu der Kritik, wonach Voznesenskij seinen persönlichen Stil, wozu die gewohnten kosmopolitischen Themen, die sich in lyrischen Reisereminiszenzen, lyrischen Portraits, Widmungsgedichten an Dichterkollegen auf der ganzen Welt ausdrückten, zählen, bis zum „Eigenplagiat strapazierte“. Vgl. Felix Philipp Ingold, „Neues von Andrei Wosnessenski“, in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 159, 9./10.7.1977.

⁵² *Собрание сочинений*, Т3, 228-236.

2 ARCHITEKTUR IN DER DICHTUNG

„The ambition of the old Babel builders was well directed for this world: there are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture, and the latter in some sort includes the former, and is mightier in its reality; it is well to have, not only what men have thought and felt, but what their hands have handled, and their strength wrought, and their eyes beheld, all the days of their life.“¹

2.1 Zur Wechselwirkung zwischen Architektur und Dichtung

In vergleichenden Betrachtungen der Literatur und anderen Künsten bleibt die Architektur meist unberücksichtigt.² Dies

¹ John Ruskin. *The Seven Lamps of Architecture*. Works VIII. 224, zitiert in: Ellen E. Frank, *Literary Architecture*. Berkeley: Univ. of California Press, 219.

²Vgl. dazu Erwin Koppen. „Zur Rolle und Funktion interdisziplinärer Betrachtungsweise in der Histoire Comparée des Littératures“, in: *Neohe-licon*, 2/81, 285-286.

mag u.a. an der Tatsache liegen, daß die Architektur im Unterschied zur Dichtung als statische und räumliche Kunst gilt,³ wogegen die Literatur zu den dynamischen, in der Zeit wahrgenommenen Künsten zählt. Eine andere Erklärung kann sein, daß die kommunikative Funktion der Architektur nicht betrachtet wird und deshalb die Literaturwissenschaft eine Analyse der Beziehungen zwischen Architektur und Dichtung, die als Sprachkunst vor allem kommunikative Funktion besitzt, außer Betracht läßt.

Umberto Eco unterscheidet in seinem semiotischen Modell der Architektur utilitäre und kommunikative Funktion. Eine solche Betrachtung ermöglicht es, neue Funktionen der Architektur aufzuzeigen, die wir auf den ersten Blick nicht wahrnehmen, oder wie Eco es formuliert: „für die aber die nur funktionalistische Betrachtung blind macht.“⁴ Für Eco liegt der kommunikative Aspekt der Architektur darin, daß das Vorhandensein eines beliebigen architektonischen Objektes eine gewisse Handlung fördert und eine mögliche Funktion mitteilt:⁵

„... das, was mir den Gebrauch der Architektur ermöglicht (durchgehen, hineingehen, stehenbleiben, hinaufgehen, sich ausstrecken, ans Fenster treten, sich anlehnen, in die Hand nehmen etc.), sind nicht nur die möglichen Funktionen, sondern vor allem die damit verbundenen Bedeutungen, die mich für den funktionalen Gebrauch disponieren. Auch wenn es sich um Formen von trompe-l'oeil handelt, bin ich für den Gebrauch disponiert, auch wenn die Funk-

³Obwohl wir auch Architektur in der Zeit wahrnehmen.

⁴‘Funktionalistisch’ ist hier im Sinne von ‘utilitär’ gemeint. Vgl. dazu Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant, UTB Taschenbuch 105, München: Wilhelm Fink, 1968, 296.

⁵Vgl. Eco, 298.

tion gar nicht möglich ist. Bei einigen architektonischen Funktionen, die ich nicht als Reize wahrnehme [...], bemerke ich möglicherweise nicht ihre Funktionalität (sie wird quasi im Hintergrund, gewohnheitsmäßig benutzt), während ich die kommunikative Wirksamkeit erfasse. Schutzgefühl, Raumgefühl etc.“⁶

Die kommunikative Betrachtung der Architektur — die Unterscheidung verschiedener Bedeutungen, die ein architektonisches Objekt konnotieren kann,⁷ sowie das bewußte Erfassen der kommunikativen Wirksamkeit von architektonischen Objekten — stellt also eine geeignete Methode dar, Architektur in eine gemeinsame Analyse mit Dichtung einzubinden, um Wechselwirkungen zwischen Architektur und Dichtung aufzuzeigen. Eine Methode, die den kommunikativen Aspekt von Architektur betrachtet, eignet sich umso mehr für eine solche Analyse, als gerade Voznesenskij in der Kunst, wie bereits in der Einführung kurz vermerkt, ein universelles Mittel der Kommunikation sieht.

Von allen Künsten hat gerade die Architektur für Voznesenskij außerordentliche Bedeutung. Neben den zahlreichen

⁶Eco, 300.

⁷Kurz zusammengefaßt kann man sagen, daß nach Eco der architektonische Gegenstand eine utilitäre Funktion 'denotieren' und bestimmte 'symbolische' Funktionen 'konnotieren' kann. Zur Demonstration sei hier sein Sessel — Thron Beispiel angeführt: „Ein Stuhl sagt mir vor allem, daß ich mich darauf setzen kann. [Das wäre die denotative Funktion des Sessels.] Aber wenn der Stuhl ein Thron ist, dient er mir nicht nur zum Sitzen; er ist dazu da, sich mit einer gewissen Würde auf ihn zu setzen und bekräftigt den Akt des 'Mit Würde Sitzens' mittels einer Reihe von Nebenzeichen, die Majestät konnotieren. Diese Konnotationen sind in dem Maße funktionell, daß -- wenn überhaupt vorhanden -- man die Funktion des 'Bequem Sitzens' vernachlässigen kann. Vielmehr verlangt der Thron oft, um majestätische Würde zu konnotieren, daß man starr und unbequem sitzt [...]" Eco, 311.

Gedichten und Poemen, in denen er sich mit Architektur beschäftigt, äußerte sich Voznesenskij auch in mehreren Kommentaren über Gemeinsamkeiten und Wechselwirkung der beiden Künste, wie z.B. im Vorwort zu seinem Gedichtzyklus *Архистихи*, der späteren Zyklusbezeichnung zu *Изопы*:⁸

„Точка пересечения осей несущих опор архитектуры находится вне здания, как бы паря над ним. Она невидима для непрофессионалов, но именно она влияет на строй архитектуры ... Магнитная точка поэзии часто находится вне текста стихотворения, как бы паря над ним. К ней устремлено напряжение стиха, к ней тянутся ветки и лепестки строк и рифм. Если такой точки нет или она ослабевает, лепестки падают.“⁹

Hier spricht ein Künstler, der als Architekt und Dichter sein Handwerk kennt *und* sich der ästhetischen Wirkung von Kunstwerken der Architektur und Dichtung bewußt ist.

⁸Eine Zusammenstellung mehrerer Aussagen Voznesenskijs zu Dichtung und Architektur findet sich in Condee, 223-228.

⁹„Der Punkt, an dem sich die Achsen der tragenden Säulen der Architektur kreuzen, befindet sich außerhalb des Gebäudes, sozusagen darüber schwebend. Er ist für Laien unsichtbar, doch beeinflusst gerade er die architektonische Struktur ... Der magnetische Punkt der Poesie liegt häufig außerhalb des Textes eines Gedichtes, sozusagen darüber schwebend. Auf ihn richtet sich die Spannung eines Gedichtes, auf ihn richten sich die Äste und Blütenblätter der Strophen und Reime. Wenn dieser Punkt fehlt oder zu schwach ist, fallen die Blütenblätter ab.“ *Собрание сочинений*, Т3, 228-229.

2.2 Architektonisches Denken in Осень в Сигулде und Кроны и корни

Architektonische Gebilde dienen dem Schutze des Menschen vor Wetter und Gefahren, sie waren und sind ihm Zuhause und Arbeitsstätte, Ort der Ruhe, der Zuflucht, der Begegnung und des Abschiedes. Gebäude sind aber auch Gefängnisse und Ort der Verzweiflung. Architektur umgibt und begleitet den Menschen auf seinem Lebensweg: der Mensch wird in einen Raum hineingeboren, einen großen Teil seines Lebens verbringt er in Gebäuden, in deren Räumen. Sie sind ihm Ort künstlerischer Inspiration und Objekt der Muse, wenn sie des Menschen Kreativität und Können fordern bei ihrer Planung und Konstruktion. Wir können daher sagen, daß der Mensch in ständiger Berührung mit der Architektur lebt. Sogar der Tod bedeutet nicht immer Abschied von der Architektur, denken wir nur an Grabkammern, Kapellen u.dgl. oder an die Metapher vom Grab als dem letzten Zu-Hause. Diese unauflösbare Verknüpfung von Architektur¹⁰ und menschlicher Zivilisation und Kultur inspirierte Dichter schon sehr früh und ließ alle genannten Aspekte der Verknüpfung zwischen Architektur und menschlicher Zivilisation zum Thema der Dichtung werden.

Das architektonische Objekt teilt den offenen Raum in ein Außen und Innen, grenzt aus, ein und ab. Wir betreten das Innere von außen, verlassen es nach außen. Jedes Betreten und Verlassen bedeutet eine Ortsveränderung, ein Überschreiten von Schwellen und Brücken im konkreten, gegenständlichen und im

¹⁰ Der Begriff Architektur soll im folgenden Planung, Design und Errichtung von Gebäuden jeder Art sowie die Gebäude selbst im weitesten Sinne umfassen.

übertragenen, symbolischen Bereich. Jede Ortsveränderung ist auch eine Veränderung unserer Wahrnehmung. In diesem Sinne können wir Architektur in der Dichtung und die Architektur der Dichtung mit Ellen Frank als „external configuration, as form and embodiment of consciousness“¹¹ sehen.

In Voznesenskij's Dichtung ist Architektur ein Teil des Lebens, dieses bildet das Material seiner, ja aller Dichtung. Wir können sagen, daß in Voznesenskij's Dichtung Architektur mit beinahe allen Lebensbereichen verknüpft ist, wobei die Bedeutung der Architektur in der Dichtung die utilitäre Funktion architektonischer Objekte übertrifft und ihr neue, unerwartete konnotative Funktionen zuweist.¹² In Anlehnung an Eco's semiotisches Modell von der kommunikativen Rolle der Architektur formulieren wir es so: die utilitäre Funktion der Architektur wird in der Dichtung Voznesenskij's zwar angesprochen, tritt aber in den Hintergrund. In Voznesenskij's Dichtung hat die konnotative Funktion, oder wie Eco sie auch nennt, die symbolische Funktion¹³, Vorrang, wie wir am Beispiel der Gedichte *Осень в Сигулде* und *Кроны и корни* demonstrieren werden.

Voznesenskij's architektonisches Denken läßt sich in seinem dichterischen Werk als Denken in räumlichen Kategorien beschreiben: der Aufteilung und Einteilung eines ganzheitlichen Raumes in mehrere Raumeinheiten. So erscheint es nicht verwunderlich, wenn ein ständiges Verlassen und Hinausgehen, was wiederum das Vorhandensein von Räumen und Gebäuden impliziert, zur Beschreibung des Lebens dient, wie z.B. im Gedicht *Осень в Сигулде*¹⁴ (Herbst in Sigulda). Sprachlich manife-

¹¹ Frank, 3.

¹² Vgl. Eco, 293-352.

¹³ Vgl. Eco, 310.

¹⁴ Das Gedicht entstand 1961 und wurde, soweit ermittelbar, zuerst als 21. Abweichung des Zyklus *Тридцать отступлений из поэмы треуголь-*

stiert sich das als ein Beziehungsgefüge von Metaphern, anhand deren Analyse wir unsere Problemstellung – die Realisierung architektonischen Denkens in Gedichten über das Leben – diskutieren.

Eine Abschiedsszene am Bahnhof eröffnet das Gedicht:

[1]
 Свисаю с вагонной площадки,
 прощайте,
 ...¹⁵

Es folgt eine Reihe weiterer Abschiedsszenen, die sich als Ausdruck für die unwiederbringliche Vergangenheit von Lebensabschnitten durch das gesamte Gedicht winden. Alle Verabschiedungsszenen werden markiert mit Begriffen wie прощать (Lebewohl sagen), гуд бай (good bye), попрощаться (Abschied nehmen), und спасибо (dankeschön), das durch die erste und letzte Position in den Strophen elf, zwölf und dreizehn wie eine Klammer Vergangenes in Einheiten zusammenfaßt:

[11]
 спасибо, что в рощах осенних

ная груша in Знамя 4/1962, 76, veröffentlicht. Es wurde aber in sehr viele später erschiene Gedichtbände und Zyklen erneut aufgenommen. In der vorliegenden Arbeit wird die Fassung aus *Собрание сочинений*, Teil I, 24 zitiert. Sie enthält gegenüber der 1962 veröffentlichten Version zusätzlich noch die Zeilen: / ... / друзья и враги, бывайте, / гуд бай, / из меня сейчас / со свистом вы выбегайте, / и я уйду из вас //.

¹⁵Das Gedicht *Осень в сигулде* erschien in deutscher Übersetzung in der Ausgabe: Andrej Wosnessenskij, *Dreieckige Birne. Dreißig lyrische Abschweifungen*, übertragen von Eckhart Schmidt und Alexander Kämpfe, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1963, 30-32. Die folgende Übersetzung stammt von der Verfasserin vorliegender Arbeit: Ich hänge aus dem Waggon. / Lebt wohl. //

...
 спасибо,
 [12]
 я ожил, спасибо за осень,
 ...
 спасибо.¹⁶

Die Verabschiedung am Bahnhof ist hier der Zeitpunkt des Übergangs von einem Lebensabschnitt in den anderen, für den es kein Zurück mehr gibt:

[2]
 прощай, мое лето,
 пора мне,
 на даче стучат топорами,
 мой дом забивают дощатый,
 прощайте,¹⁷

Dieser Gedanke findet seinen Ausdruck in der Metapher der Vernagelung des Holzhauses на даче стучат топорами. Damit wird das Ende des vergangenen Lebensabschnittes Jugend, angesprochen in der ersten Zeile прощай, мое лето neben den Auszug aus einem Haus gestellt. Das Unausweichliche zeigt sich in der unpersönlichen grammatikalischen Konstruktion пора мне / на даче стучат топорами, / мой дом забивают дощатый /.

Wie in der Strophe kommt auch im Kontext des gesamten Gedichtes der konnotativen Funktion von 'Haus' große Bedeutung zu, an deren vorderster Stelle die Schutzfunktion steht.

¹⁶danke, daß in den herbstlichen Hainen / ... / danke, // ich lebte auf, danke für den Herbst, / ... / danke, //

¹⁷leb wohl, mein Sommer, / meine Zeit ist gekommen / auf der Datscha wird mit Äxten geklopft, / mein hölzernes Haus vernagelt / lebt wohl, //

wird das Signifikat 'Hülle' durch das Prädikat уходим (wir gehen weg, verlassen) und die Ergänzung из стен näher bestimmt als 'Haus'. Der Begriff стена (Mauer) bildet im Kontext der Strophe aber wiederum ein Paradigma mit матерей — женщин: уходим мы / ... из стен, / матерей / и из женщин / (wir gehen fort / ... aus Mauern / Müttern / und aus Frauen). Die konnotative Funktion von 'Haus' erweitert sich im Verlaufe des Gedichtes noch um die Begriffe 'друзья — враги — родина'

друзья и враги. бывайте,
гуд бай,
из меня сейчас
со свистом вы выбегаете,
и я уйду из вас,
...
о родина, прощаемся
...²⁰

Das erweiterte Paradigma мы — стена — мать — женщина — друзья — враги — родина beschreibt den unausweichlichen Lauf des Lebens, и этот порядок извечен (und diese Ordnung ist ewig) als eine Kette von Verabschiedungen.

Hier wird also ein Begriffsparadigma aufgebaut, das mittels des Prädikats уходим im Kontext semantisch identifiziert wird. Die allen Begriffen zuzuordnende semantische Größe ist 'Haus'. Denn ein 'Fortgehen aus' (уходим из) impliziert das

под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., Москва: Русский язык. 1981, т. 3-ий, 304.

²⁰Freunde und Feinde, lebt wohl, / good-bye / ihr lauft jetzt mit dem Pfeifen aus mir fort / und ich gehe aus euch fort. / ... / о Heimat, leb wohl / ...

Vorhandensein von Häusern, die verlassen werden. In diesem Sinne bildet Strophe dreizehn die Klimax des Gedichtes:

НО ВОТ ТЫ УХОДИШЬ, УХОДИШЬ
 КАК ПОЕЗД ОТХОДИТ, УХОДИШЬ . . . ,
 ИЗ ПОР МОИХ ПОЛЫХ УХОДИШЬ.
 МЫ ВРОЗЬ ДРУГ ИЗ ДРУГА УХОДИМ.
 ЧЕМ НАМ ЭТОТ ДОМ НЕУГОДЕН?
 . . . ²¹

Jede Zeile endet mit dem Prädikat *уходишь* und *уходим*, das vom /o/-Laut dominiert wird wie das Lexem *дом*, das die Wörter neben der semantischen Verknüpfung von *уходишь/уходим* und *дом* zusätzlich in einem Lautparadigma zusammenfaßt, was die Wirkung dieser Signalwörter noch unterstreicht.

Voznesenskij kehrt mit diesem Bild des Hauses, das gleichzeitig konkretes Haus zweier Menschen ist und symbolisch für Haus als Leben steht, wieder zurück zum Ausgang des Gedichtes. Wir wissen nun, daß alles Leben, jeder Mensch, zum Haus wird, das wiederum Leben und Einzelschicksale in sich trägt. Diese Konnotationen von 'Haus' wurden im Gedicht durch die Gleichsetzung von 'Lebensabschnitt', 'Mensch', 'Mutter', 'Frau', 'Freund', 'Feind' und 'Lebenspartner' mit 'Haus' zum Ausdruck gebracht. Dadurch übertragen sich die semantischen Merkmale der genannten Begriffe auf die des Hauses.

Der Begriff 'Haus' bestimmt somit als Archisem²² entscheidend den Gehalt des Gedichtes. Er wird zur Archimetapher für

²¹ Nun, du gehst fort, gehst fort, / wie ein Zug abfährt, gehst du fort . . .
 / aus meinen hohlen Poren gehst du fort, / wir gehen einzeln jeder aus jedem fort, / was ist uns an diesem Hause nicht genehm? / . . .

²² Der Begriff 'Archisem' ist hier im Sinne Lotmans zu verstehen, der ihn

das ganze menschliche Leben. Jeder Begriff des im Gedicht aufgebauten Paradigmas hat konnotative Funktionen von 'Haus' übernommen. Leben wird verstanden als ein symbolisches Haus. Es setzt sich zusammen aus Lebensabschnitten (прощай мое лето), aus Abläufen in der Natur (уходим мы, / так уж положено, / из стен / матерей / и из женщин), aus dem Alltagsleben (прощай, моя мама /), aus oberflächlichen Freundschaften (друзья и враги. бывайте. / гуд бай) und aus tiefgehenden Zweierbeziehungen, (спасибо, что в рощах осенних / ты встретила... // мы врозь друг из друга уходим), die wie ein Haus betreten und wieder verlassen werden. Das architektonische Bild einer Enfilade von Häusern, die nacheinander zu durchwandern sind, liegt hier nahe.

In Voznesenskij's 1960. kurz nach dem Tode Boris L. Pasternaks entstandenem Gedicht *Кроны и корни*²³ (Kronen und Wurzeln), das von der Unsterblichkeit von Kunst und Künstler handelt, findet sich ein ähnliches Bild enger Verknüpfung zwischen Leben und Haus.

Nach dem Tode eines Künstlers steht sein leeres Haus offen:

[1]
 Несли не хоронить,
 несли короновать.²⁴

folgendermaßen definiert: „[...] Struktur interner Wechselbezüge. Diese erhebt sich einerseits zu einem Archisem, dem semantischen Kern, der an der Überschneidung der Bedeutungsfelder aller wichtigen semantischen Einheiten entsteht.“ Jurij Lotman. *Die Struktur literarischer Texte*. UTB 103. München: Fink. 1972, 221.

²³Die Zitate sind der dreibändigen Werkausgabe *Собрание сочинений*. T1. 46 entnommen.

²⁴Sie trugen ihn nicht zu Grabe. / Sie trugen ihn zur Krönung.

[4]
 Зияет дом его.
 Пустые этажи.
 На даче никого.
 В России — ни души.
 ...²⁵

Die letztere Strophe ist im Gedicht zentral, als vierte von sieben, angeordnet. Sie teilt das Gedicht in zwei Hälften. Die erste Hälfte ist der individuellen Bezugsebene, der des verstorbenen Künstlers zuzuordnen: *художник жил, ...* / (zweite Strophe); die zweite einer allgemeinen, die sich auf alle Künstler bezieht: *Художники уходят* (fünfte Strophe). Die Abgrenzung der individuellen Ebene eines bestimmten Künstlers von einer kollektiven erfolgt innerhalb der Strophe: die beiden ersten Zeilen *Зияет дом его. / Пустые этажи* bringen die individuelle Ebene des Künstlers zum Ausdruck durch die Nennung des Hauses, in dem er wohnte. Die nächste Zeile *На даче никого* bildet den Übergang von der individuellen zu einer allgemeinen Ebene. Ausgehend von der Beschreibung des Hauses nach dem Tode des Künstlers in syntaktisch kurzen, klaren Aussagesätzen — *Зияет дом его / Пустые этажи /* — und der Paraphrase dieser Aussage in der dritten Zeile *на даче никого* ergibt sich eine durch syntaktischen Parallelismus erzeugte Gleichstellung von dem Haus des Dichters mit ganz Rußland: *В России — ни души* (in Rußland ist keine Seele). Durch die Wiederholung der syntaktischen Konstruktion *на даче — в россия* übertragen sich die konnotativen Funktionen des Begriffes 'Haus', hier an erster Stelle Haus als Hort menschlichen Lebens, auf Ruß-

²⁵ Sein Haus klafft vor Leere. / Leere Stockwerke. / Kein Mensch auf der Datscha. / In Rußland — keine Seele.

land. In der Strophe ergibt sich zusätzlich noch die Reihe der am Ende der Zeilen stehenden Lexeme его, никого, ни души, die durch die Wiederholung von го-ни-го-ни zu einem Lautparadigma zusammengefaßt werden. Der Künstler steht gleichsam für alle in Rußland wohnenden Menschen.

Voznesenskij entläßt uns jedoch nicht in diese Leere. Bereits in der nächsten Strophe wird die Metapher 'architektonisches Objekt als Haus des Lebens' wieder aufgenommen:

[5]
 Художники уходят
 без шапок,
 будто в храм.
 в гудящие уголья
 к березам и дубам.
 ...²⁶

Der Vergleich des Todes mit 'fortgehen wie in ein Gotteshaus' impliziert in diesem Zusammenhang wiederum ewiges Leben, indem dem Signifikat 'храм' (Gotteshaus) ein theistisches Beziehungssystem zugrunde gelegt wird. Eine prosaische Auflösung der semantischen Verknüpfungen dieser Metapher müßte so lauten: Künstler verlassen uns so, ohne Mütze, als gingen sie in ein Gotteshaus (impliziert ist hier ein christliches Gotteshaus), in dem die Auferstehung Christi gefeiert wird. Christus erstand vom Tode auf, um den Menschen ewiges Leben zu schenken. Gotteshäuser sind also Häuser des ewigen Lebens. Somit wird durch das Signifikat Gotteshaus, das hier mit den besprochenen Konnotationen gefüllt wurde, der Tod als Endpunkt verneint. Der Begriff храм steht aber auch in Relation

²⁶Künstler gehen fort / ohne Mützen / als ob sie in ein Gotteshaus gingen / in summende Waldungen / zu Birken und Eichen.

mit гудящие угодыя (summande Waldungen) und березам и дубам (zu den Birken und Eichen), die eine weitere semantische Ebene einführen. Der Vergleich будто в храм (als ob) stellt храм in ein Paradigma mit гудящие угодыя und березам и дубам. Die graphische Hervorhebung durch rechtes Einrücken von будто в храм in der dritten von fünf Zeilen der Strophe im Gegensatz zu den übrigen vier Zeilen, die alle linksbündig beginnen, bestimmt die Hierarchie der Begriffe des Paradigmas храм, гудящие угодыя, березам, дубам: 'храм' erweist sich als Archisem des Paradigmas, wodurch die Konnotation 'Haus des ewigen Lebens' von 'Gotteshaus' auch auf die Begriffe der Natur übertragen wird.

Das Fortgehen von Künstlern aus den Häusern des Lebens, sprich ihr Tod, wird durch ihre Beerdigung zur Vereinigung mit der Natur, die im Kontext des Gedichtes als Kathedrale beschrieben wird und damit die konnotative Funktion 'Haus des sich ständig wiederholenden Kreislaufs des Lebens' angenommen hat. Die letzte Strophe des Gedichtes bezieht sich ganz auf den Kreislauf der Natur:

Леса роняют кроны.
Но мощно под землей
ворочаются корни
корявой пятерней.²⁷

Künstler feiern ihre Auferstehung, indem sie durch ihre Bestattung der Natur zurückgegeben werden, die, einer Kathedrale gleich, ein ewiger Ort der Auferstehung und des Lebens ist.

Wie hier also gezeigt wurde, schafft Voznesenskij mit den Begriffen 'Haus' und 'Kathedrale' ein ganzes Beziehungsgefüge,

²⁷ Die Wälder verlieren ihre Kronen. / Aber unter der Erde / winden sich mächtig die Wurzeln / wie knotige Hände. //

das Leben, Tod, Mensch, Künstler, Heimat und Wiederkehr im Kreislauf der Natur beinhaltet.

2.3 Architektur und Dichtung als erlebte Geschichte am Beispiel Андрей Полисадов

Die Beziehungen zwischen Architektur, Dichtung und Geschichte sollen im folgenden an Voznesenskij's Poem Андрей Полисадов (Andrej Polisadov), das 1979 entstand²⁸, exemplarisch analysiert werden. Im Rahmen dieser Arbeit können andere als von unserem Thema vorgegebene Aspekte des vielschichtigen Poems nur am Rande oder gar nicht erwähnt werden.

In seinem an die georgischen Leser gerichteten Vorwort zum Gedichtband *Иверский свет* schrieb A. Voznesenskij:

„Два десятилетия ушло на путь между этими одновременно построенными соборами-близнецами — цветным рассветным Василием Блаженным и строго-белым Муромским собором

²⁸Das Poem wurde in mehreren Büchern Voznesenskij's veröffentlicht, zuerst in der Ausgabe *Безотчетное*, Москва: Советский писатель, 1981, 230-250. 1984 erschien es gleich in zwei Ausgaben: *Иверский свет. Стихи и поэмы*, Тбилиси: Мерани, 1984, 63-90 (mit den Archivbemerkungen des Autors); in dieser Ausgabe wird das georgische Thema des Poems Андрей Полисадов zum Leitmotiv des gesamten Buches, die zu Zyklen zusammengefaßten Gedichte stehen unter dem jeweiligen Motto eines der Teile des Poems. Aus *Собрание сочинений*, Teil 3, 203-227 stammen die zitierten Textstellen. Zwischen den drei Versionen gibt es nur geringe Unterschiede, die vor allem die Stropheneinteilung betreffen. Lediglich die Version aus *Иверский свет* weicht im Text geringfügig von den anderen beiden Veröffentlichungen ab.

на Посаде. Они стали моими поэмами первой и нынешней. Между ними — жизнь человеческая.“²⁹

Darin faßte er in einem einzigen Satz die vielschichtigen Verbindungen von Architektur, Dichtung, Kunst und Künstler. Geschichte und Gegenwart in den beiden von ihm angesprochenen Poemen, Андрей Полисадов und Мастера, zusammen. Der Autor leistete damit selbst einen kurzen, aber wesentlichen Beitrag zur Annäherung an die nicht immer aufs erste verständliche assoziative Dichtung -- als Einführung und Geleit für den Leser. In beiden Poemen kommt den Werken der Architektur, der Basiliuskathedrale in Moskau und der Mariä Verkündigungskathedrale am Gestade in Murom, eine zentrale Rolle zu.

In unserer Arbeit soll das bereits 1957 entstandene Poem Мастера aus unserer weiteren Analyse ausgeklammert bleiben. Wir verweisen hier auf andere detaillierte Besprechungen dieses vielleicht bekanntesten Poems Voznesenskis,³⁰ um uns ganz auf die Besprechung der Relationen zwischen Architektur, Poesie.

²⁹Zitiert aus dem Vorwort des Autors: „Zwei Jahrzehnte vergingen zwischen diesen gleichzeitig errichteten Kathedralen-Zwillingen — der bunten hellen Basiliuskathedrale und der strengen weißen Kathedrale am Gestade in Murom. Sie wurden meine Poeme, das erste und das heutige. Zwischen ihnen liegt ein Menschenleben.“ *Иверский свет*, 8.

³⁰Zur Erinnerung: Мастера besteht aus einer Widmung an die Künstler aller Zeiten, einer Widmung an die Barbaren aller Zeiten, den Teilen I-VII, in denen die Errichtung der Basiliuskathedrale in Moskau erzählt wird, und einem Requiem; der Prozeß des Errichtens der Basiliuskathedrale wird zum Modell für den künstlerischen Prozeß an sich. Für eine Analyse des Poems siehe u.a. В.Н. Благодоров, „Структура поэмы Андрея Вознесенского ‘Мастера’“. *Материалы II республиканской научно-теоретической конференции молодых ученых и аспирантов*. Самарканд: 1969, 224-229; А.А. Михайлов, *Андрей Вознесенский. Этюды*. Москва: Художественная литература, 1970, 28-33. Vgl. dazu auch Condee, 226.

Geschichte und Gegenwart im Poem Андрей Полисадов zu konzentrieren.

Voznesenskij wählt ein Verfahren, das als 'Fragmentierung' zu bezeichnen ist, und zwar deshalb, weil einzelne Ausschnitte aus der Geschichte sowohl der Kathedrale als auch aus dem Leben des Andrej Polisadov in Form von Fragmenten aus dokumentarischem Material als poetisches Material in die Komposition des Poems einfließen. Das Poem besteht aus Archivaufzeichnungen (архивные заметки), einem Prolog, 17 Teilen, die mit römischen Zahlen nummeriert sind, und einem Epilog.

Ein Werk der Architektur, in unserem Fall die Mariä Verkündigungskathedrale am Gestade (Благовещенский муромский собор на Посаде) in Murom, rückt in den Mittelpunkt des Poems Андрей Полисадов. Ausgehend von diesem Zentrum wird die Geschichte des Andrej Polisadov, die aufs engste mit der Geschichte der Kathedrale in Murom verflochten ist, im Poem erforscht und erzählt. In der Komposition des Poems kommt es also zu einer thematischen Verknüpfung von einem Werk der Architektur mit einer historischen Figur, in deren Folge beide, die Kathedrale in Murom und Andrej Polisadov, als poetische Figuren fungieren.

Im Prolog zum Poem — dem Archivaufzeichnungen (Архивные заметки) vorangehen greift Voznesenskij mit einführenden Erläuterungen weit in die Geschichte, bis zur Vorgeschichte der Errichtung der Kathedrale, zurück. An deren Stelle stand einst eine Holzkirche, wie wir aus einem Zitat aus der „Житие Константина, Феодора и Михаила муромских чудотворцев [sic]“³¹ (wörtliche Übersetzung des Titels: Vita des Konstantin, Feodor und Michael, der Wundertäter aus Murom) erfahren, das Voznesenskij zur Erläuterung im Teil I

³¹ *Собрание сочинений*. Т3. 211.

des Poems, der dem Prolog folgt, einsetzt. „В лето седмь тысяшь шесть дсят первом году Государь и Великий князь Иоанн Васильевич IV вся Русии приде во град Муром и молятеся в первоначальной церкви Благовещенья (деревянной), [...]“.³² Wir erfahren weiter, wogum der Fürst betete und welches Gelübde er ablegte. Falls seine Bitte in Erfüllung ginge, wolle er anstelle der Holzkirche eine Kathedrale errichten lassen. „Аще град Казань возьму, аз повелю здь устроить храм каменный Благовещения“.³³ Der Fürst nahm die Stadt Kasan ein und entsandte noch im selben Jahr, wie aus der Vita hervorgeht, Maurer nach Murom, die die Kathedrale aus Stein errichteten. Diese Vorgeschichte zur Errichtung der steinernen Kathedrale ist also historisch belegt.

Wir analysieren im folgenden die poetische Umsetzung der historischen Ereignisse anhand der ersten drei Strophen des Prologs:

[Prolog,1]

Взойдя на гору, основав державу,
я знал людскую славу и разор.
В чужих соборах мои кони ржали —
настало время возводить собор.

[Prolog,2]

Немало в жизни видел я чудовищ.
Они пойдут на каменный узор.
Чтоб было где хранить потомкам овоц.
настало время возводить собор.

³² „Im Jahre 7061 kam der Herr und große Fürst von ganz Rußland Ioann Vasilevič IV in die Stadt Murom und betete in der ursprünglichen (hölzernen) Mariä Verkündigungskirche.“ *Собрание сочинений*, Т3, 211.

³³ „Wenn ich die Stadt Kasan einnehme, ordne ich an, hier eine Mariä Verkündigungskathedrale aus Stein zu errichten.“ *Собрание сочинений*, Т3, 211.

[Prolog.3]

Меж правого и левого базара

я оставался все-таки собой.

В Архитектуре главное, пожалуй,
не выстроить, а выстрадать собор.³⁴

Die drei Strophen sind im thematischen Bereich symmetrisch aufgebaut: die ersten zwei Zeilen jeder Strophe beziehen sich auf das lyrische Ich, das der historischen Person des Fürsten in der Vita entspricht. Die mächtige Position der Figur des lyrischen Ich wird angedeutet / Взойдя на гору, основав державу /, dessen Lebenserfahrung vermittelt / я знал людскую славу и разор. / Немало в жизни видел я чудовищ. / Они пойдут на каменный узор / und letztlich sein Charakter entwickelt, was in den Zeilen / Меж правого и левого базара / я оставался все-таки собой / ausgedrückt wird. Im Unterschied zum historischen Text erlangt der poetische durch das Einsetzen des lyrischen Ich, aus dessen Perspektive erzählt wird³⁵, eine neue

³⁴ Auf dem Weg nach oben / nach der Gründung eines Reiches / wußte ich um menschlichen Ruhm und Zerstörung. / In fremden Kathedralen wieherten meine Pferde — / die Zeit war gekommen, eine Kathedrale zu errichten. // Nicht wenige Ungeheuer sah ich im Leben. Sie werden in die Steinmuster eingehen. / Damit die Nachkommen ihr Gemüse lagern können / brach die Zeit an, eine Kathedrale zu errichten. // Zwischen allem Getümmel / blieb ich trotzdem ich selbst. / In der Architektur ist es nicht wichtig, / eine Kathedrale zu erbauen, sondern sie sich zu erleiden. // *Собрание сочинений*, Т3, 210.

³⁵ Das Poem gilt als episches Genre. L.I. Timofeev definiert das Poem als „[...] большая форма лиро-эпического жанра, стихотворное произведение с сюжетно-повествовательной организацией, повесть или роман в стихах. Своеобразие поэмы основано на сочетании повествовательной характеристики действующих лиц, событий и при их раскрытии через восприятие и оценки лирического героя, повествователя, играющего в поэме активную роль [...]“. *Словарь литературоведческих терминов*, редакторы —

Dimension, nämlich die der Intensität menschlicher Erfahrung, menschlichen Denkens und Handelns.

Zeile drei und vier der dritten Strophe sind thematisch der Architektur zuzuordnen. In den ersten zwei Strophen werden die Gründe, die zur Errichtung der Kathedrale führten, poetisch dargelegt. In Strophe eins ist dieser Grund noch verbunden mit bedeutsamen Vorgängen: nach der Gründung eines Reiches, die oft mit Eroberung, Verwüstung und Entweihung fremden Territoriums und fremder Kultur verbunden ist, was in der Zeile / В чужих соборах мои кони ржали³⁶ / настало время возводить собор // zum Ausdruck kommt, mußte eine Kathedrale zum Zeichen der eigenen Macht errichtet werden.

Von ernsten, historisch bedeutsamen Ereignissen, zu denen die Errichtung der Kathedrale zählt, wechselt nun die zweite Strophe ironisch zum Alltäglichen, das uns ins 20. Jahrhundert versetzt. Der Blick in die Gegenwart ist wiederum auf die Kathedrale gerichtet, womit ein geschichtlicher Rahmen von Beginn der Gründung bis zur Jetztzeit der Kathedrale gezeichnet wird: / Чтоб было где хранить потомкам овощ. / настало время возводить собор. // Voznesenskij spricht damit die Situation vieler Kirchen, Klöster und Kathedralen im nachrevolutionären Rußland an, die Getreidespeicher zweckentfremdet wurden und teilweise immer noch als solche in Gebrauch sind.

составители Л.И. Тимофеев и Ц.В. Тураев, Москва: Просвещение, 1974, 286.

³⁶Kosaken tränkten ihre Pferde bei Eroberungen in den Weihwasserbecken christlicher Kirchen, was in den Augen vieler eine Entweihung des Ortes und Demütigung der Eroberten bedeutete, die Macht der Kosaken aber demonstrierte und sie so aufwertete. Vgl. Eco, 321. Voznesenskij verwendet den Ausdruck / В чужих соборах мои кони ржали (in fremden Kathedralen wühlerten meine Pferde) hier als *Синоним* für Eroberung, собор (Kathedrale) steht für Macht; der religiös-ideologische Hintergrund hat hier eine Umdeutung zu machtideologischer Konnotation erhalten.

Die chronologische historische Abfolge wird durchbrochen, indem eine aus der Perspektive der russischen Gegenwart bekannte Tatsache mit einer aus einem früheren Jahrhundert verknüpft und dadurch auf die gleiche zeitliche Erfahrungsebene gestellt wird. In das lyrische Ich der ersten Strophe, das wie bereits erwähnt, dort dem Ich des Fürsten entsprach, mischt sich die Perspektive des zeitgenössischen Autors. Dadurch kommt es zu einer Verschmelzung von Geschichte und Gegenwart im zentralen Symbol der Kathedrale.

In der vorletzten und letzten Zeilen von Strophe drei Strophe findet sich eine weitere, und zwar die gewichtigste Aussage zur Errichtung der Kathedrale: / В Архитектуре главное, пожалуй, / не выстроить, а выстрадать собор //, die nicht nur durch das Wort *главное* (wichtig) unterstrichen wird. Die Rede ist nicht mehr nur von der Errichtung einer Kathedrale (*собор*); das Blickfeld erweitert sich auf die Architektur als Gesamtheit. Durch die exponierte Stellung als letztes Wort der Strophe (wie auch in den vorherigen Strophen) wird *собор* denn auch als *pars pro toto* betont. Eine besondere Stellung nehmen die beiden Prädikate *выстроить* und *выстрадать* ein. Durch ihre ähnliche Lautstruktur *вы-стр-* gehören sie einem Lautparadigma an. Die syntaktische *не ... а* Konstruktion unterstreicht allerdings den Gegensatz der Prädikate. Durch die Gegenüberstellung von *выстроить*, was 'erbauen, errichten' bedeutet, und *выстрадать*, was auch 'unter Qualen hervorbringen, schaffen' bedeuten kann, erhält der Akt des Errichtens sowie dessen Produkt eine Dimension, die über die bloße denotative Funktion des Bauwerkes weit hinausgeht. Der Kathedrale werden mehrere symbolische Funktionen zugewiesen. Sie ist das Ergebnis menschlichen Handelns und Bewußtseins ebenso wie in Stein gehauenes Denkmal menschlichen Leidens. Die Kathedrale steht als Gedächtnisträger der mit ihr verbundenen wechselvollen Ge-

schichte, wie dies in der Gegenüberstellung der verschiedenen Funktionen der Kathedrale zu unterschiedlichen Zeitpunkten zum Ausdruck gebracht wird.

Zudem ist die Kathedrale als ein Objekt der Architektur natürlich auch ein Objekt der Kunst, womit ihr auch eine ästhetische Funktion zuzuweisen ist. Eine Detailbeschreibung in Teil V des Poems deutet den ästhetischen Wert der Kathedrale an:

[V.1]
 Сохранилась соборная опись.
 Почерк в усиках виноградных
 безымянного узника повесть
 заплетал на фасад и ограды.
 „8 старых опор. 8 поздних.
 Консультировал Барма и Постник“.
 ...³⁷

Ein Unbekannter hinterließ auf der Fassade und der Umzäunung eine kunstvolle Handschrift, die in der Strophe повесть (Erzählung) genannt wird. Die Nennung von Barma und Postnik im Zusammenhang mit dem Baumeister der Kathedrale läßt auf ausgezeichnete künstlerische Arbeit schließen. Barma und Postnik waren die Baumeister der gleichzeitig mit der Mariä Verkündigungskathedrale in Murom am Gestade errichteten Basiliuskathedrale in Moskau. In der Geschichte der Architektur nehmen diese Architekten einen bedeutenden Rang ein.³⁸

³⁷Eine Beschreibung der Kathedrale blieb erhalten. / Die Handschrift in Weinranken / eines namenlosen Gefangenen Erzählung / flocht sich auf die Fassade und die steinernen Mauern. / „8 alte Stützen. 8 spätere. / Er konsultierte Barma und Postnik“. / ... / *Собрание сочинений*. Т3, 215.

³⁸Barma und Postnik errichteten die Basiliuskathedrale in Moskau nahe dem Kreml im Auftrag von Ivan IV. zu Ehren der Eroberung Kasans 1552 und der dabei gefallenen russischen Krieger. Die Basiliuskathedrale gilt als

Voznesenskij muß die Erhaltung der Kathedrale in Murom allein schon deshalb ein besonderes Anliegen gewesen sein.

Dem Teil VIII des Poems stellt er ein Epigramm voran, das von der Restaurierung des Inneren und des Glockenturms der heute wieder als Kirche benutzten Mariä Verkündigungskathedrale im Jahre 1979 berichtet:

„В 1979 г. реставрированы интерьеры, колокольня ныне действующего Благовещенского собора.“³⁹

Ausgehend von der notwendigen Restaurierung der Kathedrale folgt anschließend in Teil IX des Poems ein glühender Appell zur Erhaltung von Kultur:

[IX]

Реставрируйте купол в историческом кобальте!
 Реставрируйте яблоню придорожную в копоти.
 Реставрируйте рыбу под мазутными плавнями.
 Возвратите улыбку на губах, что заплакали.
 Возродите в нас совесть и коня Апокалипсиса.
 Реставрируйте новое, что живое пока еще!
 Что казалось клиническим с точки зренья приказчика.

das feierlichste und prunkvollste Denkmal aus der Zeit Ivans IV. Zu ihrer Zeit verkörperte der bis ins Bizarre gesteigerte russische Bautypus die Idee der theokratischen Selbstherrschaft als Erbe des christlichen Kaisertums von Byzanz. Die Kathedrale war Symbol der Einheit der geistlichen und weltlichen Macht. Einzelne Elemente der Komposition der Kathedrale spielten in der russischen Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts eine Rolle. Vgl. Erich Donnert, *Altrussisches Kulturlexikon*, Leipzig: Bibliographisches Institut, 1985, 14-15.

³⁹ „Im Jahre 1979 wurden das Innere und der Glockenturm der heute für Gottesdienste benützten Verkündigungskathedrale restauriert.“ *Собрание сочинений*, Т3, 218.

скоро станет классическим. как сегодня Пикассо.

Чистый вздох стеклодувши из глуши гусь-

хрустальной

задержался в игрушке модернистки кустарной.

Чтобы лет через тыщу реставратор дотошный

повял вечную душу современной художницы.⁴⁰

Der Aufruf zur Restaurierung der Kuppel der Kathedrale im historischen Kobalt, dem Blauton vieler Kuppeln russischer Kirchenbauten, ist Anlaß, gegen den allgemeinen Verfall von menschlicher Kultur aufzutreten.

Der Protest gegen den Verfall der Architektur erweitert sich zu einem Protest gegen die Zerstörung der Umwelt mit dem Aufruf „Restauriert den Apfelbaum am Wegesrand unter dem Ruß / Restauriert den Fisch unter dem Ölfilm in den Flüssen“; zu einer Aufforderung zu Barmherzigkeit und Rückkehr zum Gewissen, für Toleranz gegenüber dem Neuen, das nicht den offiziellen Normen entspricht. Mit dem Neuen meint Voznesenskij zeitgenössische Künstler und ihre Werke, die von der Zensur verbannt oder verboten wurden, die aber in den Augen späterer Kunstbetrachter (späterer Generationen) zum klassischen Kanon zählen werden, so wie Picasso bereits heute ein Klassiker geworden ist. Nicht die Zensoren, sondern die Geschichte soll die zeitgenössischen

⁴⁰Restauriert die Kuppel im historischen Kobalt! / Restauriert den Apfelbaum am Wegesrand unter dem Ruß. / Restauriert den Fisch unter dem Ölfilm in den Flüssen. / Gebt den Lippen, die weinten, ihr Lächeln wieder zurück. Erweckt in uns das Gewissen und das Pferd der Apokalypse. / Erhaltet das Neue, das noch lebendig ist! / Was aus der Sicht eines Funktionärs klinisch tot erschien / wird schon bald klassisch, wie heute Picasso. / Der reine Seufzer einer Glasbläserin aus der Provinz Gus'-Chrystal'noj / hat sich im primitiven Spielzeug der Modernistin erhalten. / Damit auch noch in tausend Jahren der wißbegierige Restaurator / den bleibenden Geist der zeitgenössischen Künstlerin versteht. // *Собрание сочинений*, TIX, 218.

sche Kunst beurteilen. So wird aus der Aufforderung zur Erhaltung der Kathedrale, einem Werk der Architektur, ein Appell zur Erhaltung von altem und neuem Kulturgut sowie von Natur und ethischen Werten. Die ästhetische Funktion der Kathedrale ergibt sich aus dem Paradigma Kathedrale (купол) — Natur (яблоня, рыба) — Barmherzigkeit (возвратите улыбку на губах, что заплакали) — Gewissen (совесть и конь апокалипсиса) und Gegenwartskunst (Реставрируйте новое, что живое пока еще!). Das Archisem dieser einem Paradigma angehörenden Begriffe, die ein positiv besetztes Wertsystem bilden, kann als 'das erhaltenswerte Schöne' bezeichnet werden.

Der nächste Punkt unserer Analyse ergibt sich aus der Verknüpfung der für das Poem wesentlichen poetischen Figuren. In der Komposition dominieren die Figuren des Andrej Polissadov, die des lyrischen Ich und die Kathedrale, die ebenfalls als poetische Figur personifiziert ist.

Der historische Andrej Polissadov wurde, noch Jüngling, nach dem imeretinischen Aufstand⁴¹ von der zaristischen Armee als Kriegsgefangener aus dem Kaukasus nach Rußland gebracht, wo er, nach Voznesenskij's Aussage, eine ausgezeichnete Bildung erlangte. Nach seiner Erziehung in einem geistlichen Seminar kam Polissadov in das der Mariä Verkündigungskathedrale von Murom zugehörige Kloster. Dort war er für den Rest seines Lebens als Geistlicher tätig. Polissadov wurde sogar erster Ar-

⁴¹Das ostgeorgische Reich, ein russisches Protektorat seit der Zeit Katharinas II, wurde 1801 vom russischen Reich annektiert. Die Unterwerfung der Aufstände in den georgischen Fürstentümern, u.a. Mingrelien und Imeretien, führte zum Krieg mit Persien (1804-1813). Nach neunjährigem Krieg erlangte das zaristische Rußland im Oktober 1813 die Oberhoheit über den Kaukasus. Vgl. *The Cambridge Encyclopedia of Russia and the Soviet Union*, Gen. Ed. A. Brown et. al., Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982, 460.

chimandrit der Kathedrale.⁴² Neben seinen Schriften über die Geschichte der Kathedrale hinterließ Polisadov auch ein architektonisches Denkmal: in die Nordwand der Kathedrale in Murom schlug er einen Rundbogen, der auch heute noch existiert.⁴³

Es besteht eine direkte Beziehung zwischen dem Dichter, der mit dem lyrischen Ich des Poems zusammenfällt, und der historischen Figur des Andrej Polisadov, der in der Komposition des Poems als poetische Figur gleichen Namens gestaltet wird. Polisadov ist nach dem Stammbaum der Familie Voznesenskij der Ururgroßvater des Dichters Andrej Voznesenskij. Wie Polisadov in seiner Chronik, so schreibt Voznesenskij in seinem Poem über die Kathedrale, der u.a. auch für die Geschichte der Familie Voznesenskij eine verbindende Funktion zukommt:

[VIII]

...

Эти стены — посмертная маска

с его жизни, его печали —

словно выпуклая азбука.

чтоб слепые ее читали.

...⁴⁴

⁴² Archimandrit; in der Ostkirche Vorsteher eines Klosters, Abt; auch Titel höherer Geistlicher; vgl. Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, 425.

⁴³ „В 1882 г. чугунный пол заменен на деревянный, щитовой, главы покрыты железом и крашены медянкой, пробита арка для соединения храма с теплой церковью, клиросы отделены киотами, стены заново покрыты живописью. Из описания Полисадова.“ *Собрание сочинений*, Т3, 222. Vgl. auch *Архивные Заметки* des Poems Андрей Полисадов, Т3, 204-209. „Im Jahre 1882 wurde der gußeiserne Boden durch einen Bretterboden ersetzt, die Kuppeln mit Eisen bedeckt und in Grünspan bemalt, ein Bogen durchgeschlagen, um die Kathedrale mit der warmen Kirche zu vereinen, die Chorbänke abgetrennt durch Ikonenschränke, die Wände von neuem bemalt.“

⁴⁴ /... / Diese Mauern sind die Totenmaske / seines Lebens — seiner

Der Dichter versucht, dem architektonischen Kunstwerk Kathedrale, das er die Totenmaske Polisadovs nennt (эти стены — посмертная маска / с его жизни ...), durch sein Poem, ein sprachliches Kunstwerk, näherzukommen. In der heute noch frequentierten Kathedrale ist die Geschichte Polisadovs aufgezeichnet. Die Assoziation Architektur — Literatur, und somit Denkmal der Baukunst und schriftliches Denkmal, stellt Voznesenskij durch den Vergleich 'wie in Blindenschrift' (словно выпуклая азбука) her. Gleich einem Blinden ertastet der zeitgenössische Dichter die architektonischen Formen der Kathedrale, um die Geschichte seiner Familie darin zu lesen. Polisadov wird damit für Voznesenskij in der Gegenwart lebendig.

[VIII]

Это нашей семьи апокриф

...

Не явлюсь его биографом,

но поэтом его явлюсь.

...⁴⁵

Poetisches (fiktives) Material und geschichtliche Fakten verschmelzen im Poem zu einem unteilbaren sprachlichen Kunstwerk, das in seiner Struktur der Entwicklung der Figur Andrej Polisadov schrittweise folgt. Durch Polisadovs enge Beziehung mit der Kathedrale liegt in ihrer Geschichte auch ein Teil der Familiengeschichte Voznesenskij's verborgen. Im Poem wird sie erschlossen und, gestaltet in künstlerischer Form, niedergeschrieben. Die Verbindung der Figur Andrej Polisadov und der Ka-

Sorgen / gleichsam ein reliefartiges Alphabet, / damit auch Blinde es lesen können. / ... *Собрание сочинений*. Т3, 218.

⁴⁵Das ist die Apokryphe unserer Familie / ... / Ich bin nicht ihr Biograph. / Aber ihr Dichter bin ich. / ... / *Собрание сочинений* Т3, 218.

thedrale ist also ein für die Komposition des Poems wesentliches konstituierendes Element.

Anhand der poetischen Verknüpfung zwischen Polisadov und der Kathedrale erhellen sich ihre Beziehungen. Voznesenskij stellt hier historische Tatsachen mit den Mitteln der Dichtung dar:

[III,1]

...

Его [Андрея Полисадова] спешно усыновили,

дали имя: Андрей Полисадов.

Домом стал Собор на Посаде.

...⁴⁶

Die Kathedrale wird Polisadov zum Zuhause (Домом стал Собор на Посаде), nachdem er seiner Heimat Georgien entrissen und nach Rußland verschleppt wurde. In Teil III des Poems heißt es wieder:

[VIII,1]

...

Его ждал Собор на Посаде.

Темной мыслью белых фасадов

стал он.

...⁴⁷

Dieser Teil unterstreicht noch einmal die enge Verbindung von Polisadovs Schicksal mit der Kathedrale. Polisadov wird zum

⁴⁶ / ... / Er wurde schnell als Sohn angenommen. / sie gaben ihm den Namen: Andrej Polisadov. / Sein Zuhause wurde die Kathedrale am Gestade. / ... / *Собрание сочинений*, Т3, 212-213.

⁴⁷ / ... / Auf ihn wartete die Kathedrale am Gestade. / Er wurde / der weißen Fassaden dunkler Gedanke. / ... / *Собрание сочинений*, Т3, 218.

geistigen Inhalt der architektonischen Formen und bildet mit der Kathedrale eine unauflösbare, schicksalhafte Verbindung; ihm bleibt es überlassen, verzweifelte, die Kathedrale aufsuchende Menschen zu trösten:

[VI.1]

Почему он бежать не пытался?

...

Утешая печалей толпы
в двух церквах, холодной и теплой,
разделенных стеной допотопной,
вдруг он понял, что в них нуждался,
в них он большую боль увидел,
чем свою. И для них остался.⁴⁸

Die Kathedrale erscheint als Symbol menschlichen Schmerzes; gleichzeitig ist sie Trost für den in ihren Mauern lebenden Polisadov.

Die Kathedrale erfüllt aber noch eine andere Funktion für Polisadov, die im Poem an der Personifizierung der Kathedrale deutlich wird. Zunächst erfüllt die Kathedrale die Funktion eines Vaters:

[I.2]

...

«Кто я?! Кто?!» — взвояет выросший ссыльный.
Утешает собор его: «Сын мой...»⁴⁹

⁴⁸ Warum versuchte er nicht, davonzulaufen? / ... / Den Kummer der Menge tröstend / in zwei Kirchen, einer kalten und einer warmen, / die durch eine vorsintflutliche Mauer voneinander getrennt, / verstand er plötzlich, daß er sie brauchte, / in ihnen sah er einen größeren Schmerz / als den seinigen. Und für sie blieb er. // *Собрание сочинений*, Т3, 216.

⁴⁹ / ... / „Wer bin ich?! Wer?!“ — ruft der halbwüchsige Verbannte. /

Das Verhältnis Vater/Sohn ändert sich aber im Verlaufe des Poems mit Zunahme von Alter und Würde Polisadovs. In Teil V, Strophe fünf des Poems, finden wir folgende Zeilen:

[V,5]

„...“

Спор решает душа, не топор.”

„Да, отец“, — отвечает собор.

...⁵⁰

Hier spricht die mit menschlichen Eigenschaften ausgestattete Kathedrale Polisadov mit 'Vater' an, was auch den kirchlichen Rang des Polisadov und die Achtung der Kathedrale vor Polisadov hervorhebt. Im Poem kommt es zu weiteren Dialogen zwischen der Kathedrale und Polisadov, die manchmal die Form eines Gebets annehmen:

[V,5]

„Я молюсь за царя Александра.

что когда-то лишил меня имени.

Тяготят теперь имя и сан его.

Хочет он безымянную схиму.

...⁵¹

Andere Male verlaufen sie auch wie ein alltägliches Gespräch unter guten Bekannten:

Die Kathedrale tröstet ihn: „Mein Sohn...“. // *Собрание сочинений*, Т3, 211.

⁵⁰ / „...“ / Den Streit entscheidet die Seele, nicht die Axt.“ / „Ja, Vater“ — antwortet die Kathedrale. / ... / *Собрание сочинений*, Т3, 216.

⁵¹ „Ich bete für den Zaren Alexander, / der mir einst meinen Namen nahm. / Jetzt drücken ihn Name und Rang. / Er will namenlose Askese. / ...“ / *Собрание сочинений*, Т3, 216.

[V.5]

...

«Погоди. Собор на посаде!»
 «Подожду, Андрей Полисадов». ⁵²

[VI.2]

Ежедневно он шел к ограде,
 в пояс кланяясь эху фасадов:
 «Добрый день. Собор на Посаде».
 «Добрый день. Андрей Полисадов». ⁵³

Eine weitere Verbindung zwischen der Kathedrale und Polissadov stellen die von ihm vorgenommenen Veränderungen an der Kathedrale dar, die im Teil XIV des Poems in die Komposition einfließen.

[XIV.1]

...

Сгоряча собор перестроил.
 Церковь теплую свел с холодной
 аркой циркульной, бесколонной,
 полстены проломив при народе.
 Арка ахнула переходная
 как глубокий вздох о свободе!
 А над аркой, стену осия,
 повелел написать Алексия.
 ... ⁵⁴

⁵² / ... / „Warte, Kathedrale am Gestade!“ / „Ich werde warten, Andrej Polissadov“. // *Собрание сочинений*. ТЗ. 216.

⁵³ Täglich ging er an die Steinmauer. / verneigte sich tief vor dem Echo der Fassaden: / „Guten Tag, Kathedrale am Gestade“. / „Guten Tag, Andrej Polissadov“. // *Собрание сочинений*. ТЗ. 217.

⁵⁴ / ... / Hitzig baute er die Kathedrale um. / Die warme Kirche vereinte er mit der kalten. / durch eine säulenlosen Rundbogen / nachdem er vor

In diesen Zeilen wird Polisadov charakterisiert. Er entschied sich für ein Leben mit und in der Kathedrale, deren Architektur aus dem 16. Jahrhundert allerdings nicht ganz seinen Vorstellungen entsprach: в двух церквях, холодной и теплой, / разделенных стеной допотопной /⁵⁵ Die Entfernung der 'vorsintflutlichen' Mauer bezeugt die fortschrittliche Einstellung und den Mut Polisadovs. Sie zeugt aber auch davon, daß Polisadov, indem er die vorsintflutliche Mauer zerstörte, die Kathedrale symbolisch bezwang (арка ахнула переходная / как глубокий вздох о свободе!). Zugleich befreite er die Kathedrale von einer alten Last.

Polisadovs Verhältnis zur Kathedrale ist aber nicht nur geprägt von einer problemlosen Vater/Sohn/Freund Beziehung, wie folgende Zeilen des impliziten Erzählers zeigen:

[X.2]

...

Но не только в борење с собою, —
посох сжав, побелела рука —
в каждодневном борење с собором.
Он в нем с детства видел врага.

...⁵⁶

Polisadovs Arbeit blieb durch die Geschichte hindurch be-

dem Volke die halbe Wand zerstört. / Der Durchgangsbogen stöhnte / [und es klang] wie ein tiefer Seufzer nach Freiheit! / Und über dem Bogen, nachdem er die Wand bezwungen, / befahl er den Namen Aleksij zu schreiben. / ... / *Собрание сочинений*, Т3, 223.

⁵⁵ in zwei Kirchen, einer kalten und einer warmen / durch eine vorsintflutliche Mauer getrennt / ...

⁵⁶ / ... / Aber nicht nur im Kampf mit sich selbst, — / den Stab fest umklammernd, wurde die Hand weiß — / im täglichen Kampf mit der Kathedrale. / Seit seiner Kindheit sah er in ihr einen Feind. / ... / *Собрание сочинений*, Т3, 219.

wahrt. Der Kathedrale kommt so die Funktion eines Zeugen und Gedächtnisträgers des persönlichen Handelns Polisadovs zu.

Der Charakter Polisadovs erschließt sich zudem aus einem Fries an einer Kirchenmauer:

[X.2]

Профиль смуглый на белом соборе,
 пламя темное в крупных белках,
 и тишайшее бешенство воли
 ощущалось в сжатых руках
 ...⁵⁷

Die Charakterisierung Polisadovs erfolgt im Poem in Form der Opposition Polisadov / Kathedrale, die auf dem Gegensatzpaar 'dunkel' für Polisadov und 'hell' für die Kathedrale aufgebaut ist. Diese Gegenüberstellung umfaßt sowohl die Charakterisierung des physischen / Профиль смуглый на белом соборе / (dunkles Profil auf weißer Kathedrale) als auch des geistigen Polisadov / Темной мыслью белых фасадов стал он / (er wurde der weißen Fassaden dunkler Gedanke).

Standen in den bisher besprochenen Teilen des Poems Polisadov und die Kathedrale im Vordergrund, so konzentriert sich das Geschehen in Teil XVII des Poems, dem letzten Teil vor dem Epilog, auf das lyrische Ich. Dieses enthüllt seine 'geheimen Beziehungen' zu Polisadov und der Kathedrale. Aus diesem lyrischen Ich spricht ein Künstler, der sich zurückzieht in eine Welt, die außerhalb der Grenzen des Alltäglichen zu finden ist.

[XVII.1]

Когда сердце устанет от тины

⁵⁷ Dunkles Profil auf weißer Kathedrale / dunkle Flamme in riesigen Augen/ und ein stilles Toben des Willens / war in den zusammengepreßten Händen zu spüren / ... / *Собрание сочинений*. Т3. 219.

или жизнь моя станет трудней,
 календарь на часах передвину
 на тринадцать отвергнутых дней —
 перейду из Пространства во Время,
 где Ока и тропинка над ней.

[XVII,2]

И тогда безымянный заложник
 выйдет в сумерках на косогор,
 как слепую белую лошадь,
 он ведет за собою собор.

[XVII,3]

И, обнявши за белую шею,
 что-то шепчет на их языке
 то, о чем рассказать не сумею.
 А потом они скрылись к реке.⁵⁸

In dieser anderen Welt des lyrischen Ich, перейду из Пространства во Время (ich gehe vom Raum in die Zeit), lebt die Geschichte wieder auf und wird künstlerisch vergegenwärtigt. Es ist die Zeit der künstlerischen Inspiration, die dem lyrischen Ich, das in dieser Passage ganz Dichter ist, allein zugänglich ist. Dieser Zustand der künstlerischen Inspiration ist ein Topos, der vor allem in der Dichtung der Romantik und des Symbolismus häufig anzutreffen war. Die Zeile / то, о чем рассказать не

⁵⁸ Wenn das Herz vor Schwerfälligkeit ermüdet, / und mein Leben schwieriger wird, / stelle ich den Kalender auf der Uhr, / um dreizehn verworfene Tage vor — / gehe aus dem Raum in die Zeit über, / wo die Oka [fließt] und ihr entlang ein Pfad [führt]. // Und dann geht der namenlose Gefangene / in der Dämmerung hinaus auf den Abhang, / wie ein blindes weißes Pferd, / führt er die Kathedrale hinter sich her. // Und, nachdem er den weißen Hals umarmt, flüstert er etwas in ihrer Sprache — / etwas, wovon ich nicht zu erzählen vermag. / Und dann versanken sie im Fluß. // *Собрание сочинений*, Т3, 225-226.

сумею / erinnert an Zweifel mancher Dichter am sprachlichen Ausdruck, der der künstlerischen Inspiration nicht gerecht werden kann.

Das lyrische Ich spielt auch im Epilog eine wichtige Rolle. Der Epilog zeichnet sich aus durch ein Spiel mit Bedeutungen des Begriffes 'собор' und dem lyrischen Ich des Epilogs. Dadurch steht der Epilog dem Prolog thematisch am nächsten, denn in den ersten drei Strophen des Prologs wurden dem Begriff 'собор' konnotative Funktionen zugewiesen und so dessen Bedeutung aus dem Kontext erschlossen. Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang an den Prolog: / настало время возводить собор //. В Архитектуре главное, пожалуй, / не выстроить, а выстрадать собор⁵⁹. Diesen Aussagen im Prolog stehen folgende im Epilog gegenüber:

[Epilog.1]

...

Я обещал собор. Я выстрадал собор.

...⁶⁰

Im Vergleich fällt auf, daß die Aussagen über die Entstehung der Kathedrale (собор) im Epilog explizit vom lyrischen Ich des Epilogs stammen, während die Aussagen über 'собор' im Prolog in der unpersönlichen Form stehen. Die Perspektive der Aussagen über die Kathedrale und die Architektur als solche wechselt von einer unpersönlichen und daher allgemeinen Ebene im Prolog zu der persönlichen Ebene des lyrischen Ich im Epilog. Die Verschiebung der Perspektive hin zum lyrischen Ich führt

⁵⁹In der Architektur ist es nicht wichtig / eine Kathedrale zu erbauen, sondern sie sich zu erleiden. Prolog, Strophe drei, op. cit.

⁶⁰ / / Ich habe eine Kathedrale versprochen. Ich habe mir sie erlitten.
/ *Собрание сочинений*, Т3, 226.

zu seiner engen Bindung an den Begriff 'собор'. Es wäre jedoch falsch, das lyrische Ich von den Aussagen über den Begriff 'собор' und 'Architektur' im Prolog völlig zu trennen. Im Gegensatz zum Epilog ist sein emotionales Engagement im Prolog lediglich graduell geringer.

Das lyrische Ich des Epilogs entspricht bereits deutlich dem Autor des Poems. Die Zeile / Я обещал собор. Я выстрадал собор / der ersten Strophe des Epilogs resümiert nicht nur in aller Kürze das Poem, sondern verweist durch die Prädikate обещал (versprach) und выстрадал (erlitt), an seinen Anfang: / настало время возводить собор (die Zeit war gekommen, eine Kathedrale zu errichten) /. Rückblickend erweitert sich die Bedeutung dieses Ausdrucks um den schöpferischen Akt des Schreibens. Das lyrische Ich, der Dichter des Poems, bezeichnet sich auch als Errichter einer Kathedrale. Im literarischen Werk identifiziert er sich selbst mit dem Architekten/Errichter, die Kunstform Dichtung mit der Architektur und, ganz konkret, das Poem mit dem architektonischen Kunstwerk 'собор'.

In der 7. Strophe des Epilogs wird der Begriff 'собор' zudem mit dem Begriff 'свобода' (Freiheit) gleichgesetzt.

[Epilog,7]

Пускай летят в собор напрасные камни.
Из праздных тех камней сработаем забор.
Живу я как пою — пою я как умею.
Свобода — мой собор.⁶¹

Hier scheint die zentrale Aussage des Poems zu liegen. Die Gleichsetzung des Begriffes 'собор' mit Künstler, Kunstwerk

⁶¹Mögen sie umsonst Steine auf die Kathedrale werfen. / Aus diesen unnützen Steinen errichten wir einen Zaun. / Ich lebe wie ich singe — singe wie ich kann. / Die Freiheit — das ist meine Kathedrale. // *Собрание сочинений*, Т3, 227.

und Freiheit erhebt das Poem zu einem Manifest über die Freiheit des Künstlers, seines künstlerischen Ausdrucks und des Kunstwerks: Живу я как пою – пою я как умею.

Der Ausdruck я выстрадал собор gewinnt im zusammenfassenden Rückblick ebenfalls zusätzlich an Bedeutung. Das lyrische Ich findet auf der Suche nach der Geschichte der Kathedrale und Polisadovs viel Leid. Es durchlebt das Schicksal der vergessenen Geschichte von Kathedrale und Polisadov, in der letzten Strophe von Teil V so eindrucksvoll zusammengefaßt:

[V.6]

Как сейчас они сходны судьбою!

Человек. одинокий в соборе,

и собор, одинокий в истории.

и История — в мертвых просторах.⁶²

Das Schicksal Polisadovs und der Kathedrale holen der Dichter und sein irisches Ich aus den toten Räumen der Geschichte und vermischen sie mit seiner Gegenwart. Mit Polisadov erleiden sie Krieg und Kriegsgefangenschaft (Polisadov, der Gefangene). Агнунт (Подари мне милостыню, нищая Россия, / далями холмистыми, ношей непосильной)⁶³, Umweltverschmutzung (Реставрируйте яблоню ... Реставрируйте рыбу /⁶⁴), moralische Verdorbenheit (Не читайте почты, вам не адресованной, /⁶⁵), Dummheit (ты прости мне, Грузия, что

⁶²Wie sie sich jetzt in ihrem Schicksal gleichen! / Der Mensch, einsam in der Kathedrale, / und die Kathedrale, einsam in der Geschichte, / und die Geschichte – im toten weiten Raum. // *Собрание сочинений*, Т3, 216.

⁶³Schenk mir Almosen, / bettelarmes Rußland, / mit deinen hügeligen Weiten / deine Kraft übersteigender Bürde. // [VII, 1], *Собрание сочинений*, Т3, 217.

⁶⁴Реставрирует den Apfelbaum ... / / Реставрирует den Fisch ... /

⁶⁵Lest die Post nicht, die nicht an euch adressiert /

я твой подкидыш. / Я всю жизнь по глупости промолчал /⁶⁶). Dieses Er- und Durchleben während des künstlerischen Prozesses der Entstehung des Poems wird in der Zeile / я выстрадал собор / ausgedrückt.

Voznesenskij vergleicht im Epilog nicht nur das Sprachkunstwerk mit dem Begriff 'собор': es entsteht, ähnlich wie im Prolog, ein neuerliches Paradigma von 'собор' mit verschiedenen Begriffen, die für den Epilog ein für das lyrische Ich geltendes eigenständiges Bedeutungsgefüge von 'собор' ergeben.

Das Paradigma des Begriffes 'собор' wird, wie bereits besprochen, eingeleitet von / Я обещал собор. Я выстрадал собор, / wobei der Begriff 'собор' den Begriff 'Поem' impliziert. In Strophe 2 des Epilogs / Я говорю с тобой из теплого собора /⁶⁷ setzt der Dichter den Begriff 'собор' in seiner denotativen Funktion 'Kathedrale' ein. Bereits in der 3. Strophe des Epilogs kommt es zu einer Gleichsetzung von собор mit жизнь (Leben). / Любая жизнь — собор. В моей живые башни. / ... собор — не пантеон⁶⁸ //, womit die konnotative Funktion des Signifikats Kathedrale hyperbolisch erweitert wird. In der letzten Strophe des Epilogs verwendet Voznesenskij den Begriff 'собор', dem hyperbolischen Prinzip folgend, für das Antonym von Leben — den Tod:

[Epilog.8]

...

Горят огни лампад вселенского собора,
и без лампад огни в соборе, во втором.⁶⁹

⁶⁶ Verzeih mir Georgien, / daß ich dein Findelkind bin / Ich habe mein ganzes Leben lang aus Dummheit geschwiegen. /, T3. 224.

⁶⁷ Ich sprech mit dir aus der warmen Kirche /

⁶⁸ Jedes Leben ist eine Kathedrale. In meinem sind es lebende Türme. / ... Eine Kathedrale ist kein Pantheon //.

⁶⁹ / ... / Es brennen die Feuer der Lampen der Weltenkathedrale. /

Die Untersuchung des historischen Poems Андрей Полисадов hat gezeigt, wie der Dichter in der vielschichtigen Gestaltung eines Werkes der Architektur – der Kathedrale in Murom – die zwei Kunstformen Architektur und Dichtung verbindet. Voznesenskij bezeugt somit die Einheit zwischen Dichtung und dem architektonischen Kunstwerk, die sein dichterisch-architektonisches Denken bestimmt.

2.4 Architektur und Dichtung: Verschmelzung, Parallele und Gegensatz am Beispiel Поэтарх

Das Poem Поэтарх (Poetarch) aus dem Jahre 1982⁷⁰ zeigt, daß sich Voznesenskij nie von der Architektur losgesagt hat, auch wenn er beschloß, in erster Linie Dichter zu sein: „В моем жизненном и душевном опыте волей случая и влечения слились две стихии — поэзия и архитектура“⁷¹ schreibt

und ohne Lampen die Feuer in der Kathedrale, der zweiten. // *Собрание сочинений*. Т3. 227.

⁷⁰ *Собрание сочинений*. Т3. 47-54.

⁷¹ „In meiner Lebens- und Gefühlserfahrung flossen aufgrund von Zufall und Neigung zwei Elementarkräfte ineinander – die Poesie und die Architektur.“ Vorwort zu *Архистихи*. Т3. 228. Die Wortneuschöpfung *Архистихи* ist die zweite Bezeichnung des ursprünglich von Voznesenskij *Изопы* genannten Zyklus von visueller Poesie. (Vgl. dazu Kap. 3.2). Mit der Änderung der Bezeichnung unterstrich Voznesenskij vermutlich die für ihn enge geistige Verbundenheit zwischen Dichtung und Architektur. Die Bezeichnung ‘архистихи’, kann im Russischen mehrdeutig aufgefaßt werden: als eine synthetische Bildung aus ‘архи-тектура’, ‘архи-тектор’ und ‘стихотворение’, ‘стихи’. *Архистихи* mag in diesem Kontext als eine Verschmelzung von Architektur und Dichtung verstanden werden; ebenso läßt sich für *архистихи* die Bedeutung ‘Gedichte des Architekten’ ableiten aus ‘архи-тектор’ und ‘стихи’. Zudem hat *архи-* als Vorsilbe eine

er denn auch über sein Leben. Hiermit ist schon das Thema des Poems genannt: die Lebensbeschreibung eines Künstlers, der zwischen Dichtung und Architektur hin- und hergerissen wird.

Zuerst wendet sich die Künstlerfigur, das lyrische Ich des Poems, der Architektur zu, fühlt sich aber immer stärker zur Dichtung hingezogen, nicht zuletzt wegen enttäuschter Hoffnungen, sich mittels Architektur künstlerisch ausdrücken zu können. Da die Berufung zum Dichter ebenso stark ausgeprägt ist wie die Neigung zur Architektur, entsteht ein Konflikt um den Stellenwert der beiden Künste. Wie sich herausstellt, gibt es jedoch keinen hierarchischen Unterschied zwischen den Künsten, sie existieren gleichberechtigt nebeneinander. Einmal tritt die Architektur in den Vordergrund, dann wieder die Dichtung. Ihre Verschmelzung scheint den Konflikt für den Künstler, der Dichter und Architekt zugleich ist, lösen zu können. Schließlich erweist es sich, daß diese Synthese für den Künstler selbst möglich, vom Kunstbetrieb jedoch nicht vollzogen ist.

Das Poem besteht aus den Teilen I, II, III, ПАМЯТНИК, IV und V, wobei die Komposition folgende Makrogliederung aufweist: Im Teil I führt der Dichter die beiden wesentlichen Figuren des Poems, den Poetarch und das lyrische Ich, ein. Teil II handelt von den Versuchungen des lyrischen Ichs durch den Poetarch und den Konflikten, die es zu bewältigen hat. Teil III enthüllt die Identität des Poetarchen als Muse. Es folgt der Teil ПАМЯТНИК, der den künstlerischen Prozeß des Errichtens eines dichterisch-architektonischen Denkmals zum Thema hat; dieser Teil ist gewissermaßen die Klimax des Poems. In Teil IV legt das lyrische Ich, nach Erkenntnis aus der künstlerischen Erfahrung, seinen Ausblick auf eine bessere Zukunft sowohl für die Architektur als auch für die Poesie dar. Im letzten Teil V schließlich

verstärkende, steigernde Bedeutung, entsprechend dem Deutschen 'erz-', daraus ergibt sich auch die Bedeutung 'Erzgedichte'.

kehrt der Dichter wieder zum Istzustand zurück, der leider von den Vorstellungen des Künstlers noch weit entfernt liegt; die Vereinigung von Architektur und Poesie erweist sich also vorerst als Wunschdenken.

Der Titel des Poems erklärt sich aus russ. 'поэт' und 'архитектор'. Diese beiden Lexeme bilden ein neues Wort, das — ähnlich dem bereits besprochenen Архистихи — eine Synthese von Dichter und Architekt in einer Künstlerpersönlichkeit suggeriert. Hier kündigt sich bereits an, daß das Poem in hohem Maße Autobiographisches enthält.

In der ersten Strophe deutet die Nennung von Plutarch ebenfalls auf das biographische Element. Plutarch ist aus der antiken Literatur bekannt für seine Parallel-Biographien je eines Griechen und Römers, die er mit einer vergleichenden Würdigung der dargestellten Personen, der sogenannten Synkresis, abschloß.⁷²

[I.1]

Как бы не явился сегодняшней Плутарх,
но ко мне явился
Поэтарх.⁷³

Durch das parallele Gestalten 'zweier Leben' eines Künstlers, das des Dichters und des Architekten, möchte er Beziehungen zwischen Dichtung und Architektur aufzeigen. Die Bildung поэтарх hat noch eine weitere Bedeutung, die sich ebenfalls im Poem nachweisen läßt: etymologisch betrachtet heißt поэтарх soviel wie 'der durch die Poesie Herrschende'. Wie die folgende

⁷²Vgl. Paul Kroh, *Lexikon der antiken Autoren*, Stuttgart: Kröner, 1972, 504-505.

⁷³Wie auch immer sich Plutarch heute erboste, / mir erschien / der Poetarh. // *Собрание сочинений*, Т3, 47

Analyse zeigen wird, finden sich die Ideen des semantisch multivalenten Titels in der Gedankenstruktur des Poems wieder.

Zwei Figuren bestimmen die thematische Struktur des Poems. Die erste ist das lyrische Ich, das sich selbst in zwei lakonischen Sätzen charakterisiert:

[I.8]
 Живу в лачуге патриархальной.
 Поэтархальны мои запросы.
 ...⁷⁴

Die in Opposition stehenden Lexeme патриархальный – поэтархальный bauen und decken einen Kontrast zwischen dem Istzustand der Umgebung des Künstlers (патриархальной) und den geistig-künstlerischen Bedürfnissen auf (поэтархальный). Der ausgedrückte Gegensatz zwischen Lebensrealität und Anspruch bildet ein Motiv, das in mehreren, ein Paradigma bildenden Variationen immer wieder im Poem vorkommt. Bis das lyrische Ich zu dieser eindeutigen Aussage gelangt, die von einer reifen, selbstbewußten Künstlerpersönlichkeit zeugt, durchläuft es eine langwierige Entwicklung. In seinem Thema erinnert das Poem Поэтарх an das Genre des Künstlerromans, sodaß hier von einem Genre des Künstlerpoems gesprochen werden kann.

Die zweite Hauptfigur des Poems ist der Poetarch. Seine Funktion erschließt sich parallel verlaufend mit der Entwicklung des lyrischen Ichs. In Teil I wird die Figur, wie sie dem lyrischen Ich zuerst erscheint, vorgestellt:

[I.2]
 ОН БЫЛ В ЛЕТАХ

⁷⁴Ich lebe in einer armseligen patriarchalischen Hütte. / Meine Bedürfnisse sind poetarchalisch. / ... / *Собрание сочинений*, Т3, 48.

предвоенного Пастернака,
дух, ищущий форму, сполох мрака.

[I.3]

Он шел, прогнув горизонт за Мамонтовкой.
Я его чувствовал потрохами.
Державин и Пушкин, строя памятники,
были первыми поэтархами.

[I.4]

А в глубинное золотого взгляда
Данте глядел, архитектор ада.

[I.5]

Электричеством тряхнуло.
Он сказал мне: «Литература,
мысль изреченная — утомлена.
Тебе трудно. Мне архитрудно.
Я — поэтическая архитектура.
Я тебя выбрал.
Выстрой меня».

[I.6]

Жизнь моя кончилась с этого дня.⁷⁵

Der Poetarch trägt mephistophelische Züge, was zur Dramatisierung des Geschehens im Poem beiträgt. Die Beschreibung дух.

⁷⁵Er war im Alter / Pasternaks vor dem Kriege / ein Geist, auf der Suche nach Form, ein Funke aus der Finsternis. // Er ging und unter ihm bog sich der Horizont hinter Mamontovka durch. / Ich fühlte ihn ganz und gar. / Derzavin und Puškin, Denkmäler errichtend, / waren die ersten Poetarchen. // Und aus der Tiefe des goldenen Blickes / schaute Dante, der Architekt der Hölle. // Es blitzte und donnerte. / Er sagte zu mir: „Die Literatur, / der ausgesprochene Gedanke — ist erschöpft. / Für dich ist das schwer. Für mich archischwer. / Ich bin die poetische Architektur. / Dich hab ich ausgesucht. / Erbaue mich.“ // Mit diesem Tag endete mein Leben. // *Собрание сочинений*, Т3, 47.

ищущий форму, сполох мрака (ein Geist, auf der Suche nach Form, ein Funke aus der Finsternis) und das Epitheton золотой in Verbindung mit взгляд in Strophe vier erinnern an einen Versucher von der Art des Mephistopheles, der dem lyrischen Ich einen Auftrag erteilt.

Äußerlich jedoch gleicht der Poetarch dem russischen Dichter Pasternak, den Voznesenskij sehr verehrte, und jenen Dichtern, die in der russischen Poesie die Tradition begründeten, 'Denkmäler zu errichten'. Namentlich erwähnt Voznesenskij zwei Dichter, auf die sich diese Tradition stützt: G.R. Deržavin, der sein Gedicht ПАМЯТНИК 1796 verfaßte und A.S. Puškin, dessen Gedicht Я ПАМЯТНИК ВОЗДВИГ себе нерукотворный wiederum eine Paraphrase von Deržavins Gedicht ПАМЯТНИК darstellt.⁷⁶ Voznesenskij nennt Deržavin und Puškin die ersten Poetarchen. Der Zusammenhang zwischen Architektur und Dichtung besteht in ihren Werken auf metaphorischer Ebene. Sowohl bei Deržavin als auch bei Puškin hat das Bild vom Errichten eines Denkmals (Я памятник себе воздвиг) metaphorischen Wert. Es geht um die Dauerhaftigkeit des sprachlichen Werkes der beiden Dichter. Voznesenskij bezieht im Gegensatz zu ihnen Dichtung und Architektur in seine Kunst ein, womit er dieser in der russischen Poesie zum Topos gewordenen Tradition neuen Inhalt verleiht. Sein Anliegen betrifft neben der Dichtung auch die tatsächliche Architektur, was als guter Ansatz, die Künste Architektur und Dichtung nicht aus einem monomedialen Blickwinkel zu betrachten, zu werten ist.

Der Ausdruck мысль изреченная in [I,5] stammt aus F.I. Tjutčevs Gedicht „Silentium“: / Мысль изреченная есть

⁷⁶Nach Stender-Petersen paraphrasierte Deržavin in seinem Gedicht Памятник eine berühmte Ode von Horaz. Vgl. A. Stender-Petersen, *Geschichte der russischen Literatur*, 3. Auflage, München: Beck, 1978, I, 395.

ложь / (Der ausgesprochene Gedanke ist Lüge).⁷⁷ Voznesenskij deutet Tjutčevs Aussage allerdings leicht um mit der Zeile: ... Литература, / мысль изреченная - утомлена /. Der Tjutčev'sche Ausdruck wird zum Synonym für eine Literatur, die nach Voznesenskij's Meinung abgenutzt ist. Daher auch die Aufforderung des Poetarchen an das lyrische Ich: / Я поэтическая архитектура. / Я тебя выбрал. / Выстрой меня / (Ich bin die poetische Architektur. / Dich hab ich ausgesucht. / Erbaue mich /). Als gelernter Architekt und Dichter glaubt Voznesenskij, daß eine Erneuerung der Literatur in der Verbindung mit der Architektur zu erreichen ist.

Mit dem erstmaligen Erscheinen des Poetarchen und dem damit verbundenen Auftrag beginnt auch die Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit. Der künstlerische Prozeß, den das lyrische Ich durchmachte, bis es zu seiner Ausdrucksform fand, die Architektur und Poesie umfaßt, die dabei erfahrenen Zweifel, sind Thema von Teil II und III des Poems.

[II,2]

Моя ли вина, что в подлунном краю
две силы боролись за душу мою?
Небесна — одна, а другая — земна.
Несоединимое соединю.⁷⁸

Der hier beschriebene Konflikt legt die inneren Zwiste einer Künstlerpersönlichkeit dar, die Voznesenskij's Biographie entspricht. Bereits in seiner Jugend erkannte er, daß er als Künstler nicht allein der Architektur verbunden zu bleiben vermochte.

⁷⁷Ф.И. Тютчев, *Сочинения в двух томах*. Москва: Художественная литература, 1984, Т1, 61.

⁷⁸Bin ich schuld, daß unter dem Mond / zwei Kräfte um meine Seele kämpften? / Himmlisch die eine — die andere irdisch. / Das Unvereinbare vereinige ich. // *Собрание сочинений*, Т3, 48.

sondern sich zur Poesie hingezogen fühlte, sich aber nicht völlig für eine der beiden Künste entscheiden konnte. Die Kunstparadigmen Architektur und Poesie verlaufen zu diesem Zeitpunkt einander entgegengesetzt. *Моя ли вина, что в подлуном краю / две силы боролись за душу мою? /*. In Strophe stellt sich dieser Konflikt drastisch dar:

[II,4]

Я юность в земную науку вдолбил,
своей золотою свободой обил.
Я дом спалил и развеял прах.
Тебе недостаточно, Поэтарх?⁷⁹

Zunächst widmete sich das lyrische Ich sowie auch Voznesenskij selbst der Architektur. Dies drückt sich sehr anschaulich auf der lexikalischen Ebene in den ersten zwei Zeilen aus; die sprachlichen Bilder stammen aus dem Bereich der Architektur: *вдолбить* bedeutet soviel wie 'einkerben', 'einprägen', im übertragenen Sinne auch 'einpauken'; *обить чем* bedeutet 'beschlagen', 'verkleiden', 'vertäfel'n'. Dann aber wurde die Poesie zur dominanten künstlerischen Kraft, was scheinbar Abschied von der Architektur bedeutete: *Я дом спалил и развеял прах*. Die Schwierigkeiten, denen das lyrische Ich dadurch gegenüberstand, deutet Voznesenskij in Strophe 6, Teil II an:

[II,6]

Где воздуха взять в загазованный час?
Не помню, не помню в столетье каком

⁷⁹Meine Jugend kerbte ich ein in die irdene Wissenschaft, / verkleidete sie (beschlug sie) mit meiner goldenen Freiheit. / Das Haus verbrannte ich und verstreute die Asche. / Genügt dir das nicht, Poetarch? // *Собрание сочинений*, Т3, 48.

поэт розу с жабой хотел повенчать?
Повис между полом и потолком.⁸⁰

Im biographischen Bezug verdeutlicht der Ausdruck 'eine Rose mit einer Kröte verheiraten' sehr gut, wie schwierig es für Voznesenskij gewesen sein mußte, einen gemeinsamen Schnittpunkt der beiden Künste Architektur und Poesie zu finden.

Der mephistophelische Poetarch, der sich schließlich als Muse entpuppt, die dem künstlerischen Bemühen Voznesenskij's, das Unvereinbare zu verbinden, entspricht, erweist sich — wie es sich für einen Dämon gehört — zunächst keineswegs als lieblich. Der Poetarch tritt fordernd an das lyrische Ich heran (Я поэтическая архитектура. / Я тебя выбрал. / Выстрой меня, Teil I) und vereinnahmt es ganz und gar (Жизнь моя кончилась с этого дня, Teil I). Auch die folgende Strophe legt Zeugnis davon ab:

[II.1]
Зачем посещаешь меня, Поэтарх?
Что-то не так? Что-то не так?
Зачем освещаешь мой темный этап?
Ты — жадное солнце. Я — жалкий пятак.⁸¹

In der Struktur der Strophe drücken sich Frustration und Unsicherheit des jungen Künstlers aus, in den drei Fragesätzen (zusätzlich angedeutet von der Verbindung темный этап) und

⁸⁰Woher Luft holen in einer vergasten Stunde? / Ich erinnere mich nicht, ich erinnere mich nicht in welchem Jahrhundert / ein Dichter eine Rose mit einer Kröte verheiraten wollte. / Ich schwebte im Ungewissen zwischen Boden und Zimmerdecke. // *Собрание сочинений*, Т3, 48.

⁸¹Warum besuchst du mich, Poetarch? Stimmt etwas nicht? Stimmt etwas nicht? Warum erleuchtest du meine dunkle Etappe? / Du bist eine wißbegierige Sonne. Ich — ein bedauernder Pfennig. // *Собрание сочинений*, Т3, 48.

der anschließenden Gegenüberstellung Ты — жадное солнце. Я — жалкий пятак. // wird die Hilflosigkeit und Unterwürfigkeit des lyrischen Ich in der Beziehung zu seiner Muse bloßgelegt. Allerdings ändert sich das Verhältnis des lyrischen Ich zur Figur Poetarch zu dem Zeitpunkt, als das lyrische Ich im Poetarchen die Muse erkennt:

[III,6]

...

Уже в конце трапа по арфам в дверях
почти понимал, что вхожу в Поэтарх.

[III,7]

Сидела ты там, непощенный мой грех,
тетрадку стихов под себя запихав,

и щеткою волосы впопыхах
от шеи зачесывала наверх.

И пели в них струны небесные арф.

Так вот чьей моделью ты был, Поэтарх!⁸²

Die Position der Strophe am Schluß des dritten Teils, nachdem in Teil II und III die Konflikte des Künstlers beschrieben wurden, reflektiert im Poem den schwierigen Weg, den das lyrische Ich, zerrissen zwischen den Einzelkünsten Architektur und Dichtung, hinter sich brachte. Übertragen auf die biographische Achse des Poems signalisiert dieser Moment den Übergang vom suchenden, unreifen Künstler (темный этап) zur selbstsicheren, gereiften Künstlerpersönlichkeit (Так вот чьей моделью ты

⁸²Bereits am Ende der Treppe an den Harfen in den Türen / erkannte ich beinahe, daß ich zum Poetarch werde. // Dort saßest du, meine unverzeihliche Sünde / verstantest ein kleines Heft mit Gedichten unter dir / in aller Eile mit einer Bürste / kämmtest die Haare vom Halse nach oben. // Und es ertönten ihre himmlischen Harfensaiten. / Dafür warst du also Modell, Poetarch! // *Собрание сочинений*, Т3, 51.

был. Поэтарх!), was diesen Abschnitt als 'Epiphanie' des jungen Künstlers auszeichnet.⁸³ Aus der Komposition des Poems geht hervor, daß erst nach dieser Zäsur der Künstler seinen Auftrag erfüllen kann, nämlich ein Denkmal zu errichten, das den poetarchischen Bedingungen entspricht.

Im Poem wird ein anderer Grund für die Schwierigkeiten der Vereinigung der Architektur mit der Poesie in poetisch-architektonischen Kunstwerken genannt. Die beiden Künste sind in himmlische für Poesie und irdische für Architektur eingeteilt, womit sie scheinbar in Opposition zueinander stehen:

[II.2]

...

Небесна -- одна, а другая — земна⁸⁴

...

Ihnen entsprechen die Gegensatzpaare nichtmateriell — materiell, geistig — handwerklich, abstrakt — konkret. Voznesenskij ist jedoch bestrebt, eine Synthese dieser Gegensätze ein poetisch-architektonisches Kunstwerk zu finden: Нечто едиливимое соединю (II.2). Den fürs erste entgegengesetzten Paradigmen Architektur und Poesie entsprechen jeweils ihre Musen:

⁸³Der Begriff 'Epiphanie' stammt aus dem christlichen Bereich. Er bezeichnet den Besuch der Magier (der Heiligen Drei Könige) bei Jesus, womit sich die Geburt Christi öffentlich den Menschen manifestierte. James Joyce führte den Begriff in die Literatur ein: „By an epiphany [Stephen Dedalus, der Held des Künstlerromans *The Portrait of the Artist as a Young Man*] meant a sudden spiritual manifestation. Its soul, its whatness leaps to us from the vestment of its appearance.“ M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 3rd ed., New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971, 52-53. Die Literaturwissenschaft im angelsächsischen Bereich bezeichnet damit den Moment der Erkenntnis in einem literarischen Werk.

⁸⁴... / Himmlisch die eine, und die andere irdisch. / ... / *Собрание сочинений*. Т3, 48.

[II,3]

Две музы летели — добра или зла,
и каждая правду свою несла.
Одна на лире сводила с ума.
Другая сработала лиру сама.⁸⁵

Sie kennen außer der Rivalität keine Beziehung zueinander. Allerdings deutet der Dichter auf der lexikalischen Ebene bereits an, daß es doch eine Gemeinsamkeit geben kann. Diese ist die Lyra, die Symbol sowohl der Poesie als auch des Handwerks ist und somit die poetische und die architektonische Muse einschließt. Das lyrische Ich zählt zu den Künstlern, die sowohl die Lyra schaffen, als auch auf ihr spielen, so schafft es poetarchische Kunstwerke, die aus dem Bewußtsein *eines* Künstlers hervorgehen. Im Idealfall verschmelzen in poetarchischen Kunstwerken Architektur und Poesie:

[Памятник,1]

Я прожил, как умел. На слове не ловите!
Но, видно, есть в стихе свобода и металл.
Я врезал в небеса земные алфавиты.
Мой памятник — летал.

[Памятник,2]

И русский и француз,
в Нью-Йорке и на Дальнем
пусть скажут: «Был поэт, который кроме книг
не в переносном смысле, а в буквальном
нам памятник воздвиг.»⁸⁶

⁸⁵Zwei Musen flogen — eine gute oder böse, — / und jede trug ihre Wahrheit. / Die eine brachte mit der Lyra um den Verstand. / Die andere schuf die Lyra selbst. // *Собрание сочинений*. Т3, 48.

⁸⁶Ich lebte, wie ich vermochte. Nehmt mich nicht wörtlich! / Aber offen-

Die Gleichsetzung стих – свобода и металл (ein Gedicht ist Freiheit und Metall) ist wieder eine Anspielung auf Deržavin.⁸⁷ Bei Voznesenskij jedoch besteht das geistige Kunstwerk auch aus festem Material. Im Bild *врезать в небеса земные алфавиты* verbindet der Künstler handwerkliche Tätigkeit mit geistigem Material. Das Kunstwerk ist somit Ausdruck des poetarchischen Weltbildes des lyrischen Ich. Seine Charakterisierung wird ergänzt durch die Erörterung der künstlerischen Ideen, die in dem beschriebenen Modell zusammenfließen:

[I.7]

(Струны, как стропы, струились сверху,
снизу же ни опор — ничего.

...)

[I.8]

...

Латунный шарик-модель порхает,
поддутый трубкой от пылесоса.

[I.9]

И распускаются над ними нити.
И в небе откликнутся струны арф.⁸⁸

sichtlich gibt es in einem Gedicht Freiheit und Metall. / Ich ritzte in die Himmel irdische Alphabete ein. / Mein Denkmal – flog. // Und mögen Russe und Franzose. / in New York und im Fernen Osten / sagen: „Es gab da einen Dichter, der uns neben Büchern, / nicht im übertragenen, sondern im wörtlichen Sinne / ein Denkmal errichtete.“ // *Собрание сочинений*, Т3, 51.

⁸⁷bei dem es heißt: „Памятник ... металлов тверже“. *The Penguin Book of Russian Verse*, 58.

⁸⁸(Saiten, wie Seile, breiteten sich von oben aus, / von unten gab es keine Stütze – nichts. // ... / Das Kugelmodell aus Messing flattert [im freien Raum] / vom Luftstrom aus einem Staubsaugerrohr gehalten. // Und über ihm entfalten sich Fäden. / Und im Himmel hallen die Harfensaiten wider. / ... / *Собрание сочинений*, Т3, 47-48.

Die bildnerische Gestaltung des hier beschriebenen Kunstwerks findet sich auf dem Vorsatzblatt der Buchausgabe von *Прорабы духа*.⁸⁹ Die Zeichnung zeigt eine Kugel, die ohne materielle Stütze in der Luft hängt.⁹⁰ Von oben führen Harfensaiten, an denen Buchstaben hängen, senkrecht nach unten bis halb in die Kugel hinein. In diesem Modell verschmelzen die Symbole der Kugel für die Architektur und der Harfensaiten für die Poesie zu einer Einheit, die — getragen von poetischer Atmosphäre — Ausdruck der poetischen Architektur sein soll. Die Aussage *снизу же ни опор — ничего* widerspricht den Gesetzen jeder architektonischen Konstruktion, denn eine solche muß notgedrungen aus tragenden Teilen bestehen (diese können sogar gewollt betont ausgeführt sein). Die poetische Architektur wird jedoch neben festem Material (Messing, Fäden für die Harfensaiten) auch noch aus geistigem errichtet.

In der Metapher der schwebenden Kugel verbirgt sich — neben der Konnotation mit der Architektur — auch ein Dialog mit dem griechischen Mathematiker, Physiker und Konstrukteur Archimedes:

[II.15]

Кто-то в точку опоры верил,
для меня она — атмосфера.

⁸⁹ Москва: Советский писатель, 1984.

⁹⁰ Wie eine Demonstration im Deutschen Museum in München zeigt, ist es physikalisch tatsächlich möglich, eine Kugel durch einen Luftstrom in der Luft zu halten. Der Luftstrom fließt um die Kugel nach oben, wodurch sich über ihr Luftwirbel bilden, in der Folge von Unterdruck entsteht ein Zug nach oben, der die Schwerkraft ausgleicht und somit die Kugel in der Luft hält.

...⁹¹

Ihm wird der Ausspruch «Дайте мне точки опоры, и я сдвину Землю»⁹² zugeschrieben, aus dem sich der russische Ausdruck архимедов рычаг (der Hebel des Archimedes), in der Bedeutung 'двигательная сила вообще' (bewegende Kraft; auch in der Bedeutung 'Mittel zur Lösung einer schwierigen Aufgabe) entwickelte.⁹³ Im Poem ergibt sich die semantische Übertragung physischer Kräfte auf geistige Werte, die auf eine gleichrangige Stufe mit fester Materie gestellt werden. Durch diesen Kunstgriff gelingt es, mit Bildern aus dem architektonischen Bereich⁹⁴ zu metaphysischen Aussagen zu gelangen, womit auf der sprachlich-metaphorischen Ebene die Vereinigung von Architektur und Poesie verwirklicht ist.

Insgesamt bildet dieses Modell ein Symbol für die Vereinigung von Architektur und Dichtung – wie sie Voznesenskij erstrebte – durch schöpferische und geistige Kraft eines Künstlers, der Architekt und Dichter zugleich ist. Solche Kunstwerke haben einerseits die Funktion, Beziehungen zwischen der Dich-

⁹¹ Jemand glaubte an einen Stützpunkt. / Für mich ist er – die Atmosphäre. / ... / *Собрание сочинений*, Т3, 50

⁹² „Gib mir einen Punkt, wo ich hintreten kann, so will ich mit meinem Werkzeug (Hebel) die ganze Erde bewegen.“

⁹³ Vgl. dazu Н.С. Ашукин, М.Г. Ашукина, *Крылатые слова, издание четвертое дополненное*, Москва: Художественная литература, 1987, 18; auch: Ju. Afonkin, *Russisch-Deutsches Wörterbuch der geflügelten Worte*, Mitarbeit W. Schade, Moskau, Leipzig: Russki Jazyk, Enzyklopädische Literatur 1985, 84.

⁹⁴ Das Bild erstreckt sich auch allgemein auf den technisch-materiellen Bereich. Zur Verquickung technischer Bilder mit metaphysischen Aussagen vgl. auch: Birgit Veit, „Die Tradition des Amerikabildes und dessen Gestaltung in Voznesenskij's «*Но́чно́й аэропорт в Нью-Йорке*» im Vergleich zu Majakovskij's «*Бруклинский мост*» unter besonderer Berücksichtigung der Metaphorik“, in: *Hamburger Beiträge für Russischlehrer*, 28 (1982), 213-234.

tung und der Architektur aufzuzeigen. Die Künste sind ihrerseits wiederum Metaphern für die geistige und physische Welt, ihre Verschmelzung Metapher für Harmonie zwischen Körper und Geist, Natur und Gesellschaft, einzelnen Menschen und der Gemeinschaft. Das poetarchische Kunstwerk ist Ausdruck des Ästhetischen, letztlich Träger und Modell einer Kultur, in der jeder Mensch die Freiheit besitzt, sich verwirklichen zu können.

[IV,1]

Так вот для чего я губил пылесос.
Провел полжизни в аэропортах.
Великим народам кричал в лицо —
осуществите Поэтарх!

[IV,2]

Я слышал в ответ изреченную мысль,⁹⁵
а беспокоил зодчих земли.
Твердил себе — торопись, не уймись.
покуда варвары не пришли.

[IV,5]

Мы жили, чтоб жизнь поэтично-чиста.
Пусть люди живут в облаках на лету.
Мир, как известно, спасет Красота.
Если мы сами спасем Красоту.⁹⁶

⁹⁵Hier spielt Voznesenskij wieder auf Tjutčevs Gedicht „Silentium“ изреченная мысль — есть ложь ап. (Der ausgesprochene Gedanke ist Lüge).

⁹⁶Dafür also vergeudete ich den Staubsauger. / Verbrachte mein halbes Leben auf Flughäfen. / Großen Völkern rief ich ins Gesicht / verwirklicht den Poetarch! // Ich vernahm als Antwort den ausgesprochenen Gedanken, / ich beunruhigte die Baumeister der Erde. / Hämmerte mir hartnäckig ein — beeile dich, laß nicht nach / solange die Barbaren noch nicht angekommen sind. // ... Wir lebten, damit das Leben poetisch-rein sei. / Mögen die Leute im Fluge auf den Wolken wohnen. / Die Schönheit, wie bekannt.

Diese Strophen sind eindringliche Schilderung der Bemühungen eines Künstlers, sich aktiv an der Umwandlung bestehender Zustände zu beteiligen. Mit einem Worte Dostoevskijs (красота спасет мир, dt: Schönheit rettet die Welt) gibt Voznesenskij seinem Anliegen zusätzlichen Nachdruck. Im Poem stellt er das Ideal seiner Gesellschafts- und Lebensform vor:

[IV.3]

...

За Матриархато-Патриархатом
я вижу эру — Поэтархат.

[IV.4]

Там зданья стоят на воздушных столбах,
из горного воздуха стилобат.
Там люди добры, как сегодня пора б.
Я вашей свободы сегодняшней раб.⁹⁷

Die Vision des lyrischen Ich entspricht dem oben beschriebenen poetarchischen Modell. In Metaphern aus dem Bereich der Architektur beschreibt der Dichter sein Poetarchat, das Ausdruck für geistige Freiheit der Künstler im besonderen sowie der Menschen im allgemeinen ist. Eine Atmosphäre, in der geistige und humane Werte vorherrschen, ersetzt die tragenden Stützen aus festem Material.

rettet die Welt. / Wenn wir die Schönheit retten. // *Собрание сочинений*, Т3. 53-54.

⁹⁷ / ... / Nach dem Matriarchat-Patriarchat / sehe ich die Ära des Poetarchats. // Dort stehen die Gebäude auf Luftsäulen. / aus Bergluft ist der Stereobat. / Dort sind die Leute gut, wie sie heute sein sollten. Ich bin der heutige Knecht eurer Freiheit. // *Собрание сочинений*, Т3. 53.

Der Vision Poetarchat steht im Poem der Istzustand gegenüber, der mit Matriarchat-Patriarchat bezeichnet wird. Aus den folgenden Strophen geht hervor, daß die Sehnsucht nach der Überwindung dieses Zustandes in der Gesellschaft vorhanden ist:

[II,13]

Как мне хочется во всех сферах
поэтической атмосферы!
Дома, в обществе ли — душевных
поэтических отношений.

[II,14]

Хочет даже шавка ошейная,
даже волк, политически серый,
человеческого отношения,
поэтической атмосферы.⁹⁸

Es folgt ein Appell des lyrischen Ich. alles zu unternehmen, um das Poetarchat — einen Zustand, in dem sich die menschliche Kultur frei entfalten kann, zu ermöglichen.

[II,17]

Дайте каждому атмосферы
от рассвета и без отсева —
сердцу малому, странам целым,
без предвзятости осовелой.

⁹⁸Wie gern hätte ich in allen Bereichen / eine poetische Atmosphäre! / Ob zu Hause, in der Gesellschaft — geistig poetische Beziehungen [soll's überall geben]. // Sogar der kleine Schoßhund. / der politisch graue Wolf. / möchte menschliche Beziehungen. / eine poetische Atmosphäre. // *Собрание сочинений*, Т3, 49.

Чтобы дышала донизу сверху
поэтическая атмосфера!⁹⁹

Hier zeigt sich wiederum, daß Voznesenskij keine Gelegenheit ausläßt, in seine Kunst auch Zeitkritik einfließen zu lassen. Er klagt über die Unfreiheit der Menschen, der Gesellschaft. Unter diesen Umständen muß Kunst die Ersatzfunktion kritischer Diskussionen übernehmen — in Voznesenskij's Dichtung steigert sich Kritik oft zur Polemik. Zur Beendigung dieses Zustandes stellt er sogar radikale Forderungen: die Übertragung der Macht an Dichter, Künstler, die für eine sich frei entfaltende Kultur stehen.

Verschlüsselt in der hermetischen Erfahrungswelt des lyrischen Ich, in teils biblischen und teils an Märchen erinnernden Sprachbildern, zeichnen die folgenden Strophen den Weg eines Architekturstudenten, der erfahren muß, daß die Umsetzung seiner Ideen auf ständig abnehmendes Verständnis und zuletzt auf Ablehnung stößt.

[II.7]

Бил мой молоток. ...

... Я был бог. Я обшивку толк.

...

[II.8]

А рядом стояли года и дни.

а чьим-то прообразом были они.

И зданье сирени в махровых цветах

воздвиг неведомый Поэтарх.

⁹⁹Gebt jedem von der Atmosphäre / von der Morgendämmerung an und ohne anzuziehen / dem kleinen Herzen, ganzen Ländern, / ohne stumpfer Voreingenommenheit. / Damit es von unten nach oben nach poetischer Atmosphäre riecht. // *Собрание сочинений*, Т3, 50.

[II.9]

Я дверь отворил.

Я прошел на балкон.

Он был на уровне облаков.

Попробовал воздух — был крепок как пол.

Та дверь была меньше. Я дальше прошел.

[II.10]

Я шел по открытым дверям анфилад.

В мужском туалете мыл руки Пилат.

Мерцали таблички и справа и слева:

«Власть», «Слава», «Котельная атмосферы».

Спросили, дыша фимиамом и серой:

«Чего тебе?»

Я сказал «атмосферы!»¹⁰⁰

Das Bild Бил мой молоток / ... Я был бог... / in Strophe 7 deutet den schöpferischen Akt eines Architekten (молоток steht für Architektur) an, der in den Strophen 8 bis 10 Schritt für Schritt sich in poetarchische Bereiche der Architektur vorwagt, d.h., phantasievolle Konstruktionen errichtet, die in erster Linie ästhetisch ansprechen sollen (И зданье сирени в махровых цветах / воздвиг неведомый Поэтарх). Das

¹⁰⁰Mein Hammer schlug... / ... Ich war ein Gott. Ich zerschlug die Verkleidung... // Und daneben standen Jahre und Tage, / und waren irgendjemandes Vorbild (Prototyp). / Und ein fliedernes Gebäude in vollen Blüten / errichtete der geheimnisvolle Poetarch. // Ich öffnete die Tür. Ich ging auf den Balkon. Er war auf Wolkenhöhe. / Probierte die Luft — sie war fest wie der Boden. / Diese Tür war kleiner. / Ich ging weiter. // Ich schritt durch die geöffneten Türen der Enfiladen. / In der Herrentoilette wusch sich Pilatus die Hände. / Es flackerten Anzeigetafeln links und rechts: / „Macht“, „Ruhm“, „Heizraum der Atmosphäre“. / Sie fragten, nach Weihrauch und Schwefel riechend: / „Was willst du?“ / Ich sagte — „Atmosphäre!“ // *Собрание сочинений*. Т3, 49.

lyrische Ich bemerkt jedoch, daß seinem künstlerischen Enthusiasmus Unverständnis entgegengebracht wird, ja daß es sich in einer, der ästhetischen Architektur feindlichen Umwelt befindet. Die Zeilen *Спросили, дыша фимиамом и серой: / «Чего тебе?» / Я сказал «атмосферы!» //* (Sie fragten, nach Weihrauch und Schwefel riechend: / „Was willst du?“ / Ich sagte - „Atmosphäre“//) zeigen an, daß die Hohenpriester der Kunst als Heuchler entlarvt sind, was die Attribute *фимиам серой*¹⁰¹ (Weihrauch Schwefel) andeuten.

Vom spezifischen Fall des lyrischen Ich kann durchaus auf die allgemeine Situation geschlossen werden. Voznesenskij scheut sich nicht, Stellung zu nehmen zum äußerst schlechten Ruf, den die Architektur im heutigen Rußland besitzt, wenn gleich die Kritik sich hier dem flüchtigen Leser entziehen mag. Den Architekten in der Sowjetunion ist es seit langer Zeit nicht möglich, phantasievolle, innovative Architektur zu verwirklichen. Es fehlt die Bereitschaft, Projekte gedeihen zu lassen, die der Phantasie gerecht werden, die neben dem rein utilitären auch das künstlerische Gestalten zulassen.¹⁰² Literaten sind in einer der Freiheit der Kunst nicht wohlgesonnenen Gesellschaft vielleicht nicht so eingeschränkt wie Architekten. Papier und Bleistift sind das einzige unverzichtbare Werkzeug eines Dichters, wenn auch damit Literatur die Öffentlichkeit noch nicht erreicht hat. Dagegen bleiben anspruchsvolle architektonische Projekte, ohne Umsetzung in die Tat, nur ungestaltete Idee eines Kunst-

¹⁰¹Weihrauch konnotiert die Macht des scheinbar Guten, der Geruch von Schwefel deutet im Russischen stets den Teufel an.

¹⁰²In Gesprächen mit Architekten aus der ehemaligen Sowjetunion erfuhr ich, daß ihr Beruf bei der Bevölkerung ein schlechtes Ansehen genießt, da es aufgrund von staatlichen Maßnahmen einem Architekten unmöglich gemacht wird, beim Planen auf Qualität und Ästhetik Rücksicht zu nehmen, um anspruchsvolle und solide Architektur zu verwirklichen. Interessante architektonische Projekte gelangen selten über das Planungsstadium hinaus.

werkes. In diesem Sinne ist auch des Poetarchen Aussage aus Teil I,5, die im letzten Teil des Poems (V.1) wiederholt wird, zu verstehen: Тебе трудно. Мне архитрудно / (Du hast es schwer. Ich habe es erzscher).

3 MALEREI UND GRAPHIK IN DER DICHTUNG

3.1 Zur Wechselwirkung zwischen Malerei, Graphik und Dichtung

Voznesenskij, der Dichter und Maler, rief in dem von ihm verfaßten Vorwort *Путь к этой книге* zu seiner Gedichtsammlung *Дубовый лист виолончельный*¹ seine Dichterkollegen auf, sich mit Malerei zu beschäftigen: „Поэты, «отращивайте глаз», занимайтесь живописью, если можете, конечно . . . “². Mit dieser Überzeugung von einer künstlerisch wertvollen Wechselbeziehung zwischen diesen beiden Künsten — Dichtung und Malerei — knüpft Voznesenskij an die Tradition der Moderne in der Poesie an, die sich an der Malerei (und auch der Graphik) ihrer Zeit inspiriert hat. Für den amerikanischen Literaturwissenschaftler, Kunstkritiker, Maler und Dichter McClatchy war die künstlerische Inspiration, die für die Poesie von der Malerei ausging, derart intensiv, daß er zu folgendem Schluß kommt: „It

¹ Москва: Художественная литература, 1975.

² „Dichter, schult eure Augen, beschäftigt euch mit Malerei, wenn es euch möglich ist, natürlich.“ *Дубовый лист виолончельный*, 12.

could be argued that modern poetry was invented by the painters."³ Die Bedeutung der Malerei für die Poesie der Moderne besteht vor allem in der fruchtbaren Übertragung vieler Verfahren und Techniken aus der Malerei auf die Poesie.⁴ McClatchy nennt folgende:

„The convulsive energy of the high modernist poetry, its use of collage and cubist fractioning, its vers libre expressivity, its sense of the natural object as adequate symbol, of technique as content, of organic form, of dissociation and dislocation — these derive from the example of painters.”⁵

Dieses große Interesse der Poesie der Moderne an den visuellen Künsten ist für Alexander Flaker vor allem durch zwei Faktoren bedingt: einerseits — und hier stimmt Flaker mit McClatchy überein — durch die Entstehung der neuen kubistischen Malerei, die nach einer neuen Art zu sehen verlangte, weil sie den visuellen Erkennungsprozeß durch die Zergliederung der Objekte erschwerte⁶; andererseits durch den Film, der die Aufmerksamkeit von Künstler und Betrachter sehr bald auf das Visuelle

³*Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets.* Ed. J.D. McClatchy. Berkeley: Univ. of California Press, 1988, xi.

⁴Wechselwirkungen zwischen diesen Künsten gab es natürlich auch schon früher. Vgl. dazu Ulrich Weisstein, „Literature and the Visual Arts“, in: *Interrelations of Literature*, ed. Jean-Pierre Barricelli et al., New York: Modern Language Association of America, 1982, 251-277. Der Abhandlung Weissteins folgt eine ausführliche Literaturliste zu dem Themenkreis. Vgl. dazu auch Wendy Steiner, *Colors of Rhetoric*, Chicago: Chicago University Press, 1982; und Peter Egri, *Literature, Painting, and Music. An Interdisciplinary Approach to Comparative Literature*, Studies in Modern Philology 4. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.

⁵McClatchy, xi.

⁶Dieses Prinzip der Zergliederung wurde von V.V. Majakovskij in seinen

lenkte.⁷ Als bald zeigten sich auch schon künstlerische Einflüsse aus den visuellen Künsten in der Poesie; hier, nach Flaker, vor allem in der Konzentration auf die Metapher als Kunstgriff, der die Funktion zukommt, disparate semantische Folgen zu verbinden, daher auch die programmatische Bezeichnung 'Imagismus' oder ИМАЖИЗМ (die in der russischen Literaturgeschichte übliche Bezeichnung) für eine bestimmte Richtung in der Poesie der Moderne.⁸

Es soll hier nicht vergessen werden, daß natürlich auch Einflüsse anderer Künste für die Entwicklung der Poesie in der Moderne maßgebend waren. „Poets have displayed interest in almost every phase of 'modern' painting. . . . Sculpture followed close upon painting in the esteem of poets, and the assumed simplicity, unity, and grandeur of free-standing figures and monumental works occasionally suggested imagery to poets.“⁹

Voznesenskij weist in seinem dichterischen Werk der Malerei nicht nur einen hohen Stellenwert innerhalb der Künste zu, sondern erwähnt auch ihre Bedeutung für seine persönli-

frühen futuristischen Gedichten angewandt; daher auch die Bezeichnung 'verse Cubism' für diese Gedichte. Vgl. Aleksander Flaker, „Avant-Garde Literature and Painting,“ in: *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association. Literature and the Other Arts*, Innsbruck 1979, 3. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Sonderheft 51, ed. Zoran Konstantinovic et. al. Innsbruck, 1981, 177.

⁷Vgl. Flaker, 175-179.

⁸Vgl. Flaker, *ibid.*

⁹Vgl. dazu: *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Hrsg. A. Preminger et. al., Princeton: Princeton Univ. Press, 1974, 275; und Stender-Petersen, *Geschichte der russischen Literatur*, 3. Aufl. München: Beck, 1978, Teil II, 538, der die Betonung der Bildlichkeit und Pflege der Metapher in der Lyrik des russischen Imagismus hervorhebt und das Prinzip der Wortzergliederung mit kubistischem Grundsatz der *dissecta membra* aus der Malerei bei den sogenannten kubo-futuristischen Dichtern, deren hervorragendster Vertreter V.V. Majakovskij war, nennt.

che Entwicklung zum Künstler. Über seine Einstellung zur Malerei sagt er: „Наверное, от занятия живописью идут и плюсы и минусы моего склада. Мне легче удастся зрительное. Дело не в метафоризме или «зрительной эре» [...] Живопись адресуется к предощущениям. Ее искренность доразумна еще“¹⁰. Hieraus folgt, daß für den Künstler Voznesenskij eine wechselseitige Befruchtung zwischen diesen beiden Künsten nicht nur auf formaler, gestalterischer Ebene besteht, sondern auch für den Prozeß der Wahrnehmung, und zwar sowohl den des Künstlers als auch den des Rezipienten.

In seinem Kommentar impliziert Voznesenskij eine Hierarchie der Unmittelbarkeit der Wahrnehmung. In dieser Rangordnung liegt für ihn der vom Visuellen angeregte Wahrnehmungsbereich auf einer ursprünglicheren Stufe, als das durch die Sprache Erfassbare und Erfasste. Voznesenskij's Einschätzung der Unmittelbarkeit, mit der Bilder im Gegensatz zu sprachlichen Äußerungen wirken, findet man auch in theoretischen Abhandlungen auf semiotischer Grundlage über die Beziehungen zwischen Wort und Bild. Wendy Steiner schreibt „... symbols lack this feeling of presence“¹¹ ... even the inclusion of descriptive symbols in a passage is not properly imitative, iconic or immediate ... “.¹²

¹⁰ „Wahrscheinlich werden Vor- und Nachteile meines Charakters von der Beschäftigung mit der Malerei bestimmt. Das Visuelle gelingt mir leichter. Damit beziehe ich mich nicht auf den Bereich der Metaphern oder der ‘visuellen Ära’ [...] Die Malerei richtet sich an unmittelbare Empfindungen. Ihre Ehrlichkeit ist noch prä-rational.“ *Дубовый лист виолокчельный*, 12.

¹¹ Steiner spricht über die Präsenz von ikonischen Zeichen, die den visuellen Wahrnehmungsbereich ausprechen.

¹² Steiner, *Colors of Rhetoric*, 21. Unter ‘descriptive symbols’ sind Adjektive und andere der Beschreibung dienende Lexeme zu verstehen. Der Begriff ‘iconic’ bleibt bei dieser Auffassung auf Einzelzeichen beschränkt. Er ist nicht identisch mit dem Ikonitätsbegriff Lotmans, der sich auf das Gesamtzeichen Kunstwerk bezieht.

Voznesenskij mißt der Unmittelbarkeit des Wahrgenommenen auch für die poetische Perzeption einen hohen Wert bei. Die Fähigkeit, Phänomene unmittelbar zu erfassen, verbindet er mit Intuition und Gefühl. Dies ist nach seiner Auffassung ein Merkmal für einen guten Dichter und ehrliche (искренний) Dichtung.¹³ Seine These von der unmittelbaren Wirkung von Bildern formuliert er folgendermaßen: „Поэт мыслит образами. И, не оформясь еще в слова, в сознании возникают изобразы стиха“.¹⁴ Dies mag seine Erklärung dafür sein, daß viele Dichter, Voznesenskij eingeschlossen, immer wieder eine Synthese von Wort und Bild suchten und suchen.

Neben dem großen Interesse und Stellenwert, den Voznesenskij der Malerei beimißt, gilt seine Aufmerksamkeit auch der Graphik, wovon nicht zuletzt sein Zyklus visueller Poesie *Изопы* (Izopy) zeugt: „... изопы соединяют слова и графику“¹⁵ Im Vorwort zu *Изопы* beruft sich Voznesenskij auf Künstler der Moderne, die bereits vor ihm bemüht waren, Elemente aus der Graphik in die Dichtung einzubeziehen, Bild und Schrift, Darstellung und Wort zu verschmelzen. Er nennt berühmte Beispiele von Dichtern des französischen Symbolismus sowie des russischen Futurismus, die Dichtung und

¹³Voznesenskij bleibt mit seiner Auffassung von der Bedeutung der Malerei für die Poesie nicht allein unter den russischen Dichtern. N.A. Zablockij, der in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts dem Kreise der Futuristen um V.V. Majakovskij angehörte, ein Dichter, dem Voznesenskij geistig nahe steht, ist bekannt für seine Wertschätzung der Malerei und die Transposition von Kunstgriffen aus der absurden Malerei in die Poesie. Diese Anregung verdanke ich Prof. Efim Etkind, der mich in einem persönlichen Gespräch auf diese Eigenheit der Dichtung N.A. Zablockijs aufmerksam machte.

¹⁴„Dichter denken in Bildern. Und noch vor der Gestaltung in Worte, entstehen im Bewußtsein bereits die Bilder eines Gedichtes.“ Vorwort zu *Изопы* in: *Тень звука*, 156.

¹⁵op. cit., 155.

Graphik verbinden und damit die visuelle Poesie¹⁶ wieder neu beleben:¹⁷ „Лесенка Малларме и Маяковского (тот не зря был блестящим рисовальщиком), Хлебникова, шалости Аполлинера, ... Мартынов с его стихами, расположенными как кристаллы самородков, вдохнули жизнь в изобразительность стиха.“¹⁸

In der visuellen Poesie sieht Voznesenskij eine Ausdrucksform, die die Möglichkeit eröffnet, bildliche und graphische Ge-

¹⁶Unter visueller Poesie soll jede Form der graphisch gestalteten Dichtung verstanden werden.

¹⁷Die Gattungsart der visuellen Poesie hat eine drei Jahrtausende alte wandelvolle Geschichte aufzuweisen, wie Jeremy Adler und Ulrich Ernst in einer Ausstellung 'Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne' im Zeughaus der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel vom 1. September 1987 — 17. April 1988 zeigten. In der Einleitung zum Ausstellungskatalog bedauern die Verfasser, daß aus literaturwissenschaftlicher Sicht die Wurzeln der visuellen Poesie allenfalls bis Stephan Mallarmé und Arno Holz zurückgehen. Dies führen sie vor allem auf die geringe Zahl bekanntgewordener Texte — die meisten liegen nach wie vor unentdeckt in europäischen Bibliotheken — sowie auf die Hermetik der Texte visueller Poesie zurück. Mit dieser Ausstellung und dem dazu erschienen Katalog ist von ihnen bereits wertvolle wissenschaftliche Arbeit, vor allem was gattungsgeschichtliche Aspekte der visuellen Poesie betrifft, geleistet worden. Es wurde damit die in der Literaturwissenschaft weit verbreitete Ansicht, daß visuelle Poesie eine in der Moderne entstandene Gattung sei, widerlegt. Vgl. Jeremy Adler, Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Nr. 56, Weinheim: VCH, 1987, 9-11.

¹⁸„Die Treppe [gemeint ist die Treppenform der Strophe] Mallarmés und Majakovskijs (dieser war nicht umsonst ein blendender Zeichner), Chlebnikovs, die Scherzgedichte Apollinaires, ... Martynov mit seinen Gedichten, die wie die Kristalle von gediegenen Metallen verteilt sind, hauchten der Bildlichkeit des Verses Leben ein.“ Vorwort zu *Изоны. Тень звука*, 156. Man denke auch an die Dichter des sogenannten Imagismus, hier vor allem an Ezra Pound, der großes Interesse legte für die japanische Dichtung, in der — viel mehr als in unserer Dichtung — Worttext und graphische Gestaltung die Gesamtkomposition ausmachen.

staltungsmittel in die Dichtung einfließen zu lassen. Somit ist die visuelle Poesie eine synthetische Kunstform, in der Dichtung, Graphik und Bild eine unteilbare Komposition bilden: in der visuellen Poesie wird „die Erfahrung des Sichtbaren und des Dichterischen in einem ästhetischen Ganzen“ verbunden.¹⁹

Dieses künstlerische Interesse erregte wohl Voznesenskij's Interesse für die Geschichte der graphischen Gestaltung von Texten im weitesten Sinne. Seine Aufmerksamkeit gilt unter anderem alten russischen Handschriften und den sogenannten Lubki²⁰, populären russischen Holzschnitten des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein Zitat des russischen Kulturwissenschaftlers Lichačev, den Voznesenskij in seinem einleitenden Kommentar zu *Архистихи* zitiert, bekundet dies: „Академик Лихачев указывает, что в древних рукописях Слово и Буква были картиной. Такими же элементами орнамента и цветастых сценок были надписи на лубках.“²¹

¹⁹Vgl. Ausstellungskatalog *Text als Figur*, 7.

²⁰„Лубок — (народная картинка), вид графики, изображение с подписью, отличающееся простотой и доступностью образов. Первоначально вид народного творчества. Откликался на политические события; выполнялся в технике ксилографии, гравюры на меди, литографии и дополнялся раскраской от руки.“ *Советский энциклопедический словарь*, гл. ред. А.М. Прохоров, издание четвертое, Москва: Советская энциклопедия, 1987, 728.

²¹„Das Akademiemitglied Lichačev zeigt, daß in den alten Handschriften Wort und Buchstabe Bilder waren. Die Aufschriften auf den russischen Holzschnitten (Lubok) wiesen ebensolche Elemente des Ornaments und bunter Szenen auf.“ *Собрание сочинений*, Т3, 231. Voznesenskij gibt leider nicht an, welchem Artikel oder Buch er dieses Zitat entnahm. Hier sei ein Sammelband zum Thema der wechselseitigen Beziehungen zwischen Literatur und darstellender Kunst in der altrussischen Periode angeführt, zu dem D.S. Lichačev einführende Worte des Herausgebers schrieb: *Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства*, Труды отдела древнерусской литературы XXXVIII, отв. ред. Д. С. Лихачев, Ленинград: Издательство наука, 1985.

Voznesenskij versucht, sich damit auf ein künstlerisches Bestreben mit einer Tradition zu berufen, die so alt ist wie die schriftliche Aufzeichnung von Sprache, wenn auch die Gründe für diese Synthese von Wort und Bild zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich gewesen sein mochten. Damit führt Voznesenskij keine avantgardistischen Experimente aus, sondern reiht sich und sein Werk in die dreitausendjährige Tradition von visueller Poesie ein. „Denn Wort will bildlich sein, das ist seine Sehnsucht; die Metapher, das Gleichnis ist seine ausgestreckte Hand nach dem Bild hin. Uraltes Wünschen, uraltes Erwägen, es geht auf Jahrhunderte des Bilderstreites zurück. Darf, soll das Wort eins mit dem Bild sein?“²²

3.2 Voznesenskij's Synthese von Dichtung und Bild: **Изопы (Архистихи)**

„Изопы — это опыты изобразительной поэзии“.²³ Hiermit erklärt Voznesenskij selbst die von ihm aus den Anfangssilben von *изобразительная поэзия* gebildete Bezeichnung für seine visuelle Poesie: Versuche einer Synthese von Wort und bildlicher Darstellung von Gedichten, wie er sagt. In der dreibändigen Werkausgabe von 1984 erschienen vier der fünf unter *Изопы* in *Тень звука* zusammengefaßten und auch einzeln *изоп* genannte Gedichte in einem Zyklus unter der Bezeichnung *Архистихи* (Archigedichte), eine aus den Anfangsbuchstaben von

²² Erhard Kästner, „Illustrieren, was ist das?“, in: *Philobiblon III*, 3, 1959, zitiert im Ausstellungskatalog *Text als Figur*, 7.

²³ „Изопы — das sind Versuche darstellender Poesie“, Vorwort zu *Изопы*, *Тень звука*, 155.

архитектура und *стихи* gebildete Bezeichnung.²⁴

Der Zyklus *Изопы* enthält 'Люди, идущие по мосту на закате и отражающиеся в воде' kurz 'Мост' (Die Brücke), 'Вид сверху двухтрубного параходика, разрезающего воду' kurz 'Параходик' (Der kleine Dampfer), 'Чайка между небом и морем' (Möwe zwischen Himmel und Meer), auch 'Хождение по водам' (Wandeln auf dem Wasser) genannt, 'Бой петухов' (Der Hahnenkampf) und 'А луна калуна' (A luna kaluna). Im Zyklus *Архистихи* fehlt 'Вид сверху двухтрубного параходика, разрезающего воду', neu dazu genommen wurden 'Матьма' und 'echo when тесно мне', zwei Lithographien, die zwischen 1976 und 1978 in Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Pop-Künstler Robert Rauschenberg²⁵ entstanden. In vorliegender Arbeit wurden die zwei *изопы* *Мост* und *Хождение по водам* sowie deren 'rein literarische Entsprechungen' zur Bearbeitung ausgewählt, weil an ihnen gemeinsame innere Strukturen exemplarisch aufgezeigt werden können.

In seinem einleitenden Kommentar zu *Изопы* betont Voznesenskij, daß er nach der akustischen²⁶ auch deren graphische Wirkung künstlerisch zu erproben versuchte: „В противовес эстрадной, чтецкой поэзии (ЧП) я попытался — чем черт не шутит! — написать только для глаз. Если ЧП вбирает в себя черты актерства и роднится с музыкой, то *изопы* соединяют слова и графику, становятся

²⁴ *Собрание сочинений*, Т3, 228-236. Ebenso sei auf die Mehrdeutigkeit von *архистихи* verwiesen. Vgl. dazu Kap. 2.4.

²⁵ geb. 1925.

²⁶ Auftritte Voznesenskij's und Evtušenkos vor tausenden Menschen in sowjetischen Sportstadien waren zu Beginn der sechziger Jahre nicht selten. Die Dichter rezitierten vor tausenden von Hörern ihre eigenen Werke, deklamierten wie es einst Majakovskijs Art war, ja schrien zum Teil ihre dichterischen Botschaften dem Publikum zu.

структурами“.²⁷ In einem späteren Kommentar zur Ausgabe der *Изопы* unter der Zyklusbezeichnung *Архистихи*²⁸ betonte Voznesenskij jedoch die Gemeinsamkeiten von Architektur und Dichtung.

In beiden Kommentaren geht es Voznesenskij aber gar nicht so sehr um die Begründung struktureller Ähnlichkeit oder Verschiedenheit von Kunstwerken als um deren gemeinsamen ‚Ursprung‘ aus der Wahrnehmung des Künstlers, der Schöpfer der Kunstwerke ist. Die Wahrnehmung des Künstlers Voznesenskij zeigt strukturelle Ähnlichkeit von Dichtung und anderen Künsten auf einer sehr abstrakten Ebene, nämlich dann, wenn wir mit Wendy Steiner annehmen: „the world is pervaded with similar structures tied to the innate structures of the mind“.²⁹ Wenn nun Dichtung und andere Künste im Bewußtsein eines Künstlers zusammenfließen, so müßte es nach Steiner ‚innate structures‘ geben, die sowohl der Dichtung als auch den anderen Künsten eigen sind. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht kann die Wahrnehmung eines Künstlers jedoch nur insoweit für eine Analyse berücksichtigt werden. „[als] das Bewußtsein des Menschen sprachliches Bewußtsein ist“³⁰ und Kunst ein auf dem Bewußtsein aufbauendes Modell³¹. Denn der Gegenstand einer (semiotisch orientierten) literaturwissenschaftlichen Untersuchung

²⁷ „Als Gegengewicht zur Unterhaltungs- und Vortragsdichtung (СР) versuchte ich – vielleicht gelingt es doch! – nur fürs Auge zu schreiben. Wenn СР in sich schauspielerische Züge vereint und mit Musik verwandt ist, dann vereinigen die *Изопы* Wörter und Graphik, werden zu Strukturen.“ Vorwort zu *Изопы*. *Тень звука*, 155.

²⁸ *Изопы* wurden 1970 in *Тень звука* veröffentlicht; unter der Zyklusbezeichnung *Архистихи*, erschienen in *Собрание сочинений*, Т3, 228-236, finden sich die Jahreszahlen 1972 und 1982.

²⁹ Steiner, *Colors of Rhetoric*, 30.

³⁰ J.M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 2. Aufl., Übersetzung: R.D. Keil, München: Fink, 1981, 23.

³¹ *ibid.*

kann nicht die Psyche des Künstlers sein, sondern das Kunstwerk.

3.2.1 Brücken und Worte: visuelle und literarische Repräsentation

Das Motiv Brücke, das in der Dichtung Welten, Zeiten und Menschen verbindet, findet sich in vielen Gedichten Voznesenskij's. Wie das Erforschen des Wesens von Dingen, das Vordringen in das Innere, das Abschälen der Hüllen, das Bloßlegen der Seele, so erweist sich auch das Brückenschlagen als ein konstituierender Kunstgriff in seiner Dichtung. Es ist also nicht verwunderlich, wenn Voznesenskij auf der Suche nach für ihn neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln mit dem Motiv der Brücke experimentiert und versucht, es nicht nur mittels poetischer Sprache in seinem Wesen und seiner Funktion zu ergründen, sondern auch visuell künstlerisch zu gestalten. Sein Brückenexperiment nannte Voznesenskij *изоп*³² 'Мост'. Zur Entstehung schrieb er: „... увидев людей, идущих по мосту с электрички на закате и отражающихся в воде, я попытался изобразить это.“³³

Mittels Buchstaben entsteht eine Abbildung, einer Brücke ähnlich, deren Form sich durch zwei Linien aus Buchstaben in der Reihenfolge *идидиди*... ergibt³⁴; zu beiden Seiten der aus Buchstaben gebildeten Brücke sind Buchstabenkombinationen ungleicher Länge spiegelbildlich symmetrisch von der Brücke

³²Für unsere Arbeit übernehmen wir die vom Autor gewählte Bezeichnung für seine visuelle Poesie 'изоп' unübersetzt.

³³„Als ich von der Elektrischen aus sah, wie Menschen bei Sonnenuntergang über eine Brücke gingen und sich im Wasser spiegelten, versuchte ich, dieses darzustellen.“ Vorwort zu *Изопы*, *Тень звука*, 157.

³⁴*иди* ist die Imperativform des Verbs *идти* 'gehen'.

Изор Хождение по водам (Wandeln auf dem Wasser) *

Ч а й к а в к и Б о г а
п л а в л ю т

* *Собрание Сочинений*. Т3. 232.

ausgehend, angeordnet. Diese Buchstabenkombinationen gelten als Abbild von sich im Wasser spiegelnden, über die Brücke gehenden Menschen.

Diese Darstellung veranlaßt uns zu einem kurzen Exkurs über semiotische Zeichentheorie. Das Gedicht *Мочт* setzt sich semiotisch gesprochen aus Einzelzeichen mit heterogenen Eigenschaften zusammen. Heterogen, weil sie, der Zeichentheorie von Charles S. Peirce folgend, als sprachliche Zeichen symbolischen Zeichencharakter und als bildnerische Zeichen ikonischen Zeichencharakter besitzen. Wir können sagen, daß *Вознесенскијс изоп.* wie visuelle Poesie generell im Sinne der Peirce'schen Zeichentheorie ikonisches Einzelzeichen und symbolisches Einzelzeichen zu einer Einheit 'Kunstwerk' vereinigt, das seinerseits wieder, auf einer Metaebene, dem ikonischen Zeichenbegriff Lotmans folgend, ein ikonisches Zeichen ist.³⁵

Der Ikonitätsbegriff Lotmans bezieht sich auf das Gesamtzeichen Kunstwerk, das bei ihm als ikonisch zur Wirklichkeit aufzufassen ist. Lotman definiert Kunst als eine in besonderer Weise organisierte Sprache, (wobei er seinen Sprachbegriff semiotisch erläutert³⁶), als ein Kommunikationssystem, das über der natürlichen Sprache errichtet wird, aber strukturell nach dem Typ der natürlichen Sprachen gebaut ist. Daher die Aussage: „Kunst ist ein sekundäres modellbildendes Sy-

³⁵Der Peirce'sche Zeichenbegriff ist im Kontext von Logik und Erkenntnistheorie zu sehen, der Lotman'sche im Kontext der Kommunikationstheorie. Lotman geht in seinem Zeichenbegriff auf Morris zurück. Vgl. dazu auch Gerhard Pasternack, *Theoriebildung in der Literaturwissenschaft. Einführung in die Grundfragen des Interpretationspluralismus*, München: Wilhelm Fink, 1975, 75-123.

³⁶Vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 21-22. Nach Pasternack übernimmt Lotman diesen Ansatz von Morris: „Das Kunstwerk wird von Morris ebenfalls als 'Zeichen' verstanden“. Pasternack, 79.

Kunst sagt, daß sie mit dem Versuch beginne, „die Grundeigenschaft des Wortes als sprachliches Zeichen – die willkürliche Verbindung von Inhalts- und Ausdrucksebene – zu überwinden und ein verbales künstlerisches Modell, wie in den bildenden Künsten, nach dem ikonischen Prinzip aufzubauen“.⁴⁰ so erzielt das visuelle Gedicht einen noch höheren Grad an Ikonität als das, welches wir das ‘rein literarische’ nennen wollen. Denn das Streben nach Ikonität geht im visuellen Gedicht soweit, daß allein durch die Anordnung der symbolischen Zeichen (der Wörter), ohne das Wort ‘Brücke’ zu erwähnen, ein – wenn auch abstraktes – Modell einer Brücke geschaffen wird. Ebenso verhält es sich mit den verbalen Zeichen, die sich von der Brücke spiegelverkehrt nach außen richten und durch ihre Organisiertheit ein Modell von sich im Wasser spiegelnden Menschen, die über die Brücke gehen, ergeben.

Diese Anordnung der verbalen Zeichen nach dem Prinzip der darstellenden Zeichen läßt neue Relationen zwischen den verbalen Zeichen und damit auch neue Bedeutungen entstehen, eine Tatsache, die den Künstler Voznesenskij zu überraschen schien: „Думается, изоспособ нагляднее. Я показал изображение друзьям и спросил: что они видят?“⁴¹ Wie er schreibt, erhielt er von sechs Personen sechs verschiedene Interpretationen seines изоп ‘Мост’. Abgesehen von einer möglichen Bedeutungslichte der beiden unterschiedlichen Textformen der Gedichte sei vermerkt, daß, entgegen den Erwartungen Voznesenskij, die graphische Darstellung eine weitere Semantisierung des Textes und damit eine zusätzliche Bedeutungslichte gegenüber dem rein literarischen Text ergibt. Er hatte nämlich der Anschaulichkeit (наглядный) einen höheren Grad von Eindeu-

⁴⁰Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 89.

⁴¹„Man glaubt, die darstellende Methode sei anschaulicher. Ich zeigte die Darstellung Freunden und fragte, was sie sähen“.

tigkeit beigemessen als dem rein literarischen Text, der mittels poetischer Sprache, vor allem aber durch Metaphern seine Vieldeutigkeit erhält. Daß visuelle Darstellung von Gegenständen aber nicht gleichzusetzen ist mit wirklichen oder existierenden Dingen gilt spätestens seit dem Beginn der Moderne in der Malerei.

„Sich entfernen von der Illusion eines Gegenstandes: das ist die negative Bestimmung jenes dominanten Trends in der Malerei der Moderne, der sich positiv fassen läßt als Akzentuierung der bildnerischen Mittel, ihrer Eigenwertigkeit, und Freisetzung der Farben und Formen von einer nachahmenden, abbildenden Funktion“.⁴²

In Anbetracht dieser „tiefgreifenden Revolutionierung der bildnerischen Zeichen in der Malerei der Moderne“,⁴³ die, vom ikonischen Prinzip ausgehend sich den symbolischen Zeichen annähern und deren Bedeutung nicht an ein in der Wirklichkeit existierendes Objekt gebunden ist, sondern sich erst in der Komposition ergibt, ist ein visueller Text im Gegensatz zu einem rein literarischen Text nicht notwendigermaßen leichter zugänglich.

Voznesenskij's *изоп 'Мост'* entspricht den Kompositionsprinzipien der modernen Malerei insofern, als im visuellen Gedicht der Eigenwert der Wörter (*слово как таковое*) durch die Komposition besonders betont wird – wie in der Malerei die Farbe von ihrer rein darstellenden Aufgabe erlöst und ab 1905 bewußt großflächig, zuweilen dekorativ verwendet wurde,⁴⁴ so

⁴²Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, 171.

⁴³Bode, 172.

⁴⁴Vgl. Bode, 177.

daß nicht das Mimetische, sondern ihre evokative Qualität besonders hervorgehoben wurde. Die symmetrisch spiegelbildliche Anordnung der Wörter im изоп 'Мост' ist so beschaffen, daß sie uns durch ihre graphische Wirkung zwingt, jedes einzelne Wort sowohl von vorn nach hinten als auch von hinten nach vorn zu lesen. Hierdurch testet und erkennt der Betrachter jedes Wort in seinem Eigenwert, der zudem hervorgehoben wird durch einen hohen Grad an syntaktischer Ungebundenheit. Die Wörter werden dadurch von konventionellem Zusammenhang und Sinnggebung befreit.

Dies bedeutet jedoch nicht, daß die Wörter im visuellen Gedicht ungebunden wären. Die Komposition läßt neue Relationen zwischen den Wörtern entstehen. Allein die graphische Anordnung der Wörter schafft eine sinnbildende Metapher: linkes und rechtes Brückengeländer und die von innen nach außen spiegelbildlich angeordneten Buchstabenkombinationen erinnern an einen Kamm mit herausgebrochenen Zähnen. Im rein literarischen Gedicht wird diese Metapher in Worte gefaßt: как двусторонний гребень / с выломанными зубьями... / (wie ein zweiseitiger Kamm mit herausgebrochenen Zähnen).

Das Paradigma der Kammerzähne scheint zunächst willkürlich zusammengestellt. 1. Seite⁴⁵: пот-пот / пот-пот / иди / иди / вот / „волгу“ / о к черту / лиду / ...нину б / ха. ха / алимен / тен / я-007 / иди / увижу к / голод / ремарк / иди / иди / ив / никуда //; 2. Seite: топ-топ / топ-топ / иди / иди / тов. / углов / утречко / удил / бунин... / ах. ах / немила / нет / 700 R / иди / к ужину / долог / крамер / иди / иди / ви- / адукин. Nacheinander gelesen, ergibt sich ein Paradigma von Wörtern, die nach dem

⁴⁵Im visuellen Gedicht tragen die Seiten keine Nummer. Die Nummerngebung 1 und 2 ist lediglich ein Hilfsmittel zur eindeutigen Benennung.

rakter, indem sie gleich einer Linie das Brückengeländer abbilden. Die Linearität wird unterstrichen von der Art der Verkettung: der letzte Buchstabe des ersten *иди* stellt gleichzeitig auch den ersten Buchstaben des folgenden *иди* dar. So ist ein *иди* mit dem nächsten verbunden. Gleichzeitig wird der Leser aufgefordert, seinen Blick von einem *иди* zum nächsten zu schwenken, womit der dynamische Charakter eines Flusses (Wasserfluß, Lebensfluß) entsteht. Die Fläche zwischen den beiden *иди*-Reihen bleibt 'leer', was ihr statischen Charakter verleiht und die Brücke charakterisiert im Gegensatz zum dynamischen Verlauf des Flusses und der Gedanken. Dadurch ergibt sich in der Flächenkomposition eine dreiteilige Gliederung des Raumes.

Der fragmentarische Charakter des visuellen Gedichtes findet eine teilweise Entsprechung im rein literarischen Text in den Worten

О небо,

КТО ВЛАСА ТВОИ

расчесывает

странные?⁴⁷

Die auseinandergezogene Form der Zeileneinteilung dieses Satzes bewirkt, daß anstelle der syntaktischen Einheit 'Fragesatz' die einzelnen Wörter betont werden. Die syntaktische Einheit 'Fragesatz' wird dadurch fragmentarisch. Die Endposition von *странные* legt besonderes Gewicht auf dieses Lexem. Der Fragesatz und das im Wort *странные* ausgedrückte Gefühl von Befremdung unterstreichen ein gewisses Maß an Orientierungslosigkeit. Die Gesamtheit dieser Faktoren zeugt bereits vom

⁴⁷О Himmel. / deine Haare / wer kämmt sie / die seltsamen? // *Тень зюха*, 158.

Die beiden Gedichte besitzen also neben dem gemeinsamen Brückenmotiv eine Reihe ähnlicher Ideenstrukturen.

Der Unterschied zwischen den beiden Gedichten liegt in ihrer verschiedenen Gestaltung des Materials – visuell und rein literarisch – das sowohl beim visuellen, als auch dem rein literarischen Gedicht aus symbolischen Zeichen (den aus Buchstaben zusammengesetzten Wörtern) besteht. Damit kommen wir zu einer wesentlichen Aussage über die Gebundenheit des künstlerischen Materials: das Material der dichtenden Kunst ist Sprache; diese kann auf unterschiedliche Weise, eben auch nach Prinzipien visueller Kunst, graphisch organisiert werden, sie bleibt aber als Sprache erhalten. Wassily Kandinsky erkannte diesen Grundsatz der künstlerischen Materialgebundenheit und brachte ihn, wie folgt, zum Ausdruck:

„[Das] Vergleichen der Mittel verschiedenster Künste und dieses Ablernen einer Kunst von der anderen kann nur dann erfolg- und siegreich werden, wenn das Ablernen nicht äußerlich, sondern prinzipiell ist. D.h. eine Kunst muß bei der anderen lernen, wie sie mit *ihren* Mitteln umgeht, sie muß es lernen, um dann *ihre eigenen* Mittel *prinzipiell* gleich zu behandeln, d.h. in dem Prinzip, welches *ihr allein* eigen ist [Kursivsetzung wie im Original].“⁵⁰

Ein Vergleich der Materialorganisation auf semiotischer Grundlage hat ergeben, daß bei Verwendung der symbolischen Zeichen⁵¹ als ikonische Zeichen das symbolische Einzelzeichen als solches erhalten bleibt, auch wenn es die Funktion eines iko-

⁵⁰Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. (1. Aufl. 1912). 10. Aufl. Bern: Benteli, o.D. 55.

⁵¹Im Peirce'schen Sinne.

nischen Zeichens erfüllt. In diesem Sinne erlangt das Wort als symbolisches Zeichen bivalenten Charakter.

3.2.2 Das Unsichtbare sichtbar gestalten: Хождение по водам, Пляж

Dem Izop 'Хождение по водам' (Wandeln auf dem Wasser) entspricht das rein literarische Gedicht 'Общий пляж № 2', kurz Пляж (Der Strand), aus dem Zyklus Стрела в стене (Ein Pfeil in der Mauer), veröffentlicht in *Тень звука*.⁵² „Думаю, что стихотворению 'Пляж' соответствует 'Хождение по водам'.“⁵³ Das literarische Gedicht besteht aus vierzehn Strophen, das entsprechende Izop Хождение по водам aus vierzehn Buchstaben. Der Vergleich des Umfangs der beiden einander entsprechenden Gedichte läßt vorerst keine unmittelbare Verwandtschaft zwischen ihnen vermuten.

Die folgende Analyse soll zeigen, daß sich die Beziehung zwischen den beiden Gedichten aus der Gegenüberstellung der poetischen Bilder, im visuellen Gedicht graphisch dargestellt, im literarischen Gedicht metaphorisch, ergibt.

Im visuellen Gedicht läßt die Anordnung der symbolischen Zeichen — nach dem Prinzip ikonischer Zeichen — eine dreieckige Abstraktion entstehen. Es tritt der Fall ein, daß die einzelnen symbolischen Zeichen in ihrer Funktion als ikonische Zeichen die Aufmerksamkeit auf die Graphik lenken, wodurch ihr primärer Sinn zurücktritt und die Darstellung der geometrischen Konstruktion dominiert. Die symbolischen Zeichen 'чайка', 'плавки бога' (Möwe, Badehose Gottes) scheinen als

⁵² *Тень звука*, 24-27.

⁵³ „Ich glaube, daß dem Gedicht 'Пляж' (Strand) 'Хождение по водам' (Wandeln auf dem Wasser) entspricht.“ Vorwort zu *Изоны*, *Тень звука*, 159.

• Собрание Сочинений. Т. 3. 234.

ПОТ-ПОТ
ПОТ-ПОТ
ИДИ
ИДИ
ВОТ
„ВОЛГУ“
О К ЧЕРТУ
ЛЯДУ
...НИНУ Б
ХА ,ХА
АЛИМЕН
ТЕН
Я—007
ИДИ
УНИЖУ К
ГОЛОД
РЕМАРК
ИДИ
ИДИ
-И В
НИКУДА

solche bedeutungsentleert. Das so entstandene momentane Bedeutungsvakuum der symbolischen Zeichen kann mit den potentiellen Bedeutungsmöglichkeiten der bildlichen Darstellung gefüllt werden.

Aufgrund der bivalenten Funktion der symbolischen Zeichen ergibt sich eine Verknüpfung der geometrischen Form Dreieck mit dem primären semantischen Wert der drei symbolischen Zeichen 'чайка', 'плавки' 'бога' (Möwe, Badehose Gottes). Diese verweisen wiederum auf die geometrische Konstruktion und stiften derart Sinn. Dabei ergeben sich Sinn-Bilder. Ein so entstandenes Sinn-Bild ist ähnlich dem Bild einer Möwe im Flug, was mittels des symbolischen Zeichens 'чайка' ('Möwe') auch ausgesprochen wird. Die Verknüpfung der geometrischen Form Dreieck mit dem symbolischen Zeichen 'чайка' führt uns über die geometrische Form, deren Konstituenten 'чайка', 'плавки' 'бога' sind, zu einem weiteren Sinnbild, auf das wiederum durch das symbolische Zeichen 'плавки' verwiesen wird. Denn die geometrische Form Dreieck ist auch eine abstrakte ikonische Form für eine knappe Badehose. Der Bezug zwischen semantisch so unterschiedlichen Begriffen wie 'Möwe' und 'Badehose', deren einzige Gemeinsamkeit ihr Auftreten am Strand (пляж) ist, wird durch die geometrische Form Dreieck hergestellt.

Die paradoxe Verbindung zwischen Badehose und Gott ergibt ein surrealistisches Bild, das mit erstarrten konventionellen Vorstellungen bricht. 'Плавки бога' sind zwei Begriffe, die semantisch und stilistisch unterschiedlichen Ebenen angehören. 'Badehose' ist ein dem zeitgenössischen Alltagsleben zuzuordnender profaner Begriff, der Begriff 'Gott' ist dem Bereich des hohen und erhabenen Stils zuzuordnen. Sie erhalten ihren semantischen Wert, wie bereits gezeigt, einerseits durch die Metapher des Bildes, in der die ikonische Form einer Möwe auch für die ikonische Form der Badehose Gottes steht, andererseits un-

terstützt der Titel des visuellen Gedichtes Хождение по водам (Wandeln auf dem Wasser) diese Metapher sinngleichend.⁵⁴ Denn in einer christlich geprägten Kultur wird mit dem Bild vom Wandeln auf dem Wasser in erster Linie die Stelle der biblischen Geschichte von Jesus, der über das Wasser ging, assoziiert⁵⁵, womit der Bezug zu dem Begriff 'Gott' gegeben ist.

Die Struktur des assoziativen Gedankengefüges des visuellen Gedichtes Хождение по водам, in der ikonisches Zeichen und symbolische Zeichen, und bei diesen sowohl die sprachlichen Zeichen чайка, плавки бога als auch der Titel des Gedichtes sinngleichend zusammenwirken, kann durch folgende Auflösung der Sinn-Bilder erläutert werden: Möwen leben an Stränden. Eine Möwe fliegt über dem Wasser. Eine Möwe im Flug ist ähnlich der Form einer knappen Badehose. Die Erscheinung einer Badehose über dem Wasser evoziert das Bild eines über das Wasser schreitenden Geistes.⁵⁶

Es ist dies eine Variation des Themas 'Gang über dem Wasser', wie es der Künstler Andrej Voznesenskij mit den Gestaltungsmöglichkeiten der modernen Kunst schuf. Dem Bereich der modernen Malerei entnommen ist die abstrakte geometrische Form.⁵⁷ Wenn wir mit Wassily Kandinsky annehmen, daß „die Form im engeren Sinne jedenfalls nichts weiter [ist] wie

⁵⁴Auf die besondere Bedeutung von Titeln zu Büchern, Zyklen, aber auch einzelnen Gedichten und Poemen im Werk Voznesenskij, wird in der Literatur immer wieder verwiesen.

⁵⁵Die Stelle findet sich bei Matthäus 14.22-33: „... In der vierten Nachtwache kam Jesus zu ihnen und ging auf dem See.“ Übersetzung zitiert nach *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, 3. Aufl., Stuttgart, 1985. Auch im Markusevangelium 6.45-52 findet sich diese Stelle.

⁵⁶Vgl. dazu die Stelle aus der Bibel: „Als ihn die Jünger über den See kommen sahen, erschrecken sie, weil sie meinten, es sei ein Gespenst, ...“. Matthäus 14.26.

⁵⁷Vgl. Kandinsky, 70.

die Abgrenzung einer Fläche von der anderen“ und „*die Form die Äußerung des inneren Inhalts*“⁵⁸ [im Originaltext kursiv gesetzt] bezeichnet, wobei hier die abstrakte geometrische Form eines Dreiecks Ikon für das Göttliche (Dreifaltigkeit) steht und sowohl den inneren Inhalt einer Möwe als auch einer Badehose Gottes zum Ausdruck bringt, so trägt die Darstellung dieser geometrischen Form wesentlich zur Sichtbarmachung des Unsichtbaren, des zunächst nicht als semantisch verknüpft erkennbaren Paradigmas чайка плавки бога bei. Damit ist die graphische Darstellung ein wesentliches Element der kompositionellen Geschlossenheit des visuellen Gedichtes, dessen Wortlaut in Verbindung mit der geometrischen Form in dieser Vertextung hohe semantische Dichte erreicht.

Wenn wir in der Besprechung des visuellen Gedichtes Хожение по водам von der abstrakten, geometrischen Form ausgehen, um zu konkreten Sinn-Bildern zu gelangen, so führt uns eine Analyse der poetischen Bilder des Gedichtes Общий пляж № 2⁵⁹ vom Anschaulichen (im Sinne vom Gegenständlichen) in das sich im Verlaufe des Gedichtes Auflösende, vom Bereich des Sichtbaren in einen metaphysischen, unsichtbaren, gegenstandslosen Bereich (где границы никакой, wo es keine Grenzen gibt), der letztlich doch über poetische Bilder aus dem Bereich des Gegenständlichen vermittelt wird.

Das Gedicht gliedert sich in drei inhaltlich unterschiedliche Einheiten. Die erste dieser Einheiten nennen wir 'poetische Beschreibung des Treibens an einem überfüllten Meerestrand'. Sie schließt die ersten acht Strophen des Gedichtes ein. In ihnen ist kein lyrisches Subjekt anwesend. Die zweite inhaltliche Einheit umfaßt die Strophen neun bis zwölf. Inhaltlich bezeichnen wir diese Einheit als den Prozeß des Übergangs vom Sichtbaren

⁵⁸ Kandinsky, 69.

⁵⁹ Aus dem Zyklus Стрела в стене in *Тень звука*, 24-27.

zum Unsichtbaren, vom Gegenständlichen zum Gegenstandslosen, Metaphysischen. Schließlich umfaßt die dritte inhaltliche Einheit, das Sichtbarmachen des Unsichtbaren, die letzten beiden Strophen des Gedichtes.

Bereits die Mikrostruktur der ersten Einheit, der 'poetischen Beschreibung des Treibens an einem überfüllten Meeresstrand', zeigt die schon erwähnte Tendenz zum Übergang vom konkreten, realen zum metaphysischen Bereich. Dabei ergibt sich ein Grenzbereich zwischen Realem und Metaphysischem, den wir in Anlehnung an die Malerei, den surrealen Bereich nennen. Dem konkreten Bereich ist das Treiben am Strand zugeordnet:

[2]
Пляж, пляж
хоть стоймя, но все же ляжь.⁶⁰

Neben der hier zitierten zweiten Strophe umfaßt er auch noch die Strophen eins, drei vier und acht.

Die Vorgänge der Strophen fünf und sechs ereignen sich im surrealen Bereich, dem Übergangsbereich vom Konkreten zum Metaphysischen:

[5]
Пляж, пляж,
где работают лежа,
а филонят стоя,
где маскируются, раздеваясь
где за 10 коп. ты можешь увидеть будущее —

⁶⁰Strand. / Strand — / wenn auch nur im Stehen. / so doch liegen. // *Тень звука*, 24.

«От горизонта одного к горизонту многих...»

...«Извиняюсь, вы не видели мою ногу?»

Размер 37... Обменяли ...»

[6]

«Как же, вот сейчас видала

в облачках она витала.

Пара крылышков на ей,

как подвязочки!

Только уточняю: номер 38 $\frac{1}{2}$...»⁶¹

Dieser Bereich ist geprägt von einer detaillierten Beschreibung einer räumlich und zeitlich aufgeteilten Welt, in der man aber bereits über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg sehen kann / увидеть будущее / от горизонта одного к горизонту многих /. Dieses Hineinschauen in eine andere Welt, in der eine andere Wirklichkeit gilt, wird ausgedrückt durch die Verfremdung der vernunftgewohnten Welt und ihrer räumlichen Perspektive: eine Person sucht einen verloren gegangenen Fuß, der losgelöst aus seiner Umgebung, allein in der Luft herumfliegt. Der in der Luft fliegende Fuß wird aus dem Hintergrund geholt und ins Bild gebracht durch eine genaue Beschreibung: / Пара крылышков на ей, / как подвязочки! / Только уточняю: номер 38 $\frac{1}{2}$... /.

In Strophe sieben findet sich der erste Hinweis auf den metaphysischen Bereich.

⁶¹ Strand. Strand / wo man im Liegen arbeitet, / aber im Stehen scherzt / wo man sich im Ausziehen maskiert / wo du für zehn Kopeken die Zukunft sehen kannst - / „Vom Horizont eines Menschen — zum Horizont vieler ...“ / „Verzeihung, haben sie meinen Fuß gesehen? / Nummer 37 ... Er wurde vertauscht ...“ // „Wie denn, eben hab ich ihn gesehen — / er schwebte in den Wolken. / Ein Paar Flügel daran / wie ein Strumpfhalter! / Nur, ich präzisiere: Nummer 38 $\frac{1}{2}$...“ // *Тень звука*, 25.

[7]
 Горизонты растворялись
 между небом и водой,
 облаками, островами,
 между камнем и рукой.⁶²

Der Übergang in den metaphysischen Bereich wird angedeutet durch das Auflösen von Grenzen. Es wird ein Zustand erreicht, für den die Gesetze der gegenständlichen Welt nicht mehr zutreffen, das semantisch entscheidende Lexem hierzu: *растворялись* (haben sich aufgelöst).

Die den drei Bereichen konkret, surrealistisch und metaphysisch entsprechenden Metaphern der genannten Strophen erinnern an die Malerei. Sie weisen eine ähnliche Struktur der Komposition auf wie entsprechende bildende Kunstwerke. Der Autor selbst bezeichnet in Strophe vier seines Gedichtes namentlich die Pop Art.

[4]
 Карты, руки, клочья кожи,
 как же я тебя найду?
 В середине зонт, похожий
 на подводную звезду. —
 8 спин, ног 8 пар.
 Упоительный поп-арт!⁶³

Das Treiben am Strand vermittelt den Eindruck eines dichtgedrängten Rummelplatzes, dafür nehmen wir Strophe drei als

⁶²Horizonte haben sich aufgelöst / zwischen Himmel und Wasser, / Wolken, Inseln, / zwischen Stein und Hand. // *Тень звука*, 25.

⁶³Karten, Hände, Fetzen Haut, / wie find ich dich nur? / In der Mitte ein Sonnenschirm, ähnlich / einem Seestern, — / Acht Rücken, acht Paar Beine, Herrliche Pop-Art!// *Тень звука*, 24.

Beispiel / Ноги, прелести творенья, / этажами — как поленья/⁶⁴.

Die Wesensähnlichkeit zwischen der Komposition der in den Strophen des konkreten Bereiches verwendeten Bilder und Kunstwerken der Pop Art sei folgendermaßen charakterisiert: Eine wesentliche Grundlage für die Pop Art bildet die Vorstellung, daß sich der Künstler „mit der Welt der Gegenwart, mit dem Leben sowohl wie mit der Kunst, beschäftigen“ muß.⁶⁵ „Pop wurzelt in der urbanen Umgebung, und nicht nur das, Pop befaßt sich mit speziellen Aspekten dieser Umgebung, Aspekten, die aufgrund ihres kulturellen Niveaus zunächst als Kunstinhalte unmöglich erschienen: ... Rummelplätze und Vergnügungsviertel ...“⁶⁶

Andere Bilder erinnern an surreale Malerei, wenn zum Beispiel, wie in Strophe fünf und sechs, Beine mit Flügeln wie Strumpfhalter in der Luft herumfliegen. /Извиняюсь, вы не видели мою ногу? //«Как же, вот сейчас видала — // в облачках она витала. / Пара крылышков на ей, / как подвязочки!//. 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.⁶⁷

Den drei Bereichen konkret, surreal und metaphysisch entsprechend ist auch die dreiteilige Gliederung des Raumes: der Ort des konkreten Bereiches ist fester Boden, nämlich der Strand, wie zum Beispiel in der das Gedicht eröffnenden Stro-

⁶⁴Beine, Anmut der Schöpfung, / aufgestockt — wie Holzscheiter /.

⁶⁵Simon Wilson. *Pop Art*. München/Zürich: Droemer, Knauer, 1975, 3.

⁶⁶ibid.

⁶⁷Vgl. Karin Thomas. *Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont, 1973, 207.

phe:

[1]
 По министрам, по актерам,
 желтой пяткою своей
 солнце жарит
 полотером
 по паркету из людей!⁶⁸

Die folgenden Strophen zwei, drei, und vier unterstützen durch mehrere Metaphern den Eindruck der Dichte, so die Dichte an Menschen, die an einem heißen Tage an einem bevölkerten Strand herrscht, / *хоть стоямя, но все же ляжь* /. Auch die Höllen-Metapher für das Bild einer überbevölkerten Welt verstärkt den Eindruck der Dichte:

[3]
 Ноги, прелести творенья,
 этажами — как поленья.
 Уплотненность, как в аду.
 Мир в трехтысячном году.⁶⁹

Der Raum des surrealen Bereiches liegt in den Wolken, ist abgehoben vom festen Boden / *в облачках она витала* / (7. Strophe). Diesem Übergangsbereich wird jedoch nicht soviel Aufmerksamkeit gewidmet. Denn bald schon, in Strophe acht,

⁶⁸Über Minister / über Schauspieler / heizt die Sonne / ein gelber Fleck wie eine Bohnermaschine / über den Parkettboden aus Leuten! // *Тень звука*, 24.

⁶⁹Beine, Anmut der Schöpfung. / aufgestockt — wie Holzscheiter. / Dichte, wie in der Hölle. / Die Welt im dritten Jahrtausend. // *Тень звука*, 24.

lösen sich alle Grenzen und Konturen und somit alles Bedeutungsunterscheidende auf:

[7]
 Горизонты растворялись
 между небом и водой,
 облаками, островами,
 между камнем и рукой.⁷⁰

Was bleibt ist ein gegenstandsloser, metaphysischer Zustand ohne Ort und Zeit, zu dessen Symbol in dieser Strophe das Meer wird:

[10]
 ...
 Море — полусостоянье
 между небом и землей.
 [11] .
 между водами и сушей,
 между многими и мной;
 между вымыслом и сущим,
 между телом и душой.⁷¹

Dieser metaphysische Zustand des literarischen Gedichtes entspricht im visuellen Gedicht der durch die geometrische Form entstandenen Abstraktion, deren Bedeutungsvakuum erst das Schaffen von neuen semantischen Bindungen ermöglichte. Die Auflösung jeglicher Form durch das Aufheben aller Grenzen und

⁷⁰Der Horizont hat sich aufgelöst / zwischen Himmel und Wasser. / Wolken, Inseln, zwischen Stein und Hand. // *Тень звука*, 25.

⁷¹/ ... / Das Meer ist ein Halbzustand / zwischen Himmel und Erde. // zwischen Gewässer und Festland. / zwischen vielen und mir; / zwischen Falschem und Echem. / zwischen Körper und Seele. // *Тень звука*, 26.

bedeutungsunterscheidenden Merkmale schafft einen nicht differenzierten Seinszustand. Erst nach dem Erreichen dieses Zustandes kann das Unsichtbare sichtbar werden. In Strophe zwölf wird noch einmal das Motiv des sich Auflösenden aufgegriffen und anhand eines Vergleiches aus dem Bereiche der Naturwissenschaft verdeutlicht:

[12]
 Как в насыщенном растворе,
 что-то вот произойдет:
 суша, растворяясь в море,
 переходит в небосвод.⁷²

Die Endposition der Begriffe 'раствор', 'море' und 'небосвод' betont ihre semantische Stellung und setzt sie in ein gemeinsames Paradigma, dessen Archisem mit 'Konturlosigkeit' bezeichnet werden kann. So evozieren diese Begriffe den Eindruck eines undifferenzierten Zustandes.

In der dem erreichten metaphysischen Zustand folgenden Strophe dreizehn beginnt nun der Prozeß, den wir bereits 'Sichtbarmachen des Unsichtbaren' benannten.

[13]
 И уже из небосвода
 что-то возвращалось к нам
 вроде бога и природы
 и хождения по водам.⁷³

⁷²Wie in einer gesättigten Lösung, / geht da etwas vor sich: / Festland, sich im Meer auflösend. / geht in Himmelsgewölbe über. // *Тень звука*, 26.

⁷³Und bereits aus dem Firmament / kehrte etwas zu uns zurück / ähnlich Gott und der Natur / und dem Wandeln auf dem Wasser. // *Тень звука*, 26.

Aus dem metaphysischen, gegenstandslos gewordenen Firmament, wohin der Blick am Ende der vorhergehenden Strophe gezogen wurde, tritt nun eine Erscheinung hervor, die sich noch nicht klar definiert: 'что-то ... вроде бога и природы и хождения по водам'.

Erst in der letzten Strophe erfolgt die Bestimmung des bis daher Unbestimmten.

[14]

Понятно. бог был невидим.

Только треугольная чайка

замерла в центре неба,

белая и тяжело дышащая.—

как белые плавки бога...⁷⁴

In diesem Moment erfolgt eine Zustandsänderung vom gegenstandslosen zum gegenständlichen Bereich mittels einer sehr nüchternen Aussage: 'Понятно, бог был невидим', die zurückführt in die Grenzen der Vernunft der gegenständlichen Wirklichkeit, in den von uns als konkret bezeichneten Bereich.

Wir hätten es aber nicht mit der Dichtung Voznesenskij's zu tun, faßte er diesen konkreten Bereich ohne Ambiguität auf. Das Bild von einer im Zentrum des Himmels erstarrten Möwe (Только треугольная чайка / замерла в центре неба) ist zumindest eine stilisierte Wiedergabe des konkreten Wirklichkeitsbereiches und evoziert wiederum den Eindruck einer anderen Wirklichkeit, in der das Erstarren einer Möwe am Himmel möglich ist. Auch der Vergleich zwischen Möwe und Gottes Badehose verbindet mehrere Bereiche: Natur mit dem

⁷⁴ Verständlich, Gott war unsichtbar. / Nur eine dreieckige Möwe erstarrte im Mittelpunkt des Himmels. / weiß und schwer atmend.— / wie die weiße Badehose Gottes... // *Тень звука*. 27.

metaphysisch-Göttlichem und über das Attribut Badelose mit dem Alltäglichen in einer surrealen Vorstellungswelt. So zeigt sich in diesem Bild *Только треугольная чайка / замерла в центре неба, / белая и тяжело дышащая. / как белые плавки бога...* // die Einheit in der Vielfalt, das gleichzeitige und gleichberechtigte Nebeneinander verschiedener Wahrnehmungsbereiche, die nicht als Gegensätze zueinander stehen, sondern in ihrem Zusammenwirken ein Modell der Welt ergeben.

3.3 Beschreibung von Werken der bildenden Kunst

Bisher versuchten wir, anhand zweier Beispiele visueller Gedichte aus dem Zyklus *Изопы* sowie deren 'rein literarischer' Entsprechungen Einflüsse der bildenden Kunst — der Graphik und der Malerei — auf die Dichtung Voznesenskij's aufzuzeigen. Dabei ging es vor allem darum, gemeinsame Ideenstrukturen der visuellen Darstellung und der rein literarischen Dichtung und ihre unterschiedliche Umsetzung aufzuzeigen. Jedoch bleibt die Gestaltung des Themas der bildenden Kunst in Voznesenskij's Dichtung nicht beschränkt auf visuelle Repräsentation von bereits existierenden rein literarischen Gedichten. Eine weitere Form der Gestaltung ist die Beschreibung von Kunstwerken der bildenden Kunst. 'Beschreibung' soll hier in einem umfassenden Sinne verstanden werden. Einerseits kann ein genanntes Kunstwerk oder das Thema eines solchen zum Thema eines Gedichtes werden. Eine Beschreibung kann aber auch 'versteckt' sein, d.h. daß der Rezipient ein bestimmtes Wissen und Verständnis um ein oder mehrere Kunstwerke haben sollte, um diese Art der 'verschlüsselten' Beschreibung von Kunstwerken in Gedichten zu erkennen.

Die 'beschreibende' Art beschäftigt sich nicht in erster Linie mit der Umsetzung von Techniken und formalen Gestaltungselementen aus der bildenden Kunst in die Dichtung — wenn diese auch, wie im weiter unten analysierten Gedicht Художник Филонов (Der Maler Filonov) — erwähnt werden. Der Zugang erfolgt hier meist über einen imaginären Dialog des Dichters mit einem oder mehreren Kunstwerken und ihren Schöpfern. In der Sammlung *Poets on Painters* sind einige Gründe aufgezählt, die einen Dichter dazu bewegen mögen, ein solches beschreibendes Verfahren zu wählen:⁷⁵

„Poems about paintings may be trying one of several tasks. It is a way to copy and to learn.“⁷⁶

„... By praising or analyzing poets describe themselves.“⁷⁷

„The relation of certain poets to certain painters arises out of a similar feeling of challenge and identification. They may be exact or they may be passionately partial in their response ...“⁷⁸

„... by praising or analyzing the painters. ... poets have found a sure way (their objectified correlative, let's say) to describe themselves, or, more generally, to describe the creative process itself.“⁷⁹

Diesen Kriterien wäre noch ein Anliegen hinzuzufügen, das besonders auf Voznesenskij zutrifft: die Beschreibung der Kunst

⁷⁵ *Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*. Ed. J.D. McClatchy. Berkeley: Univ. Press, 1988.

⁷⁶ op. cit. xiii.

⁷⁷ op. cit. xvi.

⁷⁸ Charles Tomlinson. „The Poet as Painter“. *Poems on Painters*, 266.

⁷⁹ op. cit. xvi.

von Malern, deren Werke einer breiten Öffentlichkeit nicht zugänglich sind. Dies trifft zu auf die Gedichte Художник Филонов über Pavel Filonov, dessen Bilder in den sowjetischen Museen kaum zu sehen sind, und Васильки Шагала, ein Gedicht über Leben und Werk Marc Chagalls. Voznesenskij, dessen Werke der sowjetischen Öffentlichkeit leicht zugänglich sind, denkt somit Künstlern, die in der Sowjetunion vergessen oder verschwiegen wurden.

3.3.1 Indirekte Beschreibung von Kunstwerken: Гойя

In der Dichtung Voznesenskij's werden Kunstwerke zum Thema eines Gedichtes⁸⁰ oder sie inspirieren zu dessen Entstehung; hierfür haben wir den Ausdruck 'indirekte Beschreibung von Kunstwerken' gewählt. Ein Beispiel für diese Art der Gestaltung der bildenden Kunst in der Dichtung Voznesenskij's stellt das Gedicht Гойя (Goya) dar.⁸¹ Dieses Gedicht ist eines der bekanntesten der frühen Werke Voznesenskij's und wurde vielfach

⁸⁰ Daneben finden sich in zahlreichen Gedichten Voznesenskij's Metaphern aus dem Bereich der Malerei, so zum Beispiel im Gedicht Рублевское шоссе, in dem junge verliebte Motorradfahrer verglichen werden mit Engeln auf Fresken, die Andrej Rublev malte: /.../ За рулем влюбленные — / как ангелы рублевские. // Фреской Благовещения, / резкой белизной / за ними блещут женщины, / как крылья за спиной! // *Антимиры*, 1964, 10. / ... / Verliebte am Lenker: / Rublowsche Engel. // Fresko der Verkündigung: Dicht an ihrem Rücken / Leuchtend weiß die Frauen, / Wie lichtumflorte Flügel. // Übersetzung von Eckhart Schmidt und Alexander Kaschpfe aus: *Dreieckige Birne. Dreißig lyrische Abschwörungen*, 51.

⁸¹ *Мозаика. Стихи и поэмы*, Владимирское книжное издательство, 1960, 38.

analysiert.⁸² Es handelt u.a. über die Schrecken des Zweiten Weltkrieges in Rußland. Anregung für dieses Gedicht holte sich Voznesenskij bei dem spanischen Maler Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), dessen Bilder und Radierungen über Unheil und Schrecken des Krieges er schon seit Kindestagen kannte, wie wir in Voznesenskij's Prosastück *Мне четырнадцать лет (Рифмы прозы)*⁸³ nachlesen können: als Voznesenskij's Vater aus dem von der deutschen Armee besetzten Leningrad seine Familie besuchte, die aus Moskau hinter den Ural evakuiert worden war, brachte er ein Buch mit dem Namen 'Goya' mit, dessen Bilder und Zeichnungen die Schrecken des Krieges zeigten, und das den jungen Voznesenskij erschütterte:⁸⁴ „... в книге расстреливали партизан, мотались тела повешенных, корчилась война. ...“⁸⁵ Seit jenen Tagen assoziierte Voznesenskij den Namen Goya mit Krieg und unmenschlicher Grausamkeit.

Aus dem Gedicht geht hervor, daß sich sein lyrisches Ich mit dem Maler Goya gleichsetzt:

Я Гойя!

Глазницы воронок мне выклевал враг.

⁸²Vgl. u.a. Johannes Holthusen, „Rußland in Vers und Prosa. Vorträge zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: *Slavistische Beiträge*. Bd. 69, München: Sagner, 1973, 146-146; J.M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 217-224. Dennis Ward untersuchte in seinem Artikel „Tonality and Grammar in a Voznesenskij Poem“, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 17/1974, 87-103 die lautlichen Besonderheiten des Gedichtes *Гойя*: die genannten Autoren berücksichtigen in ihrer Analyse sprachliche Phänomene, wobei sie auf eine thematische Untersuchung verzichten. Vgl. auch А.А. Михайлов, *Этюды*, 43-46.

⁸³*Мне четырнадцать лет. Рифмы прозы. Собрание сочинений*, Т1, 417-457.

⁸⁴Der Zyklus *Desastres de la guerra* entstand zwischen 1808 und 1815, der Zeit der Napoleonischen Kriege.

⁸⁵„Im Buch sah man erschossene Partisanen, es baumelten die Leiber von Geheukten, es wälzte sich der Krieg.“ *Мне четырнадцать лет*, Т1, 440.

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.

било над площадью голой...

Я — Гойя!

О. грозди

возмездья! Взвил залпом на Запад —

я пепел незванного гостя!

И в мемориальное небо вбил крепкие

звезды —

как гвозди.

Я — Гойя.⁸⁶

Das sich aus dem Gedicht ergebende Paradigma / Я — Гойя!;
Я — горе; Я — голос; Я — голод; Я горло; Я — Гойя!

⁸⁶ *Антимиры*. 93. Zu diesem Gedicht gibt es eine Nachdichtung von Jens Gerlach, erschienen in: *Antiwelten*, Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt, 1967, 68, die hier wiedergegeben wird, obwohl sie inhaltlich in Details vom Original abweicht: Ich — Goya! / Hohle Granattrichteraugen, ausgestochen vom Geier, / der niederflog auf die verlorene Scholle / Ich — Opfer. // Ich — Orgel / des Mordkriegs. Lodernde Städte im glosenden Schneemoos / des Golgathajahrs einundvierzig. / Ich — grollender Hunger. // Ich — Glocke / über dem toten Platz: an kotiger Kordel schwang / die ermordete Frau mit dem wortlos zerquollenen Mund ... / Ich — Goya! // O vergolten! / Ernte des Zorns: rollende Salve, stob ich von Osten die Asche / des Geiers zum Okzident und donnerte in den / Erinnerungsmorgen / des Himmels vollendete Sterne wie goldene Nägel. / Ich: Goya. //

Я — Гойя / rechtfertigt neben einer Interpretation, in der der Name Goya für Kriegsschrecken steht, auch eine solche, die sich auf Identifikation des lyrischen Ich mit dem Autor des Gedichtes stützt, der, so wie der Maler Goya mit seinen Bildern und Radierungen, mit dem Gedicht die Grausamkeiten des Krieges aufzeichnet, um seine Schrecken nicht in Vergessenheit geraten zu lassen: / И в мемориальное небо вбил крепкие звезды / как гвозди. //⁸⁷ Durch die Aufnahme von Motiven aus den Bildern und Radierungen Goyas bietet sich dem zur Zeit der Entstehung des Gedichtes jungen Dichter Voznesenskij aber auch eine Möglichkeit der Selbstdarstellung als Sproß der künstlerischen Ahnenreihe von Francisco José de Goya y Lucientes.

3.3.2 Werk und Leben von Künstlern am Beispiel Художник Филонов und Васильки Шагала

Neben den Kunstwerken des spanischen Meisters Goya beeinflusste auch die Kunst des russisch-sowjetischen Malers Pavel Filonov (geb. 1883, gestorben in Leningrad zur Zeit der Blockade durch die deutschen Truppen) den Dichter Voznesenskij, wie aus dem Gedicht Художник Филонов (Der Maler Filonov) hervorgeht.⁸⁸

Zur näheren Information sei dieser Künstler der russischen Avantgarde hier kurz vorgestellt: Pavel Filonov zählte zusammen mit Larionov, Tatlin, Malewitsch und Matjuschin zu

⁸⁷ Zur Unterstützung der Interpretation soll hier eine Interlinearübersetzung gegeben werden: / und in den Gedenkhimmel schlug ich starke Sterne — / wie Nägel //.

⁸⁸ *Тень зюха*, 86. Eine deutsche Übersetzung erschien unter dem Titel „Der Maler Filonow“ in Andrej Wosnessenski, *Schatten eines Lauts*, Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1976.

den bedeutendsten kubo-futuristischen Künstlern in Rußland.⁸⁹ 1910 schloß er sich der futuristischen 'Union der Jugend' an. Bis zum Jahre 1914 blieb er, wenn auch eher am Rande, der futuristischen Bewegung verbunden. Filonov schuf u.a. das Bühnenbild zu einer Theateraufführung von „Vladimir Majakovskij Tragödie“, einem Stück V.V. Majakovskijs.⁹⁰ Von 1915 bis 1918 befand sich Filonov an der rumänischen Front.

Filonovs Kunst wird oft das Attribut analytisch beigegeben: das Sujet in seinen Bildern zerfällt in eine Fülle von Einzelformen, die keine unmittelbare Kompositionseinheit ergeben, vielmehr werden Struktur und Aussage erst allmählich, d.h. bei längerem Hinschauen, sichtbar. Zu seinen bekanntesten Werken zählen die Bilder 'Mann und Frau' (1912), 'Menschen — Fische' (1915) und 'Arbeiter' (1925). Die in den Jahren von 1914-1917 entstandenen Bilder Filonovs kündigten bereits den Surrealismus an.⁹¹

Das aus elf Strophen bestehende Gedicht *Художник Филонов* wird zum Anlaß für die Würdigung des Lebenslaufes des Künstlers Filonov, dessen Werke in sowjetischen Museen nicht gezeigt und erwähnt werden durften.⁹²

[1]
С ликом белее мела,
в тужурочке вороненой.

⁸⁹Vgl. Larissa A. Shadowa, *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*. Übersetzung: Leonhard Kossuth, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978. 35.

⁹⁰Vgl. Shadowa, 17.

⁹¹Vgl. Camilla Gray, *Das große Experiment. Russische Kunst 1863-1922*. Übersetzung aus dem Englischen von Eva Rapsilber, Köln: DuMont, 1974. 174-176.

⁹²Erst 1988 konnte im Russischen Museum in Leningrad eine große Filonov-Ausstellung, die anschließend auch in Moskau gezeigt wurde, stattfinden.

дай мне высшую меру.
комиссар Филонов!

[2]

Высшую меру жизни,
высшую меру голоса,
высокую.

как над жижей.

речь вечаеого колокола.⁹³

Aus den beiden zitierten Strophen wird die hohe menschliche und moralische Einschätzung des lyrischen Ich für den Künstler Filonov deutlich. Dieser erweist sich als Autoritätsperson für die Stimme des lyrischen Ich, wie in Strophe eins, Zeile drei, angedeutet und durch die mehrmalige Wiederholung von *высшую меру* (was soviel wie 'Höchstmaß', 'höchstes Ausmaß', aber auch 'höchstes Strafmaß' bedeutet) und die Anrede Kommissar bekräftigt wird. Auch in Strophe fünf finden sich die Zeilen / дай мне высшую меру, / комиссар Филонов! //.

Für Studenten und Schlosser in Novosibirsk, die einen Vortrag über ihn und seine Kunst hören, soll der Maler Filonov ebenfalls Vorbild für das höchste Maß sein:

[6]

Сегодня в Новосибирске

⁹³Mit einem Antlitz weißer als Kreide, / in brauner [вороненый müßte richtig mit 'rabenschwarz' übersetzt werden] Jacke, gib mir das höchste Maß / Kommissar Filonov! // Das höchste Maß des Lebens / das höchste Maß der Stimme / eine hohe / wie über der Jauche / Stimme der Veče-Glocke. // Dazu die Nachdichtung von Heinz Czechowski: Mit einem Antlitz wie Kreide, / in lederner Jacke, gib mir / das höchste Strafmaß. Filonow, / gib, Kommissar, es mir. // Das höchste Maß des Lebens, / der Stimme höchstes Maß, / der hohen, / wie über der Jauche, / der Wetsche-Glocke Klang. // Aus Andrej Wosnessenski, *Schatten eines Lauts*, Nachdichtung von Heinz Czechowski, Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1976, 61.

кристального сентября
доклад о тебе бисируют
студенты и слесаря.⁹⁴

Denn wie so oft in der Dichtung Voznesenskij's bezieht auch dieses Gedicht sowohl die subjektive Welt des lyrischen Ich als auch die gesellschaftliche Realität ein — häufig weltumfassend. Der Künstler Filonov soll Studenten und Schlosser bestärken, sich nicht von ihrer Überzeugung abbringen zu lassen:

[7]
...
Дай им высшую веру.
ФИЛОНОВ!⁹⁵

Gleich aus der nachfolgenden Strophe wird klar, daß das Eintreten für Filonov, seine Anerkennung als höchste moralische Instanz, gegen die mangelnde offizielle Wertschätzung für den Künstler Filonov und sein Werk gerichtet ist.

[8]
Дерматиновы обыватель
сквозь пуп.
как в дверной глазок.
выглядывал: открывать иль
надежнее — на засов!⁹⁶

⁹⁴ *Тень звука*, 87; Heute in Novosibirsk / im klaren Septemberlicht / halten da capo Studenten und Schlosser / Vorträge über dich. // *Schatten eines Lauts*, 62.

⁹⁵ *Тень звука*, 87. / ... / Gib ihnen den höchsten Glauben. / Filonov! // *Schatten eines Lauts*, 62.

⁹⁶ *Тень звука*, 87. // Die Spießer in künstlichem Leder / schauen durch ihren Nabel / wie durch das Guckloch der Tür: / Aufmachen? oder, sicherer / noch einen Riegel davor? // *Schatten eines Lauts*, 62.

Voznesenskij bedient sich des Mediums Lyrik, um gegen eine kultur- und kunstfeindliche Atmosphäre aufzutreten. Die im Gedicht ausgedrückte Kritik richtet sich gegen Kulturfunktionäre / *дерматинный обыватель* / Mäntel aus schwarzem Kunstleder sind im sowjetischen Alltag ein Stereotyp für eine bestimmte Art von Funktionär geworden, der übereifriger Erfüller von unliebsamen Vorschriften ist. Die in Strophe 8 beschriebene Bspitzelung einer Diskussion über den Künstler Filonov / *сквозь пуп, / как в дверной глазок, / выглядывал: ... / (/ schauen durch den Nabel, / wie durch ein Guckloch /)* stellt die ganze Absurdität der Handlung des Kulturfunktionärs bloß: nicht Filonovs Kunst, sondern der Kulturfunktionär wird als hoffnungslos unzeitgemäß dargestellt; nicht Filonovs Kunst befindet sich in Bedrängnis, sondern der Kulturfunktionär als Symbol für den gesamten offiziellen Kulturbetrieb.

So gestaltet Voznesenskij das Thema der Kunst nicht ausschließlich kunstimmanent, sondern berücksichtigt neben den Kunstwerken sehr oft auch die Arbeitsbedingungen der Künstler zur Zeit der Entstehung eines Kunstwerkes oder die geistige und kulturelle Atmosphäre dieser Zeit; zudem erfahren wir über die offizielle Rezeption (oder Ablehnung) eines Kunstwerkes zu einer bestimmten Zeit. Eine solche, die Kunst nicht autonom betrachtende Methode der Beschreibung von Künstler und Kunstwerk verleiht den Gedichten ein gewisses Maß an journalistischem Charakter. Dieser Aspekt in Voznesenskij's Dichtung über die Kunst charakterisiert auch das hier analysierte Gedicht. Der besondere Zeitbezug könnte die Rezeption von *Художник Филонов* in späteren Jahren erschweren. Die Gefahr besteht, daß derart publizistische Dichtung ihre Aktualität verliert und damit auch das Interesse an ihr schwindet.

Die eigentliche Kunst von Pavel Filonov ist das Thema der neunten Strophe des Gedichtes:

[9]
 Художник вишневоглазый
 леса писал сквозь прищур,
 как проволочные каркасы
 не бывших еще скульптур.⁹⁷

In diesen Zeilen wird die von Filonov nach der Revolution entwickelte Methode der sogenannten 'analytischen Malerei' beschrieben, die durch minutiöse Ausführung aller Einzelheiten auf den Bildern gekennzeichnet ist. Darstellungen von Mensch, Tier, Natur und Dingen in den Bildern Filonovs erinnern oft an Gerüste von diesen, so z.B. im Bild 'Menschen – Fische', in denen die Fische mit skelettartigen Köpfen, aus denen monströse und bösblickende Menschaugen hervortreten, dargestellt werden.⁹⁸ Diese Methode der Gestaltung, die 'an und für sich für das menschliche Auge Verdecktes' in den Vordergrund stellt, ist auch typisch für viele Gedichte Voznesenskis.⁹⁹ Der

⁹⁷ *Тень звука*, 88: // Der kirschenäugige Künstler / malte mit Röntgenaugen die Wälder / wie das Drahtgestell von Skulpturen, / die erst noch geschaffen werden. // *Schatten eines Lauts*, 68.

⁹⁸ Vgl. Gray, 174-176.

⁹⁹ Immer wieder finden sich Stellen in seinen Gedichten, in denen von den Dingen die Schalen oder Hüllen fallen und das Innere bloßgelegt wird. Als Beispiel sei hier ein Teil des 1963 entstandenen Gedichtes *Париж без рифм* zitiert: И я изрек: «как это нужно / содрать с предметов слой наружный, / увидеть мир без оболочек, / порочных схем и стен барочных!», // ... / И вдруг / город преобразился, / стены исчезли, / вернее, стали / прозрачными, / над улицами, как связки цветных шаров, / висели комнаты, / ... / каждая освещалась по-разному, / внутри, как виноградные косточки, / горели фигуры и кровати, / вещи, сбросили панцири, оболочки, / оболочки, / ... *Антимиры*, 20-21, Nachdichtung von Jens Gerlach aus Andrej Wosnessenski, *Antiwelten*, 13: Ich sagte: "Das ist zu begreifen — / man muß das Äußere runterstreifen — / die Welt ganz ohne Hüllen sehen, / denn schnörkellos wird's besser gehen ... !», // ... / Und da — / verwandelte sich die Stadt.

Vollständigkeit wegen sei eine andere Gemeinsamkeit der künstlerischen Methode von Filonov und Voznesenskij noch erwähnt, die bereits Fritz Mierau beschrieb: „Wosnessenski zieht an Filonovs Bildern die Gleichzeitigkeit mehrerer Blickwinkel, die Kombination der Maßstäbe an“.¹⁰⁰

Zusammenfassend gilt, daß das Gedicht einerseits sowohl auf den Künstler Filonov als auch auf sein Werk eingeht. Andererseits hat der Dichter Voznesenskij, indem er die Kunst des Malers Filonov beschreibt, eine Methode seiner Dichtung im Sinne von McClatchy vorgestellt und darüberhinausgehend die zeitgenössische Kulturpolitik kritisiert. Insgesamt handelt es sich also bei diesem Gedicht nicht ausschließlich um eine ‚kunstbeschauliche‘ Gestaltung des Themas der bildenden Kunst.

Als weiteres Beispiel der beschreibenden Methode soll im folgenden das Gedicht *Васильки Шагала* (Die Kornblumen von Chagall) besprochen werden. Dieses 1973 entstandene Gedicht wurde 1974 im Gedichtband *Выпусти птицу!* veröffentlicht¹⁰¹ und erneut in mehrere, später erschienene Sammelbände aufgenommen.

Das Thema des Gedichtes sind Leben und Kunst von Marc Chagall, wobei sich das Gedicht nicht auf ein speziell genanntes Kunstwerk bezieht. Chagalls Kunst wird als Ganzes miteinbe-

vergingen / die Wände, nein sie wurden transparent, / über den Straßen
schwebten die Zimmer wie Bündel bunter / Ballons, / jedwedes schimmernd
im eigenen Licht, / und innen glommen, wie Weintraubenkerne, / Figuren
und Betten, / abgeschüttelt hatten die Dinge Panzer, Hüllen und Masken
/ ...

¹⁰⁰Fritz Mierau. „Die dreieckige Birne“, in: „Was kann denn ein Dichter auf Erden“. *Betrachtungen über moderne sowjetische Schriftsteller*, Hrsg. Anton Hiersche, Edward Kowalski, Berlin, Weimar, 1982, 379.

¹⁰¹*Выпусти птицу!*, Москва: Современник, 1974, 17-20.

zogen, was, um Zugang zu diesem Gedicht zu finden, vom Rezipienten ein bestimmtes Wissen um die Werke und das Leben Chagalls fordert. Voznesenskij erwähnt im Gedicht einige Werke von Marc Chagall, wie z.B. die Dekorationen der Oper in Paris:

[7]

Как занесло васильковое семя
на Елисейские, на поля?
Как заплетали венок Вы на темя
Гранд Опера. Гранд Опера!¹⁰²

Oder Chagalls Bild von 1946. „Kuh mit Sonnenschirm“:

[8]

В небе коровы парят и ундины.
Зонтик возьми, выходя на проспект.¹⁰³

...

Biographie und Kunst Chagalls werden im Gedicht Voznesenskij's von mehreren wiederkehrenden Motiven verbunden. Ein solches Motiv sind die Kornblumen (васильки). Sie stehen gleichsam als Leitmotiv im Titel des Gedichtes und begleiten den Künstler Chagall auf allen Stationen seines Lebens und Schaffens. Schon in der ersten Strophe des Gedichtes befinden sich die Kornblumen in der Nähe des Künstlers Chagall:

[1]

Лик Ваш серебряный как алебарда.

¹⁰²Wie trug es den Samen der Kornblumen / auf die Champs-Elysées? / Wie flochten Sie den Kranz auf den Scheitel / der Grande Opera, Grande Opera! // *Выпусти птицу!*, 19.

¹⁰³Im Himmel schweben Kühe und Nymphen. / Nimm den Sonnenschirm, wenn du auf die Straße gehst. / ... / *Выпусти птицу!*, 19.

Жесты легки.

В Вашей гостинице аляповатой
в банке спрессованы васильки.¹⁰⁴

Die Kornblumen verbinden Marc Chagall mit der Heimat seiner Eltern, dem Ort seiner Kindheit und Jugend — der Stadt Witebsk und ihrer ländlichen Umgebung —, wie in Strophe zwei:

[2]

Милый! вот что Вы действительно любите,
с Витебска ими раним и любим.¹⁰⁵

Die Kornblumen, eigentlich ein Unkraut, und ihr Blau werden im Gedicht zum Schlüssel für das Verständnis der Kunst von Marc Chagall. Voznesenskij sieht das Gemälde nicht nur als statisches Ergebnis, sondern auch als Schaffensprozeß. Die Tuben, aus denen Chagall seine blaue Farbe entnimmt, werden mit den wildwachsenden Blumen gleichgesetzt:

[2]

...

Дикорастущие сорные тюбики
с дьявольски выдавленным
голубым!¹⁰⁶

Das Blau der Kornblumen stellt eine bedeutende Quelle für die

¹⁰⁴Ihr Gesicht — silbern wie eine Hellebarde. / Die Gesten leicht. / In Ihrem geschmacklosen Hotel / Kornblumen in ein Glas gepreßt. // *Выпусти птицу!*, 17.

¹⁰⁵Lieber! Das also lieben Sie wirklich. / seit Witebsk von ihnen verletzt und geliebt. / ... / *Выпусти птицу!*, 18.

¹⁰⁶/ ... / Wildwachsende wuchernde Tuben / mit einem teuflisch herausgepreßten Blau! // *Выпусти птицу!*, 18.

Farbgebung in Chagalls Bildern dar.¹⁰⁷ Im weiterem interpretiert Voznesenskij das Blau der Bilder als Symbol für die russische Heimat Marc Chagalls, die Natur und das Leben – immer wiederkehrende Themen seiner Bilder.

Das Blau der Kornblumen wird im Gedicht aber auch mit der gesamten russischen Kunst assoziiert:

[4]
 Это росло у Бориса и Глеба
 в хохоте нэпа и чебурек.
 Во поле хлеба – чуточку неба.
 Небом единым жив человек.¹⁰⁸

Voznesenskij sieht eine Verbindung zwischen der alten russischen Kunst und der Kunst Chagalls.¹⁰⁹ In der Tat erinnern

¹⁰⁷Viele von Chagalls Bildern werden von einem nur ihm eigenen Blau dominiert. Einige dieser vorwiegend 'blauen' Bilder seien hier angeführt: „Die Zeit ist ein uferloser Fluss“, „Meiner Frau“, „Die Liebenden im Flieder“, „Das Friedhofstor“, „Blumenstrauß der Liebenden“.

¹⁰⁸Dieses wuchs bei Boris und Gleb / im Gelächter der neuen ökonomischen Politik und gefüllter Fleischkrapfen. / Im Brotfeld – ein Stückchen Himmel. / Vom Himmel allein lebt der Mensch. // *Выпусти птицу!*. 18.

¹⁰⁹Die Farbe Blau finden wir auch in anderen Gedichten Voznesenskij's in Verbindung mit alter christlicher russischer Kunst, wie zum Beispiel in dem 1984 entstandenen Gedicht *Фрески*, veröffentlicht im Zyklus *Не отрекись. Собрание сочинений*, Т3. 350, wo das Blau der Fresken ebenso fasziniert wie im Gedicht *Васильки Шагала*: У храма, где погода голубая, / я деревце ореха посадил. / „Тимотес, – повторяю я. Убани, / ты – самых синих фресок монастырь“. // Я через год вернулся. Древо это / растет наклонно, ствол перекося. / Оно гянулось к фресковому свету. / чей синий пересилил небеса. // Bei der Kathedrale, wo das Wetter himmelblau ist, / setzte ich ein Nußbäumchen. / 'Timotes, – wiederhole ich. – Ubani, / du bist das Kloster der blauesten Fresken.' // Nach einem Jahr kehrte ich zurück. Dieser Baum / wächst schräg, der Stamm krümmt sich. / Es zieht ihn zum Freskenlicht. / dessen Blau war stärker als das Himmelslicht. //

viele Bilder Chagalls in ihrer Komposition und Symbolik an Ikonenmalerei.¹¹⁰ Viele der Figuren in Chagalls Bildern sind — ähnlich den Darstellungen auf Ikonen — dem Irdischen entrückt; die besondere ästhetische Farbgebung, oftmalige Formwiederholung in den Bildern Chagalls, die Bemühung, das eigentlich Transzendente, das Leben der Seele und nicht das Irdische darzustellen, rücken Chagalls Kunst in die Nähe der Ikonenmalerei — generell in die Nähe der orthodoxen Kunst.¹¹¹ Chagall verstand es, „vermeintlich Unvereinbares miteinander in Einklang zu bringen. Chagall überbrückte in Jahrhunderten gewachsene Differenzen zwischen Religionsgemeinschaften, Weltanschauungen und nicht zuletzt künstlerischen Ideologien“.¹¹² Wie aus der Zeile в хохоте нѣпа и чебурек zu lesen ist, war Chagall an der Entwicklung des Modernismus in Rußland wesentlich beteiligt, u.a. gründete er in Witebsk eine Kunstschule, die Weltruf erlangte.¹¹³

Alte religiöse und moderne russische Kunst, aber auch das Kornfeld (в поле хлеба) — im Gedicht 'Brotfeld' genannt in dem die Kornblumen wachsen, und das Blau des Himmels, das Voznesenskij in der letzten Zeile der vierten Strophe hyperbolisch zum Inbegriff des Himmels erklärt, sind die Quellen, aus denen die Kunst Chagalls schöpft. Das Motiv Himmel kommt

¹¹⁰ Als Beispiel sei Chagalls Bild 'Madonna mit dem Schlitten' genannt: der Typ der Madonna, die in ihrem rechten Arm ein Kind hält, entspricht — obwohl sie liegt anstatt aufrecht zu sitzen — dem Typ einer Hodegetria.

¹¹¹ Zu Kunst der Ikonenmalerei vgl. Edith Neubauer, *Kunst und Literatur im alten Rußland: Architektur, Ikonenmalerei, Dichtkunst*, Leipzig: Edition Leipzig, 1988.

¹¹² Ingo F. Walther, Rainer Metzger, *Marc Chagall 1887-1985. Malerei als Poesie*, Köln: Benedikt, 1987, 89-90.

¹¹³ Nach Zerwürfnissen mit Malewitsch verließ er jedoch Witebsk. Vgl. dazu Walther, Metzger, 92.

im Gedicht in Strophe vier, fünf, sechs, acht, neun und vierzehn jeweils in der letzten Zeile als Refrain vor: Небом единым жив человек¹¹⁴ (vom Himmel allein lebt der Mensch); in Strophe neun heißt es но только небом жив человек, damit wird das Blau der Kornblumen mit dem Begriff 'Himmel' assoziiert.

Das Blau der Kornblumen verbindet also das Himmlische mit dem Irdischen (в поле хлеба - чуточку небо), womit Voznesenskij bereits einen für Chagalls Kunst konstituierenden Kunstgriff beschreibt und interpretiert: „В преддверии нынешнего слияния неба с землей, в преддверии космической эры Шагал ввел небо в быт, а быт городишек пустил по небесам“.¹¹⁵ Dem sei hinzugefügt, daß dieses Ineinanderfließen von Himmel und Erde auch als Symbol der Einheit von Körper und Seele, Materiellem und Geistigem, verstanden werden kann. Damit beschreibt Voznesenskij in seinem Gedicht nicht nur die Kunst Chagalls, in dessen Bildern Geliebte, Bekannte, Tiere, Engel und Gegenstände märchenhaft im Himmel schweben (В небе коровы парят и ундины¹¹⁶). Er präsentiert diesen Himmel als Symbol jener Werte, die der materialistischen Welt gegenüberstehen: als Kosmos des Ästhetischen, Phantastischen, Guten, Harmonischen, des Lebenswerten schlechthin. In

¹¹⁴Dieser Refrain ist als Anlehnung an das biblische Sprichwort 'Не единым хлебом жив человек', deutsch 'Der Mensch lebt nicht vom Brot allein' (2 Mose, 8.3) zu verstehen. Vgl. dazu М.Й. Цвиллинг, *Русско-немецкий словарь пословиц и поговорок*, Москва: Русский язык, 1984, 58.

¹¹⁵„An der Schwelle der heutigen Verschmelzung von Himmel und Erde, an der Schwelle der kosmischen Ära führte Schagall den Himmel im Alltag ein, und den Alltag der Städtchen entließ er in himmlische Höhen.“ Андрей Вознесенский, „Гала-ретроспектива Шагала“, в: *Шагал. Возращение мастера*, по материалам выставки в Москве к 100-летию со дня рождения художника, Москва: Советский художник, 1988, 13.

¹¹⁶Im Himmel schweben Kühe und Nymphen.

Opposition zu Voznesenskij's Begriff 'Himmel' steht das materialistische Jahrhundert:

[6]

В век ширпотреба нет его, неба.
Доля художников хуже калек.
Давать им серебряники нелепо
небом единым жив человек.¹¹⁷

Der Himmel wird hier zum Symbol für den Freiraum des künstlerischen Ausdrucks, ohne den sowohl Kunst als auch Künstler zum Krüppel degradiert sind. Und diesen künstlerischen Freiraum hat sich Chagall nach Ansicht des Dichters Voznesenskij in der Emigration geschaffen. Indem er sich dort aufhielt, konnte er seiner Phantasie freien Ausdruck geben. In den Zeilen aus der achten Strophe Родины разны — / небо едино / (Heimaten gibt es verschiedene — Himmel gibt es einen einzigen) wird dieser Gedanke noch einmal aufgenommen, indem die beschränkte irdische Heimat dem Himmel, der unbegrenzter künstlerischer Freiraum ist, gegenübergestellt wird.

Nicht zuletzt daher kommt dem Himmel für die gesamte Dichtung Voznesenskij's symbolhafte Bedeutung zu. Häufig geschehen Ereignisse in Voznesenskij's Gedichten und Poemen in der Luft, im Himmel, im Fliegen.¹¹⁸ Dieses Phänomen ist nicht allein darauf zurückzuführen, daß der Dichter Voznesenskij von

¹¹⁷ Im Jahrhundert der Gebrauchsartikel gibt es ihn nicht, den Himmel. / Das Schicksal der Künstler ist schlimmer als jenes der Krüppel. / Es ist häßlich, ihnen Silberlinge zu geben — / vom Himmel allein lebt der Mensch. // *Выпусти птицу!*, 18.

¹¹⁸ Vgl. hierzu das in Kap. 3.2.2 besprochene Gedicht Voznesenskij's *Общий пляж № 2*, aber auch *Поэтарх* in Kap. 2.4, *Сорок отступлений* из поэмы *Треугольная Груша* u.a.m. Auch Birgit Veit verwies auf die Häufigkeit der Metaphern in Zusammenhang mit Himmel und Fliegen in ihrem Artikel „Die Tradition des Amerikabildes und dessen

der modernen Flugtechnik fasziniert war. Das Abgehobensein von der Erde, die Nähe zum Himmel erweist sich bei ihm als ein konstituierender Kunstgriff, der – ähnlich wie bei Marc Chagall – Ausdruck ist für ein Kunstverständnis, das Alltägliches in den Rang des Besonderen erhebt und Erhabenes auf eine Stufe mit dem Gewöhnlichen stellt und das Unterschiede von Ort und Zeit in einem ideellen künstlerischen Raumzeitkonzept aufhebt. Dieser Kunstgriff kann aber auch als eine Methode des Ausdrucks von Protest gegen eine unfreie und damit kunst- und generell menschenfeindliche Umwelt interpretiert werden. Um dieser für Künstler und Menschen unerfreulichen Situation entgegenzuwirken, finden sich in Voznesenskij's Gedichten immer wieder Appelle, gerichtet an den Leser, aber auch an Menschen in verantwortungsvollen Positionen, für das Humane einzutreten.

Im hier besprochenen Gedicht wendet sich Voznesenskij in der letzten Strophe an den Künstler Marc Chagall:

[14]
 Не Иегова, не Иисусе,
 ах, Марк Захарович, нарисуйте
 непобедимо синий завет —
 Небом Единым Жив Человек.¹¹⁹

Chagalls künstlerisches Vermächtnis erweist sich als Ausdruck von Voznesenskij's eigenem künstlerischen Verständnis. A.D.

Gestaltung in Voznesenskij's 'Ночной Аэропорт в Нью-Йорке' im Vergleich zu Majakovskij's 'Бруклинский Мост' unter besonderer Berücksichtigung der Metaphorik", erschienen in *Hamburger Beiträge für Russischlehrer*, Band 28/1982, 213-234.

¹¹⁹Nicht Jehova, nicht Jesu, / ach, Mark Zacharovič, zeichnen Sie / unsiegbare das blaue Vermächtnis / Vom Himmel Allein Lebt der Mensch. // *Выпусти птицу!*, 20.

Hope wies bereits auf die Bedeutung des Wortes 'завет' in der Dichtung Voznesenskij's hin:

„The double sense of 'zavet': *behest* [Geheiß, auch Befehl] and *testament* gives a peculiar force ... of Voznesensky's earliest and most important ideas: that the 'masters' in art form an eternal order passing on their vision and the responsibility for it to those who, in turn, recognize themselves as their successors ...“¹²⁰

Im Sinne von Tomlinson besteht zwischen den beiden Künstlern und ihren Werken eine Beziehung aus einem Gefühl der Herausforderung und Identifikation.¹²¹ Außerdem hat Voznesenskij, indem er die Kunst Chagalls interpretiert, eine Möglichkeit gefunden, sich selbst zu beschreiben.¹²²

In der im Gedicht aufgebauten Assoziationsreihe wird das Blau der Kornblumen nicht nur zum Symbol für Heimat — Brot — Himmel — Mensch; es steht auch für das Lebenswerte, Menschliche (в поле хлеба — чуточку неба). Schließlich steht dieses Blau auch für das Leben und künstlerische Vermächtnis von Marc Chagall; es ist Ausdruck einer ganzen Lebens- und Kunstauffassung, für ein ganzes Weltbild, das geistige Werte höher schätzt als materielle, das den Menschen aus dem Gemeinen des Alltags zum Besonderen erhöht und ihn damit in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellt. Diese Kunstauffassung teilen die beiden Künstler Chagall und Voznesenskij.

¹²⁰ A.D. Hope, „Voznesensky's 'Lament for Two Unborn Poems'“, *Melbourne Slavonic Studies*, 1972, 45.

¹²¹ Vgl. Tomlinson „The Poet as Painter“, in: *Poets on Painters*, 266.

¹²² Vgl. McClatchy, xvi.

4 PLASTIK IN DER DICHTUNG

4.1 Zur Wechselwirkung zwischen Plastik und Dichtung

Ähnlich dem Bereich der Wechselwirkung zwischen Architektur und Dichtung ist auch hier festzustellen, daß das Thema Wechselwirkungen zwischen Plastik und Dichtung aus der Sicht der Literaturwissenschaft kaum behandelt wird. So schreibt Ulrich Weisstein in seinem Artikel „Literature and the Visual Arts“,¹ über eine vergleichende Betrachtung: „architecture and sculpture are clearly less significant than painting and the graphic arts“, um auf das Thema in seinem Artikel anschließend ganz zu verzichten.

In Voznesenskij's Dichtung läßt sich eine Wechselwirkung mit der Plastik auf mehrfache Art nachweisen. Der Dichter betrachtet eine Skulptur und verfaßt darüber ein Gedicht. Darin setzt er sich mit dem Künstler, der die Skulptur schafft, auseinander und interpretiert das Kunstwerk. Als ein Beispiel dafür

¹Ulrich Weisstein, „Literature and the Visual Arts“, in: *Interrelations of Literature*, ed. by Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi. New York: MLA, 1982. 251-277.

betrachten wir das Gedicht *Эрмитажный Микеланджело*.

Eine weitere Art, das Thema Plastik mit Dichtung zu verbinden, sind Voznesenskij's Versuche, das Wort, das Material der Dichtung ist plastisch zu gestalten und damit zugleich Dichter und Bildhauer zu sein. Künstlerischer Ausdruck dieser Bemühungen ist eine kupferne Säule,² die Voznesenskij, zusammen mit dem georgischen Bildhauer Zurab Cereteli in Moskau errichtete.

Die plastische Gestaltung von Sprache führt zum Vergleich des künstlerischen Materials von Plastik und Dichtung. Im Unterschied zur Dichtung ist die Plastik, wie auch die Architektur, eine räumliche, dreidimensionale Kunst, deren Werke aus festem Material bestehen. Die Überführung von geistigem Material in festes — sowie die Überführung von festem Material in geistiges — sind für Voznesenskij Metaphern, die das Wesentliche am künstlerischen Schaffen überhaupt beschreiben: das Erforschen der Zusammenhänge und das Erkennen aller Materie — d.h. unserer Welt, der geistigen wie der materiellen. In dieser Hinsicht erinnert der Dichter Voznesenskij sehr an Osip Mandel'stam, den er auch zitiert:

Суть зодчества метафорична. Это свойственно любому творчеству... «для нашего сознания (а где взять другое) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение».³

²Voznesenskij benutzt das Adjektiv 'медный', dt. kupfern, für die Skulptur, die vermutlich aus Bronze gefertigt ist.

³Das Wesen der Baukunst ist metaphorisch. Das ist charakteristisch für jede beliebige Kunst... „unserem Bewußtsein (und woher nehmen wir ein anderes) eröffnet sich die Materie nur durch die Metapher, denn es gibt kein Sein außerhalb des Vergleichs, weil das Sein selbst ein Vergleich ist“.

Um in das Wesen der Dinge des Lebens einzudringen, erforscht Voznesenskij unterschiedliches künstlerisches Material. Bereits während seiner Studienzeit an der Hochschule für Architektur sammelte er erste Erfahrungen darin, als er ein plastisches Modell des Kopfes des David von Michelangelo auf ein Blatt Papier abzeichnen sollte:

„В рисовальном зале Архитектурного института мне досталась голова Давида. Это самая трудная из моделей. Глаз и грифель следовали за ее непостижимыми линиями. Было невероятно трудно перевести на язык графики, перевести в плоскость двухмерного листа, приколотого к подрамнику, трехмерную а вернее, четырехмерную форму образца!“⁴

Diese Aussage ist von nicht geringem Interesse für die Betrachtung der wechselseitigen Beziehungen zwischen den Künsten, spricht sie doch mehrere Problemkreise an.

Es geht erstens um die Verschiedenartigkeit künstlerischer Ausdrucksmittel: dreidimensionaler Ausdrucksmittel (Ausdruck im Raum), zu denen Architektur und Plastik zählen; zweidimensionaler (flächenhafter) Ausdrucksmittel, das sind Malerei und Graphik; Literatur wäre, solange sie aus einer Folge von

Дубовый лист виолончельный. 9. Voznesenskij zitiert aus dem Essay *Разговор о Данте* von Osip Mandel'stam.

⁴„Im Zeichensaal der Hochschule für Architektur wurde mir der Kopf des David [zum Abzeichnen] zugeteilt. Das ist das schwierigste aller Modelle. Auge und Zeichenstift folgten seinen unfassbaren Linien. Es war unglaublich schwierig, die dreidimensionale - oder richtiger, vierdimensionale Form des Vorbildes in die Sprache der Graphik, auf die Fläche des zweidimensionalen Blattes, das an den Blendrahmen angeheftet war, zu übertragen.“ *Выраженья дел мастер*. Мой Микеланджело. 64-65.

Wortsymbolen besteht ein eindimensionales Ausdrucksmittel. Wie wir sehen konnten, sprengt konkrete Poesie jedoch den eindimensionalen Charakter der Literatur.

Wenn Voznesenskij von einer vierdimensionalen Form spricht, klingt darin wohl eher eine nicht näher bezeichnete geistige Dimension an; denn im mathematisch-physikalischen Sinne wäre die vierte Dimension die Zeit. Vielleicht spricht Voznesenskij mit der vierten Dimension in Kunstwerken aber auch das sogenannte Geniale an. Es zeigt sich in solchen Kunstwerken, die die Wandlungen des Kunstgeschmacks und andere Transformationen des Kunstkanons überstehen.⁵ Demnach besäße ein Kunstwerk eine vierte Dimension erst nach langer Bewährung im Kunstkanon. Falls Voznesenskij jedoch mit der vierten Dimension das Ästhetische bezeichnet, müßte sie — ausgehend von der These, daß Kunst durch Ästhetik definiert wird — jedem Kunstwerk zugeschrieben werden.

4.2 Auseinandersetzung mit Michelangelo und seiner Skulptur *Der kauernde Knabe*

Wie schon kurz erwähnt, kam Voznesenskij bereits zur Zeit des Studiums der Architektur mit der Kunst Michelangelos in Berührung. Er mußte erfahren, wie unnachahmbar dessen Meisterwerke waren: „Мое отношение к творцу Сикстинской капеллы отнюдь не было платоническим.... чем непостижимей была тайна мастерства, тем сильнее ощущалось ее притяжение, магнетизм силового поля. С тех пор

⁵Wie eben die Skulptur des David von Michelangelo.

началось.“⁶

Ausgehend von dieser Erfahrung begann eine intensive Beschäftigung Voznesenskij's mit dem Werk Michelangelos, um das Geheimnis seiner Kunst zu ergründen.

Michelangelo Buonarroti war bekanntlich nicht nur der große Bildhauer und Maler, sondern auch ein bedeutender Architekt – 1536 erhielt er den Auftrag, den Platz vor dem Kapitol in Rom zu gestalten; ebenfalls tat er sich als Dichter von Sonetten hervor. Michelangelo war also – wie Voznesenskij – ein Künstler, der sich auf mehrere Medien verstand. Gerade dieser Reichtum an künstlerischem Ausdruck bei Michelangelo fasziniert Voznesenskij und veranlaßt ihn zu folgender Aussage: „Когда не спасала скульптура и живопись, мастер обращался к поэзии“⁷. Voznesenskij geht darin von der Prämisse aus, daß jede dieser Kunstgattungen auf ihre Art geeignet ist, bestimmte 'Botschaften' besser als andere Kunstformen auszudrücken, d.h., daß das künstlerische Material und seine formale Gestaltung auch Teil der Botschaft sind.

Voznesenskij übersetzte Sonette und andere Gedichte Michelangelos ins Russische. Sie wurden im Zyklus Мемориал Микеланджело, als Скол второй in *Витражных дел мастер* veröffentlicht.

Im Gedicht Эрмитажный Микеланджело⁸ (Michel-

⁶ „Meine Beziehung zum Schöpfer der Sixtinischen Kapelle war keineswegs platonisch. . . je unerfaßbarer das Geheimnis der Kunst [Michelangelo] war, umso stärker war seine Anziehung zu spüren, der Magnetismus eines Kraftfeldes. Damit begann alles.“ *Витражных дел мастер*, Мой Микеланджело, 64-65.

⁷ „Als Skulptur und Malerei nicht mehr halfen, wandte sich der Meister der Poesie zu.“ *Витражных дел мастер*, Мой Микеланджело, 70.

⁸ *Витражных дел мастер*, Москва: Молодая гвардия, 1976, 58; das Gedicht wurde ebenfalls in der dreibändigen Werkausgabe *Собрание сочинений*, Т2, 242, veröffentlicht.

angelo in der Ermitage) befaßte sich Voznesenskij mit Michelangelos Skulptur *Der kauernde Knabe*, die sich in der Ermitage in St. Petersburg befindet. Die Skulptur, deren Bezeichnung im Russischen 'Скорчившийся мальчик' ('zusammengekauert', auch 'gekrümmter' Knabe) lautet, gelangte 1785 aus der Sammlung L. Browne, London, in die Ermitage. Vermutlich entstand der kauernde Knabe um 1524.⁹ Voznesenskij's Gedicht über die Skulptur stammt nach den Angaben der dreibändigen Werkausgabe aus dem Jahre 1975.

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, von denen jede einem Thema gewidmet ist: die erste Strophe stellt die Skulptur kurz vor und fragt nach einer Interpretation des Kunstwerkes. In Strophe zwei betrachtet der Dichter die Skulptur im Kontext der ursprünglich für sie vorgesehenen Funktion – vermutlich sollte die Skulptur in Profilansicht in einer Nische der Medici-Grabkapelle in Florenz aufgestellt werden¹⁰ – was mit zur Interpretation der Skulptur beiträgt. In Strophe drei tritt die Stimme des lyrischen Ich auf und gewährt dem Leser Einsicht in die Interaktion zwischen lyrischem Ich, der Skulptur und dem Schöpfer derselben.

Voznesenskij's Bezeichnung der Skulptur 'Скрюченный мальчик' unterscheidet sich von der offiziell üblichen 'Скор-

⁹ *Ermitage*, Gesamtedaktion B. Piotrowski, Übersetzung aus dem Russischen Roman Orlov und Birgit Utz, Leningrad: Aurora Kunstverlag, 1987, 188.

¹⁰ „Auf einer der Entwurfszeichnungen für die Medici-Kapelle (British Museum, London) sind zwei Figuren skizziert, die dem kauernenden Knaben ähnlich sind. Diese Statuen sollten in den Nischen in Profilansicht aufgestellt werden. Daraus kann man schließen, daß die Ermitage-Statue ein Teil des geplanten Skulpturenschmucks der Medici-Kapelle war ... In diesem Sinne steht die Verbindung zwischen dem kauernenden Knaben und den anderen Statuen der Medici-Kapelle außer Zweifel.“ *Ermitage*, 188.

чившийся мальчик¹¹:

[I]

«Скрюченный мальчик» резца Микеланджело,
сжатый, как скрепка писчебумажная,
что впредсвал в тебя чувствениый старец?
Тексты истлели. Скрепка осталась.¹²

Mit der Einführung seiner eigenen Bezeichnung entsteht im Gedicht ein ganz persönliches Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und der Skulptur.

Bei der Vorstellung der Skulptur: сжатый, как скрепка писчебумажная / (zusammengedrückt wie eine Büroklammer), befremdet der Vergleich Skulptur — Büroklammer fürs erste und scheint würdelos für die Beschreibung eines Kunstwerkes von Michelangelo. Jedoch vermag das Bild der Büroklammer den Eindruck des Zusammengedrücktseins, des Gebogenen zu vermitteln, das in der Körpersprache u.a. Gebrochenheit, körperliches und seelisches Leid ausdrückt.

Neben dieser evokativen Funktion erfüllt das Bild der Büroklammer eine weitere: der Vergleich как скрепка писчебумажная (wie eine Büroklammer) führt eine zweite thematische Ebene ins Gedicht ein: denn die Büroklammer, russ. скрепка писчебумажная (eigentlich Schreibpapierklammer), weckt sofort Assoziationen zu dem Gegenstand Papier und Text, womit die Skulptur mit einem Schriftstück assoziiert wird. In der letzten Zeile der ersten Strophe heißt es bereits Тексты истлели

¹¹Beides bedeutet 'gekrümmt' bzw. 'kauend'.

¹²'Kauernder Knabe' Skulptur des Michelangelo. / zusammengedrückt wie eine Büroklammer./ was hat der gefühlvolle Greis in dich hineingedrückt? / Die Texte verwesten. Die Klammer blieb übrig. // *Витражный дел мастер*, 58.

(die Texte verwesten). Somit entsteht eine assoziative Verbindung Skulptur – Text als Schriftstück.

Der Begriff Text wird im Gedicht noch genauer definiert: gemeint ist sowohl künstlerischer Text что впрессовал в тебя чувственный старец? als auch Text als Dokument. Der Begriff 'скрепка' bedeutet neben 'Klammer' soviel wie 'Unterschrift unter einem Dokument' und verweist damit nicht auf einen beliebigen schriftlichen Text, sondern auf das Textmerkmal Dokument. Die Bedeutung 'Text als Dokument' überträgt sich also auf die Skulptur Michelangelos. Das semantische Paradigma lautet hier Skulptur – physisches und seelisches Leid (ausgedrückt im Bild der Büroklammer) – künstlerischer Text

Text-Dokument — Unterschrift des Künstlers Michelangelo, durch die er sich der Nachwelt ausweist: Скрепка осталась. (Die Unterschrift blieb übrig).

Die Skulptur gilt also als Dokument der Arbeit Michelangelos: dessen Inhalt bleibt vorläufig geheim (тексты истле-ли). Im Gedicht schreibt Voznesenskij die Skulptur eindeutig der künstlerischen Handschrift Michelangelos zu. Diese Ansicht teilen jedoch nicht alle Kunstfachleute.

„Einige Wissenschaftler sind der Meinung, daß die Ausführung des kauenden Knaben einem der Schüler, Pierrino da Vinci oder Tribolo, übertragen war. Es ist denkbar, daß der hohe künstlerische Wert der Statue die Autorschaft Michelangelos, möglicherweise unter Heranziehung von Gehilfen, beweist.“¹³

Wie dieser Kommentar zeigt, herrscht keine eindeutige Ansicht vor, was die Autorschaft Michelangelos für die Skulptur betrifft.

¹³ *Ermitage*, 188.

Wenn Voznesenskij mittels dieses Gedichtes sich an der Diskussion um die Autorschaft der Skulptur beteiligt, so hat er kodiert in seiner künstlerischen Sprache eindeutig Stellung bezogen für die Meinung, daß Michelangelo selbst die Skulptur schuf.

In der nächsten Strophe versetzt der Dichter die Skulptur gedanklich aus der Eremitage an den, wie zu vermuten ist, für sie ursprünglich vorgesehenen Ort, die Medici-Grabkapelle in Florenz.¹⁴

[II]

Скрепка разогнута в холоде склепа,
будто два мрака, сплетенные слепо,
дух запредельный и плотская малость
разъединились. А скрепка осталась.¹⁵

In der kalten Grabkammer, eröffnet sich dem Dichter der 'Sinn' der Skulptur. Der kauernde Knabe ist eine Allegorie auf die Gegensatzpaare Jugend — Alter, Sinnlichkeit — Geist, die in der Skulptur aufeinandertreffen. Скрюченный (gekrümmt) steht für das Alter, Knabe für die Jugend; дух запредельный steht für Geist, плотская малость für das Sinnliche. Voznesenskij hat seiner Interpretation hier eine weitere gedankliche Ebene zugefügt: das menschliche Vergängliche / будто два мрака, сплетенные слепо, / дух запредельный и плотская

¹⁴Michelangelo schuf die Medici-Kapelle in Florenz: „Созданная в основном в 1524-1534 гг. капелла Медичи ...“ Е.В. Федорова, *Знаменитые города Италии. Памятники истории и скульптуры*, Москва: Издательство Московского Университета, 1985, 247.

¹⁵Die Klammer ist geradegebogen im kalten Grabesgewölbe, / als ob zwei dunkle Mächte, blind ineinander verflochten, / unfassbarer Geist und fleischliche (sinnliche) Kleinigkeit / sich trennten. Aber die Unterschrift (im Sinne von 'Zeugnis') blieb erhalten. // *Витражный дел мастер*, 58.

малость / разъединились: der menschlichen Vergänglichkeit schließlich stellt der Dichter die Kunst gegenüber, die unvergänglich ist: А крепка осталась.

Eine solche Interpretation mag den Intentionen Michelangelos recht nahe kommen. Denn unter den Skulpturen, die Michelangelo für die Medici-Kapelle schuf, befinden sich mehrere, die Allegorien auf Tag und Nacht, Abenddämmerung und Morgenröte darstellen.¹⁶ Diesen Allegorien gemeinsam ist das Thema der für den Menschen vergänglichen Zeit, deren Verlauf sie symbolisieren. Im Kontext einer Grabeskappelle ist Michelangelos Skulptur eine künstlerische Aussage über den sich ständig wiederholenden Zyklus Morgenröte — Tag — Abenddämmerung — Nacht, der das Unvergängliche darstellt, und durch den die menschliche Vergänglichkeit sichtbar gemacht wird. Bei Voznesenskij übernimmt die Kunst Michelangelos die Funktion des Beständigen, der gegenüber der Mensch vergänglich ist.

Die dritte Strophe schließlich endet mit einer Danksagung an Michelangelo, dem Schöpfer der Skulptur, den das lyrische Ich sogar auf eine göttliche Ebene erhebt, was sich in der Schreibweise von Создатель andeutet:

[3]

Благодарю, необъятный Создатель.

¹⁶ „День — это могучий атлет, в упор смотрящий невидящим взором; его лицо, в отличие от тщательно проработанной мускулатуры тела, едва тронуто резцом и намеренно оставлено грубым и невразумительным — это символ черного дня, Ночь — зрелая женщина, тело которой начинает увядать, ее лицо еще красиво, но в нем уже нет молодости. Ночь — это символ отживающего прекрасного, уходящего в небытие.“ Федорова, 248-249.

что я мгновенный твой соглядатай ¹⁷

...

Der Prozeß des Dichtens beginnt mit der kontemplativen Betrachtung der Skulptur Michelangelos. Erst dadurch besteht für den Dichter die Möglichkeit, das Transzendente zu erfahren und im Gedicht festzuhalten.

Das Gedicht *Эрмитажный Микеланджело* zeichnet sich durch Intensität und Spannung aus, die der Dichter erreicht, indem er die semantisch multivalente Metapher *крепка* für die Interpretation der Skulptur ausschöpft. Darin liegt schließlich der Schlüssel zum Verständnis des Gedichtes.

4.3 Literarische und plastische Gestaltung: Зодчие речи

Das Poem *Зодчие речи* (Baumeister der Sprache), mit dem Untertitel *Медная поэма* (Poem aus Kupfer), stammt aus dem Jahre 1983 und zählt daher nicht mehr zu den Jugendwerken Voznesenskij's. Es wurde im Band *Прорабы духа*¹⁸ veröffentlicht. Im Poem *Зодчие речи* treibt Voznesenskij ein Spiel mit sprachlichen Denkmälern — hier ein Gedicht, ein Denkmal der

¹⁷Ich danke dir, unermesslicher Schöpfer, / daß ich dich einen Augenblick schaue / ... // *Витражные дела мастер*, 58.

¹⁸Москва: Советский писатель, 1984, 490-494. In der dreibändigen Werkausgabe *Собрание сочинений*, aus der die Zitate stammen, erscheint das Poem *Зодчие речи* an erster Stelle der unter dem Titel *Не отрекись!* zusammengefaßten Gedichte in Т3, 267-272. Diese Ausgabe ist um einiges umfangreicher als die Variante des Poems aus *Прорабы духа*. Leider konnte nicht ermittelt werden, ob die Änderungen vom Autor selbst gewollt waren. In der folgenden Analyse werden wir an gegebener Stelle auf Unterschiede verweisen. Der dreibändigen Werkausgabe wurde auch das Entstehungsdatum 1983 entnommen.

Wortkunst, dort eine kupferne Plastik, die in der Komposition des Poems thematisch auf vielfache Weise miteinander verflochten sind. Obwohl die beiden Künste Dichtung und Plastik, ausgehend vom Material (Sprache geistig ideell, Kupfer für die Plastik materiell räumlich) unterschiedlicher Art sind, konvergieren sie in dem hier vorliegenden thematischen Bereich 'sprachliches Denkmal', wie unsere Analyse noch zeigen wird. Bei dem plastischen Denkmal handelt es sich um die monumentale Skulptur *Дружба навеки* (Freundschaft für immer) zum Gedenken zweihundertjähriger enger Kontakte zwischen Georgien und Rußland.¹⁹ Die Skulptur wurde 1983 fertiggestellt und in der Bol'saja-Gruzinskaja-Straße in Moskau aufgestellt. Ihre Planung und Errichtung war ein Gemeinschaftsprojekt des georgischen Bildhauers Zurab K. Cereteli (geb. 1934) und Andrej Voznesenskij,²⁰ dessen Vorfahren auch aus Georgien stammen.

Das Poem *Зодчие речи* besteht aus drei Teilen, von denen der dritte auffallend kurz gehalten ist. Der Titel des Poems *Зодчие речи* bedeutet soviel wie 'Baumeister der Sprache': 'зодчий', 'зодчество' aus altruss., altksl. 'зъдъчии', von 'зъдъ' bedeuten soviel wie 'Töpfer', 'Erbauer', 'Maurer'²¹. Im heuti-

¹⁹1783 kam es zu einem Vertrag – dem sogenannten 'Georgischen Traktat' zwischen Rußland und dem Kartelisch-Kachetinischen Königreich: „Георгиевский трактат: между Россией и Картли-Кахетинским царством. Заключен 4.8.1783 в крепости Георгиевск по просьбе Ираклия II. Рус. пр-во принимало восточную Грузию под свое покровительство, гарантировало ее автономию и защиту в случае войны.“ *Энциклопедический словарь*, 292.

²⁰Vgl. *Советский энциклопедический словарь*, 1477.

²¹M. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, Т2 (Е Муж). Москва: Прогресс 1986, 102. Vgl. dazu auch: „зодчество ср. наука и искусство созидать здания, строить; архитектура... Зодчий м. архитектор, строитель.“ Владимир Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Т1 А-З. Москва: Русский язык, 1989, 690.

gen Sprachgebrauch bedeutet 'зодчий' 'Baumeister', 'Architekt', bezieht sich aber nur auf künstlerische Arbeiten: das Lexem gehört zum hohen Stil. Unterhalb des Titels findet sich der Zusatz Медная поэма (kupfernes Poem), dessen Wortverbindung 'kupfern' und 'Poem' bereits andeutet, daß im Poem Wortkunst und Plastik thematisch verbunden sind.

Das Epitheton медный erinnert den Leser außerdem auch an Puškins Poem Медный всадник (Der eiserne Reiter). Obwohl sich die beiden Poeme inhaltlich unterscheiden – in Puškins Poem wird das Denkmal Peters I. in Petersburg, genannt медный всадник, plötzlich lebendig und zieht auf seinem Pferde durch die leeren Straßen der von Hochwasser verwüsteten Stadt²² – bleibt die Assoziation медный всадник – медная поэма bestehen: in beiden Poemen ist eine Skulptur aus Kupfer zentrales Thema.²³

Der Dialog der Dichter Voznesenskij und Puškin, der hiermit beginnt, bildet eines der Spannungselemente, auf denen das Poem aufgebaut ist. Bereits in der ersten Strophe von Зодчие речи setzt sich dieser Dialog fort:

[I.1]

Народ, зодчий речи.

²² "... / За ним несется Всадник Медный / на звонко-скачущем коне; / И во всю ночь безумец бедный. / Куда стопы ни обращал. / За ним повсюду Всадник Медный / С тяжелым топотом скакал." Aus: А.С. Пушкин, *Поэмы*, Москва: Художественная литература, 1982, 283.

²³In Teil II der Werkausgabe von Зодчие речи findet sich eine direkte Auspielung an Puškins Poem, die in der Ausgabe von *Прорабы дуга* fehlt: Чтоб было куда, / расседлав его в садике, / к столбу привязать / коня Медному Всаднику ... / Damit der Eiserne Reiter / nachdem er sein Pferd / im Garten abgesselt / eine Säule findet / an die er sein Pferd binden könnte ... // *Собрание сочинений*, Т3, 270.

творит себе памятник,
Без паники!²⁴

Diese Eröffnung des Poems erinnert an das bekannte Gedicht Puškins:

[1]
Я памятник воздвиг себе не рукотворный
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.²⁵

Im Poem Voznesenskij's errichtet sich das Volk ein kupfernes Denkmal²⁶, d.h. Bauarbeiter sind mit der Errichtung der Skulptur beschäftigt; in Puškins Gedicht ist es das lyrische Ich —

²⁴Das Volk, Baumeister der Sprache, / schafft sich ein Denkmal / ohne Panik! // *Собрание сочинений*. 267.

²⁵A.С. Пушкин, *Стихотворения*. Москва: Художественная литература, 1983, 241. Ein fugenloses Denkmal hab ich mir errichtet; / Nie daß zu ihm des Volkes Pilgerzug erschläft; / Und höher ragt sein Haupt, das unbegsam gedichtet, / Als Alexanders Säulenschaft. // Übersetzung des Gedichtes hier und an allen in der Folge erwähnten Stellen entnommen aus: Alexander S. Puschkin, *Eugen Onegin und andere Versdichtungen. Dramen und Gedichte*. Übersetzung: Manfred Ropp und Felix Zelinski. München: Winkler, 1972, 657.

²⁶Auch Vladimir Majakovskij griff das 'Denkmalthema' in seinem Poem *Во весь голос* auf, das von revolutionärer und kommunistisch-ideologischer Überzeugung strotzt und in Anlehnung an Lenin Dichtung als bleischwere Waffe (Assoziation mit Gewehr kugeln) betrachtet. Majakovskij will kein Denkmal aus Bronze errichten, sondern seine Dichtung ganz in den Dienst der marxistisch-leninistischen Ideologie stellen: / ... / мне наплевать / на бронзы многопудье, / мне наплевать / на мраморную слизь. / Сочтемся славою / ведь мы свои же люди.

пускай нам общим памятником будет / построенный в боях / социализм. / ... / В.В. Маяковский, *Избранные сочинения в двух томах*. Москва: Художественная литература, 1981, Т2, 347. Übersetzung von Hugo Huppert: / ... / Ich pfeif auf Zentner-Bronze und Skulptur-

der Dichter — der sich ein Denkmal errichtet, womit ein weiteres strukturbestimmendes Gegensatzpaar für das Poem *Зодчие речи* genannt ist: das Volk als Sprachschöpfer und der Dichter als Sprachschöpfer. Bei Puškin errichtet der Dichter sein Denkmal allerdings für das Volk:

[3]

И долго буду тем любезен я народу,
 Что чувства добрые я лирой пробуждал,
 Что в мой жестокий век восславил я Свободу
 И милость к падшим призывал.²⁷

Im Poem *Voznesenskij's* ist das Volk Baumeister der Sprache *народ, зодчий речи*, / творит себе памятник. Der Dichter versteht sich als Handwerker, der dieser Schöpfung den Schliff gibt, der aus dem vom Volk geschaffenen Material Sprache ein Kunstwerk formt:

[I.14]

Народ зодчий речи.
 Мы — только грапильщики.
 Во Времени вечном
 Речь наша хранительница.²⁸

Zement, / ich spotte / jedes glorienglitschigen Marmor-Visums / Wer ficht um Ruhm?- / er bleibt im Werk präsent! / (ists doch der Kreis, wo man sich kennt) / wohlan, / so werd uns / zum Gemeinschaftsmonument / der hart in Kämpfen aufebaute Sozialismus. / ... / Wladimir Majakowski. *Gedichte*, Leipzig: Philipp Reclam jun., 1985, 365.

²⁷Пушкин. *Стихотворения*. 242. Mein Ruf wird dringen durch die russischen Gefilde / Und meinen Namen nennen jeder Sprache Ton. / Der stolze Slaw wie der Finn' und der noch wilde / Kalmück, der Steppe freier Sohn. //

²⁸Das Volk ist Baumeister der Sprache. / Wir sind nur Schleifer. / In der

Die Metapher *гранильщик* für Dichter — *гранильщик* bedeutet soviel wie 'Steinschleifer', auch 'Bearbeiter von Stein' („Мастер, специалист по гранению, по гранильным работам“²⁹) — schließt also den Dichter in ein Paradigma mit handwerklichen Meistern ein, die Kunst des Dichters steht auf einer Ebene mit der des Bildhauers. Die Kunst des Dichtens wird also auch als Handwerk gesehen, eine Auffassung von Dichtung, die wir übrigens bereits bei V.V. Majakovskij im Gedicht *Поэт рабочий*, bzw. auch in seinem Poem *Во весь голос* finden.³⁰

Das Spannungsverhältnis körperliche versus geistige Tätigkeit, auf dem auch der eben besprochene leicht polemisch geführte Dialog mit Puškins Gedicht *Я памятник воздвиг себе перукотворный* beruht, ist ein strukturtragendes Element im Poem *Зодчие речи*. Das Denkmal, das von Handwerkern errichtet wird, ist eine hohe kupferne Säule, auf der sich rundherum vom Boden nach oben verlaufend georgische Schriftzeichen befinden, deren Text Voznesenskij für seine russischen Leser übersetzt:

Надпись на монументе Большой Грузинской
Остановись сегодня, путник,
пред деревом бессмертной речи.

ewigen Zeit / ist die Sprache unsere Bewahrerin. // *Собрание сочинений*, 268.

²⁹ *Словарь русского языка*, Т1 А-Й, 343.

³⁰ Aus *Поэт рабочий*: Мозги шлифуем рашилем языка. / Die Gehirne schleifen wir mit der Raspel der Sprache. / В.В. Маяковский. *Избранные сочинения в двух томах*. Москва: Художественная литература, 1981. Т1, 109. Aus *Во весь голос*: ... / Стихи стоят / свинцово-тяжело, готовые и к смерти / и к бессмертной славе. / ... /. Nachdichtung: Hugo Huppert / ... / Bleischwer gereimte Verse / blicken auf. / bereit zum Tod / wie zu des Weltruhms Fackelzündung. / ... /. Beide veröffentlicht in: Majakowski, *Gedichte*, 360.

В ней обнялись Шота и Пушкин.
Союз их вечен.

В года веселые и грустные
нас судьбы общие взрастили,
и золотые музы Грузии
дружили с музами России.³¹

Damit erweist sich das Denkmal aus Kupfer auch als sprachliches Denkmal.

[1.3]
Монтажники речи,
поэты как будто,
качают за плечи
великие буквы.³²

[4]
Меня взвейте в небо
строительным краном —
как буквицу,
выпавшую из грамот!³³

³¹ Aufschrift auf dem Monument auf der Bol'saja Gruzinskaja Straße: / Halt inne heute, Reisender. / vor dem Baum der unsterblichen Sprache. / In ihr umarmten sich Schota und Puskin. / Ihre Verbindung ist ewig. // In frohen und traurigen Jahren / haben uns ein gemeinsames Schicksal erzogen / und die goldenen georgischen Musen / befreundeten sich mit den Musen Rußlands. // *Собрание сочинений*. Т3. 272.

³² Montagarbeiter der Sprache / als wären sie Dichter. / wiegen auf den Schultern / große Buchstaben. // *Собрание сочинений*. 267.

³³ Wirbelt mich auf in den Himmel. / mit einem Baukran / wie einen kleinen Buchstaben / der aus Urkunden herausgefallen! // *Собрание сочинений*. 267.

Das Einbeziehen der Handwerker, der Bauarbeiten zur Errichtung des Denkmals, lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf körperliche Arbeit. Der modernen Technik entstammende Lexeme wie 'монтажники', 'строительный кран' vermitteln den Eindruck von Bautätigkeit auf einer Baustelle, was ganz dem Sinne der Ästhetik des sozialistischen Realismus entspricht. Der Vergleich der Bauarbeiter mit Dichtern / Монтажники речи, / поэты как будто / stellt jedoch ihre Arbeit auf eine Ebene mit der geistigen Tätigkeit 'dichten', ja die körperliche Arbeit wird zur Metapher dichterischer Tätigkeit. Die Anstrengung körperlicher Arbeit zeichnet sich deutlich ab: die Bauarbeiter tragen die schweren kupfernen Buchstaben auf ihren Schultern монтажники ... / поэты ... / качают за плечи / великие буквы. /³⁴ Im Gegensatz dazu steht Puškins schön-geistiges Denkmal, das nicht von Hand geschaffen ist: / Я памятник воздвиг себе не рукотворный /. Puškin vertritt in seinem Gedicht eine romantische Auffassung des Dichtertums, die die Kunst des Dichtens als Eingebung sieht – im Gegensatz zu Voznesenskij's Auffassung von Kunst als Produkt von Arbeit.

In Зодчие речи ist neben den strukturbestimmenden Gegensatzpaaren Sprachschöpfer Volk und Sprachschöpfer Dichter, körperliche versus geistige Tätigkeit, der im Poem implizierte Diskurs über das künstlerische Material, mit dem gestaltet wird, ein konstituierender Teil der Komposition. Im folgenden

³⁴Voznesenskij behandelte das Thema 'geistige' versus 'körperliche' Arbeit bereits in seinem frühen Gedicht Баллада работы, erschienen in *Парабола*, 53. Vgl. dazu auch Veit, 228, die das Verfahren der Übersetzung von geistiger Anstrengung in körperliche Arbeit typisch für Majakovskij's Dichtung ausweist und bei Voznesenskij diese Tradition fortgesetzt sieht, allerdings nur in seinen frühen Gedichten. Dem müssen wir hinzufügen, daß Voznesenskij dieses Verfahren auch in später entstanden Werken aufgreift, wie z.B. im hier besprochenen Poem, das wie bereits erwähnt 1983 entstand.

betrachten wir das Spannungsverhältnis zwischen dem künstlerischen Material Kupfer einerseits und der Sprache andererseits.

Die beiden Materialien werden miteinander verbunden, ineinander übergeführt, aber auch einander gegenübergestellt: im Verlaufe der Arbeit für die Errichtung der Skulptur werden riesige Buchstaben aus Kupfer gefertigt. Dabei wird Kupfer zu sprachlichem Material, im physischen und im metaphorischen Sinne. Der Untertitel des Poems deutet durch die syntaktische Verbindung der Lexeme медная поэма wiederum auf einer metaphorischen Ebene die Verbindung der beiden Materialien Sprache und Kupfer an. Die kupferne Skulptur geht über in ein poetisches Werk, denn sie hat mit den aus Kupfer gefertigten Buchstaben, die in einer bestimmten Anordnung montiert sind, poetischen Charakter angenommen. Mit der Gestaltung dieses dichterisch-plastischen Werks führt Voznesenskij das Werk seines Vorbildes Puškin fort, ja geht darüber hinaus: im Gedicht Я памятник воздвиг себе не рукотворный errichtet Puškin ein Denkmal aus Sprache, Voznesenskij errichtet sowohl das sprachliche Denkmal Poem als auch ein mit den Händen gestaltetes, plastisches aus Kupfer.

Dieses Material wird im Poem näher betrachtet:

[II]

...

Зураб Церетели

в комбинеzone,

как меч, целовал

эту медь бирюзовую.³⁵

³⁵Die folgenden Zeilen fehlen in der Ausgabe von *Прорабы духа*, sind aber in der Version des Poems in *Собрание сочинений*, Т3, 270, veröffentlicht.

Ты станешь с годами
 меняться, махина.
 Сперва золотая,
 потом — малахитовая.³⁶

Die Beschreibung ist stark emotional geprägt, wie die drei verwendeten Farbadjektive zeigen: бирюзовый (türkis), золотой (golden) und малахитовый (malachitfarben). Die drei Farbadjektive entsprechen einerseits einer realen Farbbeschreibung von neuem, oxidiertem und verwittertem Kupfer, andererseits wird jede Farbe mit teurem, edlen Material assoziiert, was Kupfer in ein Paradigma mit diesem setzt. Im metaphorischen Sinne wird auch Sprache – durch die Verschmelzung von Kupfer und Sprache – bei der Gestaltung in das Paradigma mit aufgenommen.

Die aus Kupfer gefertigten Buchstaben übernehmen zudem die Funktion einer Aufstiegshilfe zur Besteigung der hohen Skulptur:

[II.2]
 ...
 Не надо мне крана!
 Как раньше провидцы,
 сам в небо подтягиваюсь
 рукавицами.³⁷
 ...

³⁶ ... / Zurab Cereteli / im Arbeitsanzug, / küßt, wie ein Schwert, / das türkisfarbene Kupfer / Du wirst dich mit den Jahren verändern, großer, schwerer Koloss. / Zuerst bist du golden / danach malachitfarben. / ... / *Собрание сочинений*, Т3, 270.

³⁷ ... / Ich brauche keinen Kran! / Wie früher Propheten / ziehe ich mich mit den Arbeitshandschuhen / selber in den Himmel hinauf. / ... / *Собрание сочинений*, Т3, 270.

Я лесенкой лез

позвоночником Речи.³⁸

Die hier vorliegenden Bilder des sich Hochhebens haben reziproken Charakter, der Kunstgriff der mehrdeutigen Metapher ist — wie wir sehen — in jedem Detail der Komposition des zitierten Textes zu finden. Entlang der kupfernen, an der Säule angebrachten Buchstaben, kann sich das lyrische Ich des Poems, auch der Errichter der Skulptur ohne fremde Hilfe — allein am künstlerischen Material, dem Kupfer, haltend — im wörtlichen Sinne hochziehen. Dieses Hochziehen ist wiederum auch im übertragenen Sinne zu verstehen. Ohne fremdes Zutun zieht sich das lyrische Ich an der Sprache nach oben — hier sind geistige Höhen impliziert. In diesem Sinne ist auch das Bild *лесенка / позвоночник* (Leiter / Rückgrat) zu interpretieren. Die Aufstiegshilfe bezieht sich auf die aus Kupfer gefertigten Buchstaben, die als Leiter dienen, ebenso wie auf die Sprache, mittels derer der Dichter ideale Höhen erklimmt. Der kupfernen Skulptur und dem aus Sprache gestaltetem Poem liegen hier also gleiche Gedankenstrukturen zugrunde, wie sie Wendy Steiner für Ähnlichkeiten zwischen Bildern und Wortkunstwerken feststellt.³⁹ Damit erreichen beide Kunstwerke ähnliche Ikonität im Lotman'schen Sinne: beide Kunstwerke, obwohl aus unterschiedlichem Material, können als einander ähnliche Modelle eines Gedankens aufgefaßt werden.

Eine zentrale Idee dieser Metapher stellt hier auch die Interaktion Künstler — künstlerisches Material dar. *Я лесенкой лез — / позвоночником Речи /*. Allein das künstlerische Material und dessen Gestaltung genügen dem Künstler, um zu seiner

³⁸ ... / Über die Leiter — die Wirbelsäule der Sprache / kletterte ich.

³⁹ Vgl. Steiner, 29-31.

Form des Ausdrucks zu gelangen. Daher wird im Poem genauer über dieses Material reflektiert: Kupfer ist das Material, aus dem die Skulptur gestaltet wird; es dient als festes, mit der Hand zu gestaltendes Material, das als Buchstaben die Form von geistig-ideell gestaltetem Material (Sprache) annimmt. Diese Materialgestaltung transformiert auch das Material selbst.

[II]

...

Не медь — матерьял
 речевого состава —
 людская печаль,
 и мученья, и слава.⁴⁰

...

Hier liegt eine interessante Parallele der Übereinstimmung zwischen dem semiotisch-literaturwissenschaftlichen Ansatz Lotmans und einer Aussage über die Transformation von Material durch die Gestaltung eines Künstlers vor. Nach Lotman wird aus der natürlichen Sprache durch künstlerische Gestaltung ein Kunstwerk, das seinerseits Modell der Welt ist. Die zitierte Stelle aus dem Poem spricht über dieses Phänomen. Durch künstlerische Gestaltung des amorphen Materials Kupfer erlangt dieses als Kunstwerk ikonischen Charakter, und in diesem Sinne repräsentiert es ein Modell der Welt. Genau das sagt hier auch Voznesenskij aus. Die aus Kupfer gefertigten Buchstaben stehen für людская печаль, / и мученья, и слава (menschlicher Kummer / Qual und Ruhm). So verhält es sich auch mit der künstlerisch gestalteten Sprache des Poems.

⁴⁰Nicht Kupfer ist das Material / des sprachlichen Bestandes / der Menschen Kummer, / und Qual, und Ruhm. / ... *Собрание сочинений*. Т3. 270.

[I. 14]

...

Во времени вечном

Речь наша хранительница.

Мы — буквы живые

в отпущенном сроке.⁴¹

...

Sie steht für ein Modell der menschlichen Kultur, des menschlichen Geistes und bleibt bestehen *Во времени вечном / Речь наша хранительница /*, während Menschen nur vergängliche Buchstaben sind *Мы буквы живые / в отпущенном сроке*. Daher bleibt der menschliche Geist nachvollziehbar aufgrund eines sprachlichen Kunstwerkes, das geistiges Denkmal der menschlichen Kultur ist und in diesem Sinne auch Modell dieser Welt. Bei einer solch untrennbaren Verknüpfung Sprache-Mensch, wo dieser in der Sprache lebt, diese andererseits aber auch das Ergebnis menschlicher Arbeit und schöpferischer Tätigkeit ist (*народ зодчий речи*), ja Sprache sogar mit Mensch gleichgesetzt wird / *мы буквы живые /*, darf Sprache nicht mißbraucht werden, das könnte sich rächen:

[II]

...

Не стойте под Словом.

Чтоб вас не зашибло!⁴²

⁴¹ ... / In der ewigen Zeit / ist die Sprache unsere Bewahrerin. // Wir sind lebende Buchstaben / auf befristete Zeit / ... /.

⁴² / ... / Stehen Sie nicht unterm Wort / Damit es sie nicht verletzt! // *Собрание сочинений*, Т3, 269.

Das Bild — wiederum eine mehrdeutige Metapher — bezieht sich einerseits auf die kupfernen Buchstaben, die einen Arbeiter durch ihr großes Gewicht verletzt, fielen sie auf seine Füße. Andererseits ist es auch anschauliche Metapher für das 'Gewicht' der Sprache, eine Aufforderung an alle, sich der Gefahren des Sprachmißbrauches und daraus resultierender schwerwiegender Folgen bewußt zu werden. Diesem Bild von sprachlichem Mißbrauch ist im Poem ein zweites, gegenübergestellt:

[II.2]
 А Вы подымались,
 где я подымался?
 Где речь — опора.
 а не туманность.⁴³

...

Betraff die implizierte Assoziation im vorher genannten Bild das 'Gewicht der Sprache', so geht es hier um 'Festigkeit der Sprache'; die Opposition *опора* — *туманность* (Stütze / Nebel) stellt Mißbrauch der Sprache anderer Art zur Diskussion: nebulose Sprache. Gegen diesen Mißbrauch wendet sich der Dichter, indem er Wortkunst gestaltet, die Rückgrat besitzt (*позвоночник*). Er tritt für Sprache ein, die kraft ihrer Aussage Halt bietet. Die Skulptur stellt somit ein Symbol der Festigkeit von Sprache dar. Im wörtlichen Sinne bildet die Skulptur mit ihren Buchstaben eine Stütze, mit deren Hilfe der Dichter das kupferne Sprachdenkmal erklimmen kann.

In diesem Sinne ist das Zeichen 'речь' ('Sprache') im Text des Poems mehrfach referentiell. Es bezieht sich auf Sprache

⁴³Haben Sie sich hinaufgeschwungen / wohin ich mich hinaufschwang? / Wo Sprache Stütze ist / und kein Nebel / ... / *Собрание сочинений*, Т3, 270.

überhaupt, auf das sprachliche Kunstwerk Poem wie auch auf die kupferne Skulptur, deren Bestandteile eine Säule und an ihr angebrachte, aus Kupfer gefertigte Buchstaben sind.

Die beiden Kunstwerke Plastik Poem treten ebenfalls als Pole auf, die für Spannung in der Komposition des Poems sorgen. Der Dialog, der zwischen und über die beiden Kunstwerke geführt wird, deckt mehrere Berührungspunkte der beiden Kunstwerke auf. Die Beschreibung der kupfernen Skulptur macht dies deutlich:

[I.6]

Вершина качается речевая
людская печальница вечевая.⁴⁴

[I.8]

До Пушкина видно,
до Киева даже ...

О речь.

четырнадцатипятиэтажная!⁴⁵

Речевая вершина (sprachlicher Gipfel) ist wiederum mehrfach referentielles Zeichen: im physischen Sinne steht es für eine hohe Säule (О речь, четырнадцатипятиэтажная!) — das sprachliche Denkmal aus Kupfer; im ideellen Sinne bezieht sich das Zeichen auf Sprache, bestehend aus geistigem Material aller sie benützenden Menschen, die wiederum gemeinsam dieses Denkmal Sprache schufen (людская печальница вечевая) und weiterhin schaffen. Dieses Zeichen 'Sprache' wird definiert durch die Ausdrücke / людская печальница вечевая / und / До

⁴⁴ Der Gipfel der Sprache schaukelt hin und her / menschliche Weckklägerin. // *Собрание сочинений*, Т3, 267.

⁴⁵ Bis Puškin sichtbar, / bis Kiew sogar ... / О Sprache, / vierzehnstockwerkhohe! // *Собрание сочинений*, Т3, 268.

Пушкина видно, до Киева даже /. Zu beachten ist hier die Mehrdeutigkeit in der Zeile До Пушкина видно, до Киева даже ... / (Bis Puškin ist es zu sehen, bis Kiew sogar); einmal kann sich die syntaktische Verknüpfung des Prädikativums видно mit до Пушкина auf einen Ort beziehen,⁴⁶ in erster Linie aber auf A.S. Puškin, der oft synonym für russische Literatur genannt wird, womit der bereits besprochene Dialog mit diesem Dichter offensichtlichen Ausdruck findet. Ein zweite Bedeutung ergibt sich aus der syntaktischen Verknüpfung до Киева даже ; diese drückt neben dem großen physischen Umfang der Skulptur — Kiew liegt 856 km von Moskau entfernt — auch eine große Zeitspanne bis hin zum alten Rußland aus. Aus der Diktion der Ausdrücke людская печальница вечевая / und До Пушкина видно, до Киева даже / geht hervor, daß der Begriff 'Sprache' für die gesamte Kultur, zurückgehend bis in die Zeit der ältesten bekannten Periode russischer Kultur, der Kiewer Rus' / до Киева даже ... / steht. Auch der Begriff 'вече' (altslawische Stammesversammlung, die in Nowgorod ihre hervorragendste Ausformung fand⁴⁷), unterstreicht dieses Argument.

War bis jetzt die Sprache Denkmal für die menschliche Kultur und damit das sprachliche Kunstwerk Poem, so steht nun die Skulptur als Denkmal der Sprache im Vordergrund:

[II]

...

Такого ни в Цюрихе, /
ни в Семиречье
покращенный суриком

⁴⁶Puškin bei St. Petersburg oder eine Kleinstadt zwischen Moskau und Zagorsk.

⁴⁷Vgl. dazu auch George Vernadsky. *A History of Russia*. Volume II Kievan Russia. 7th printing. New Haven: Yale Univ. Press. 1973. 184-185.

Памятник речи.
 ...
 Два века
 Георгиевскому трактату.
 А через два века
 кто-то, когда-то,
 прочтя наши впайки,
 шепнет над гранитами:
 «Спасибо за памятник,
 Речь, наша хранительница!»
 Взойдет и над ним
 голубой позолотой
 венец в виде «О»,
 что венчает работу.
 О небо! О вечность!
 О трудные годы...
 Народ зодчий речи.
 Речь зодчий народа.⁴⁸

Die Skulptur ist einerseits Denkmal für das zweihundertjährige Bestehen des Georgischen Traktates — wiederum ein schriftliches Denkmal — in dem die Zusammenarbeit zwischen dem russischen und dem Kartelisch-Kachetinischen Reich festgehalten

⁴⁸ ... / So etwas gibt es weder in Zürich, / noch im Siebenstromland / ein Denkmal der Sprache, / bemalt in Mennig, / ... / Das georgische Traktat ist zweihundert Jahre alt. / Und in zweihundert Jahren / wird irgendwer, irgendwann / unsere Einlötearbeiten lesend / über den Granitplatten flüstern: / „Danke für das Denkmal, / Sprache, unsere Bewahrerin!“ / Und über ihm wird aufgehen / ein blauer, vergoldeter / Kranz in der Form eines „О“, / der die Arbeit bekränzt. / O Himmel! O Ewigkeit! / O schwierige Jahre ... / Volk — Baumeister der Sprache, / Sprache — Baumeister des Volkes. // *Собрание сочинений*, Т3, 271.

wird. Andererseits ist sie auch ein plastisches und damit materielles Denkmal, das die Sprache krönt, und mit ihr das sprachliche Kunstwerk Poem (die Skulptur trägt an ihrer Spitze einen sechsstonnenschweren Kranz). An dieser Stelle setzt sich der Dialog mit Puškins Gedicht fort:

[5]

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.⁴⁹

Puškins Denkmal war nicht von Hand geschaffen und verlangte nach keinem Kranz, Voznesenskij bekränzt das von Hand gestaltete Denkmal. Dieser Kranz ist in mehrfacher Hinsicht interessant: seine Form -- ein 'O' -- ist ikonisches Zeichen⁵⁰, dessen runde Form für einen Kranz steht; dieser ist zudem Symbol der Trennung und Verbindung zwischen dem irdisch Verbundenen, Vergänglichen (dem den Menschen zugeordneten Bereich), was sich in der Zeile / О трудные годы... / ausdrückt, und dem darüber Liegenden, einem atemporalen Bereich: / О небо! О вечность! /.

Eine solche Zweiteilung 'erdverbunden' -- 'über der Erde liegend', oder anders ausgedrückt mit den Begriffen 'physisch' -- 'metaphysisch', gibt es auch an anderer Stelle im Poem: die Skulptur wird als 'große Schaukel von über den Wolken liegender Sprache' / великая качка / заоблачной речи! / bezeichnet. Ein ähnliches Bild der Skulptur tritt im letzten Teil des Poems neuerdings auf:

⁴⁹Gehorsam sei, o Muse, dem Gebote Gottes: / Die Kränkung fürchte nicht, verlange keinen Kranz. / Gelassen nimm das Wort des Lobes wie des Spottes / Und streite nicht mit Ignoranz. //

⁵⁰im Peirce'schen Sinne

Sprache als Bewahrerin von Kultur. Das künstlerische Material des Poems — die Sprache — ist gemeinsame Schöpfung aller Sprachschaffenden — der Menschen. Auf der Ebene des künstlerisch gestalteten Textes enthält das Poem durch den Dialog mit anderen künstlerischen Texten, den Werken Puškins und Majakovskij als hervorragenden Repräsentanten für das Paradigma 'Sprache künstlerischer Texte' auch die 'Sprache dieser Texte' gleichsam als 'Metatext' und erweist sich wiederum als Behüterin, Bewahrerin (хранительница).

Insgesamt erweist sich das Poem *Зодчий Речи* als ein Werk der Verkettung und Verflechtung von Dichtung und Plastik, Künsten, die in ihrer Art unterschiedlich sind. Eine Analyse wechselseitiger Beziehungen zwischen Plastik und Dichtung hat stets die unterschiedliche Art der zu gestaltenden künstlerischen Materialien (die Sprache, das ideelle und das zu gestaltende feste Material für die Plastik) zu berücksichtigen.

Daneben muß die Aufmerksamkeit aber auch auf die gleiche künstlerische Absicht, 'eine Botschaft zu vermitteln', gelenkt werden, womit wir an Wassily Kandinski erinnert werden: daß die Künste, zwar mit unterschiedlichen (weil ungleichen) Materialien, doch das Gleiche wollen.⁵² Gerade der Vergleich des Poems *Зодчие речи* mit der Skulptur hat interessante Einzelheiten ergeben, die zeigen, was dieses Gleiche sein kann: ein vom Künstler vorgegebenes Konzept, der Sprache und ihren Schöpfern ein Denkmal zu errichten — der Sprache in Form des Poems, ihren Schöpfern, dem Volke, das reziprok wiederum durch die Sprache erst ein Volk wird, in Form der kupfernen Skulptur. Somit errichtete Voznesenskij der körperlichen und der geistigen Arbeit Denkmäler materieller und geistiger Natur, die jeweils dem materialspezifischen Wesen der beiden Künste

⁵²Vgl. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 55.

gerecht werden. Es kann natürlich argumentiert werden, daß in diesem Falle das gleiche Wollen leicht zu begründen sei, da die Idee für beide Kunstwerke von einem Künstler stammt.⁵³

Was ist aber neben diesem gleichen Wollen das ästhetisch Gemeinsame? Die Buchstaben, gemeinsames Zeichen des plastischen räumlichen Kunstwerks und des sprachlichen temporalen Kunstwerks, repräsentieren in beiden Fällen ein Modell künstlerischer Sprache (людская печаль, / и мученья, и слава). Das plastische Kunstwerk repräsentiert dieses Modell auf einer abstrakten Ebene, indem es nichts Gegenständliches (im Sinne eines Objektes) darstellt, sondern die aus Kupfer gefertigten graphischen Symbole dieses Modell verkörpern. Das Poem erreicht dies auf traditionell dichterische Art, indem mit poetischen Mitteln ein solches Modell geschaffen wird. Zu diesen poetischen Mitteln zählt in diesem Fall auch der Dialog mit Puškins Werk. In seinem Gedicht Я памятник воздвиг себе не рукотворный errichtet er der menschlichen Kultur ein Denkmal in der Sprache, aber eben nicht von Hand geschaffen. Voznesenskij vollendet das Werk, indem er neben dem sprachlichem auch ein von Hand geschaffenes Denkmal, aus Kupfer gefertigte Buchstaben, errichtet.

⁵³Was nicht in vollem Umfange stimmt, denn Zurab Cereteli, der georgische Bildhauer war am Projekt der Errichtung der Skulptur ebenso beteiligt wie A.A. Voznesenskij.

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

5 SCHLUSS- BETRACHTUNGEN

In der Künstlerpersönlichkeit Andrej Voznesenskij vereinigen sich Dichter, Architekt und Maler. Voznesenskij, der in seiner Jugend Malunterricht nahm und ein Studium an der Moskauer Hochschule für Architektur erfolgreich abschloß, wählte schließlich die Dichtung zu seinem wichtigsten Kunstmedium. In Voznesenskij's bisherigem dichterischen Werk hat großes professionelles Interesse an der bildenden Kunst seinen Ausdruck gefunden und ist seit Beginn der ersten Publikationen bis zu dem zuletzt erschienen Band unvermindert vorhanden.

5.1 Zu Architektur und Dichtung

Bei der Analyse des Themas der Architektur in der Dichtung ergaben sich mehrere Schwerpunkte: architektonisches Denken in lyrisch-kontemplativer Dichtung; ein Werk der Architektur als Verkörperung wechselvoller Geschichte; schließlich eine Gegenüberstellung von Dichtung und Architektur, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Künste aus der Sicht Voznesenskij's aufzeigt.

Die künstlerische Wahrnehmung Voznesenskij's ist von architektonischem Denken durchdrungen, wie anhand der Ge-

dichte *Осень в Сигулде* und *Кроны и корни* aufgezeigt wurde. In diesen Gedichten ist nicht von einem konkreten architektonischen Objekt die Rede. Vielmehr wird an ihnen deutlich, daß Voznesenskij selbst im Falle lyrisch-kontemplativer Dichtung in architektonischen Kategorien denkt. Dies äußert sich darin, daß Metaphern über Leben oft Gebäude und Abschied, Assoziationen zum Eintreten bzw. Verlassen eines Gebäudes implizieren. Dabei steht nicht die utilitäre sondern die konnotative (auch symbolische) Funktion von Gebäuden im Mittelpunkt der Betrachtung.

Architektonische Gebilde stehen für Menschen und menschliches Bewußtsein, das sich mit dem Übergang zu einem neuen Lebensabschnitt verändert. Das Verlassen eines Hauses und Betreten eines anderen wird zur Metapher des Alterns und der Vergänglichkeit. Auch der Tod ist ein Eintreten in ein Gebäude. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Metaphern aus dem Bereich der Architektur Voznesenskij dazu dienen, Strukturen der äußeren wie der inneren Welt zu zeigen.

Im Poem *Андрей Полисадов*, das beinahe zwanzig Jahre später als die vorher besprochenen Gedichte *Кроны и корни* und *Осень в Сигулде* entstand, gestaltete Voznesenskij das Thema der Architektur, indem er das Dauerhafte von architektonischen Werken hervorhebt. Ein Werk der Architektur, eine Kathedrale, steht im Mittelpunkt erlebter Geschichte. Vergangenheit und Gegenwart treffen einander, schon längst verstorbene Personen treten mit jetzt lebenden ins Gespräch. Damit hebt Voznesenskij hervor, daß Architektur — so wie auch Dichtung — Vermittler zwischen Zeiten und Menschen ist. Ihr Nutzen für den Menschen besteht einmal in ihrer utilitären Funktion im Alltag, andererseits sind Bauwerke, die Jahrhunderte lang stehen, Bewahrer der Geschichte und der Kultur im allgemeinen. Der Wert solcher architektonischer Objekte geht damit über das

rein Utilitäre hinaus. Als Träger von ästhetischen und historischen Werten sind Werke der Architektur daher schützens- und erhaltenswerte Objekte.

Eine assoziative, metaphorreiche Sprache erhellt die vielschichtigen Beziehungen zwischen dem Prozeß des Schreibens des Poems und des Errichtens der Kathedrale. Im Prozeß des Dichtens werden die verschiedenen Stadien des Bauens der Kathedrale und aller späteren baulichen Änderungen nachvollzogen: der Dichter befindet sich auf den Spuren der Baumeister der Kathedrale. Wie die Kathedrale als Werk der Baumeister vor dem Betrachter als Zeugnis wechselvoller Geschichte, so steht des Dichters Kunstwerk vor dem Leser als sprachliche Komposition mit einer innerlich geschlossenen Struktur, die Geschichte lebendig macht. Die Analyse des Poems *Андрей Полисадов* zeigte, daß *Voznesenskij* damit an seine frühen Gedichte und Poeme anschließt, in denen die intensive Beschäftigung mit der Architektur besonders auffällt.

Eine andere Art der Auseinandersetzung mit den Künsten Architektur und Dichtung stellt das Poem *Поэтарх* dar, das ebenso wie *Андрей Полисадов* zu den späten Werken zählt. Sind die vorher erwähnten Werke Beispiele dafür, wie sich architektonisches Denken im poetischen Wort äußert, bzw. wie sich Geschichte und Schicksal in einem Werk der Architektur zeigen, so stellt *Voznesenskij* in diesem Poem die Künste einander gegenüber. Verschiedenheit, Parallelen, und Ähnlichkeiten zwischen den beiden Künsten werden auf mehreren Ebenen betrachtet, ausgehend von der Perspektive eines Künstlers, der Dichter und Architekt ist. Anhand der Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit zeigt *Voznesenskij* den inneren Widerstreit im Künstler um die Vorherrschaft der einzelnen Künste auf. Das Poem gibt Aufschluß über die Bemühungen des Künstlers, architektonisches und poetisches Denken in einer Synthese zu ver-

einen. Diese Synthese ist nicht Selbstzweck, sondern Metapher einer besseren Welt, in der die Architektur für eine Neugestaltung der Formen, der körperlichen Arbeit, und die Dichtung für einen humanen Inhalt, für anderes Denken, steht. Das Poem *Поэтарх*, zu dem Voznesenskij auch ein semantisch entsprechendes Modell aus Messing baute, ist zugleich Vision des Künstlers und moralischer Auftrag an die Leser, eine neue Ordnung zu bauen und poetisch, d.h. menschlicher zu leben in einer Welt, in der das Böse in der Gestalt von nach Schwefel riechenden, aber scheinheilig wirkenden Mächtigen umgeht. Zudem ist das Poem *Поэтарх* auch eine Auseinandersetzung mit der Metapher des Bauens in der russischen Literatur, an der sich typologisch literarische Strömungen wie Klassizismus bei Deržavin, Romantik bei Puškin, Futurismus bei Majakovskij und Postmoderne mit einem spürbaren Einfluß von sozialistisch-realistischem Literaturverständnis aufzeigen lassen.

5.2 **Zu Malerei, Graphik und Dichtung**

Die Beziehungen zwischen Wort und Bild sind so alt wie die Literatur selbst; sie sind aber besonders intensiv in der Zeit der Moderne erneuert worden. In Voznesenskij's Dichtung kommt der Wechselwirkung mit der Malerei und Graphik große Bedeutung zu. Wie bei der Architektur gibt es zwischen diesen Künsten vielschichtige Beziehungen.

Zunächst wäre die visuelle Poesie zu nennen: anhand der visuellen Gedichte *Мост* und *Хождение по водам* aus dem Zyklus konkreter Poesie, *Изопы* (*Архистихи*) sowie den ihnen entsprechenden rein literarischen Gedichten, *Мост* und *Пляж*, versucht Voznesenskij ein Thema graphisch und literarisch zu

gestalten. Er erwartete sich Aufschlüsse zu den Fragen über das Funktionieren menschlicher Wahrnehmung: erschließen sich Bild oder Wort besser und schneller dem Gefühl? Welche Methoden der künstlerischen Gestaltung – visuelle Darstellung oder sprachliche Metapher – sind für den Rezipienten eindeutig in der Vermittlung des künstlerischen Inhaltes? Erstaunliches Ergebnis für Voznesenskij war die Erfahrung, daß weder bildliche noch literarische Gestaltung einheitliche Interpretation bei den Rezipienten hervorriefen. Damit erfuhr Voznesenskij auf künstlerisch-empirischen Wege, was die Zeichentheorie nach Lotman – wie eine Analyse der literarischen und graphischen Gedichte ergab – wissenschaftlich ergründete: sowohl bildliches als auch sprachliches Zeichen besitzen im Kunstwerk ikonischen Charakter. Dieses Resultat ist beachtenswert, zeigt es doch, wie bildliches und sprachliches Zeichen im ästhetischen Kontext sich auf einer Metaebene zu einem ambivalenten Kunstzeichen, das Lotman ikonisches Zeichen nennt, vereinen. Eine solche Argumentation rechtfertigt die Behauptung, von *einer* Ästhetik der Künste – der Dichtung und der bildenden Kunst – zu sprechen.

Voznesenskij nähert sich in seiner Dichtung der Malerei auch, indem er Themen von Bildern literarisch gestaltet wie im Falle des Gedichtes Го́йя, wofür Goyas Zyklus von Radierungen über die Schrecken des Krieges Anregung waren. Der Dichter Voznesenskij schließt an den Maler Goya an, indem er in seinem Gedicht eine ganze Reihe sprachlicher Bilder aus einem grausamen Krieg zeichnet. Die Identifikation des Dichters Voznesenskij mit dem Maler Goya ergibt sich durch die Gleichstellung von Я, dem lyrischen Ich des Gedichtes, mit Goya auf phonetischer Ebene (я – Го́йя), der wiederum ihre Gleichstellung auf semantischer und syntaktischer Ebene entspricht.

Eine weitere Gestaltung des Themas Malerei in der Dicht-

tung stellt die Beschreibung von Malern und ihrer Kunst dar, wofür die Gedichte Художник Филонов und Васильки Шагала exemplarisch stehen. Die Maler Pavel Filonov und Marc Chagall galten in der jüngeren Kunstgeschichte der Sowjetunion als verpönt, bzw. wurde ihre Kunst offiziell totgeschwiegen. Indem Voznesenskij über sie Gedichte verfaßte, brachte er sie nicht nur seinen Lesern näher, sondern beschrieb darin auch wesentliche Merkmale ihrer Kunst, die auch seine Dichtung beeinflusste. Typische Verfahren für die Malerei Pavel Filonovs, wie das Wechseln und Verzerren der Maßstäbe innerhalb eines Kunstwerkes, Hervorheben durch Vergrößern, in den Hintergrund stellen durch Verkleinern¹ – und die transparente Gestaltung der Oberflächen von Dingen und Menschen sind in Voznesenskij's Dichtung vielfach anzutreffen.

Die Analyse des Gedichtes Васильки Шагала hat mehrere Gemeinsamkeiten zwischen der Kunst Marc Chagalls und der Dichtung Voznesenskij's ergeben: beide Künstler sind bemüht, nicht das Irdische, sondern das Leben der Seele in ihrer Kunst zum Ausdruck zu bringen. Dazu verlassen sie das konventionelle Raum-Zeitgefüge. Chagall wie Voznesenskij schöpfen aus ähnlichen Quellen; aus alter religiöser Kunst, moderner Kunst sowie aus dem russischen Leben – Chagall aus seinem jüdisch-weißrussischen, Voznesenskij aus dem großrussischstädtischen; beide Künstler sind bemüht, in ihrem Werk Ideologien zu überbrücken: Chagall religiöse, Voznesenskij weltliche. In den Gedichten und Poemen Voznesenskij's und den Bildern Chagalls vereint sich vermeintlich Unvereinbares in einem Kunstwerk.

¹Vgl. dazu Fritz Mierau, „Nachbemerkungen“ in: Andrej Wosnessenski, *Schatten eines Lauts*. Berlin: Aufbau Verlag, 1976, 106-107.

5.3 Zu Plastik und Dichtung

Die Plastik zählt – wie auch die Architektur – zu den dreidimensionalen Künsten. An ihr versucht Voznesenskij Dreidimensionalität und Wortkunst in einer künstlerischen Einheit zu verbinden. In der Art seiner *Izopy* gestaltet Voznesenskij mit der Plastik *Дружба навеки* ein dreidimensionales Werk konkreter Poesie, indem er Buchstaben in Kupfer gießen und an einer hohen Säule anbringen läßt. Diese dreidimensionalen Buchstaben besitzen Eigenschaften sprachlicher wie auch bildlicher Zeichen, die Buchstaben und Wörter in Form von aus Kupfer gegossenen Formen repräsentieren. Einmal an der Säule befestigt, vereinen sich die dreidimensionalen Zeichen mit der Säule zu einem ästhetischen Werk, das als Kunstwerk ikonischen Charakter im Sinne Lotmans besitzt.

Dem dreidimensionalen, der Sprache gewidmeten Kunstwerk, entspricht ein eindimensionales, nämlich das Poem *Зодчие речи*. Beide Kunstwerke, das sprachliche und das plastische sind den Schöpfern der Sprache, den Menschen gewidmet. In ihnen bringt Voznesenskij das gleiche künstlerische Wollen zum Ausdruck.

Die dreidimensionale Gestaltung der Buchstaben und Wörter bedingt die Verbindung unterschiedlicher künstlerischer Materialien – Sprache und Kupfer. Gemeinsames Verarbeiten der unterschiedlichen Materialien – des festen und des sprachlichen – impliziert gleichzeitig auch handwerkliche Arbeit. Ihre Verbindung ist eine vielschichtige Metapher: sie steht für handwerkliche und geistige Arbeit, für alle Menschen, die an der Entstehung der Sprache beteiligt sind als Schöpfer der Sprache, und für Dichter, die dieser menschlichen Schöpfung Sprache eine besondere Form geben. Einerseits rückt Voznesenskij den Dichter mit dieser Aussage in die Nähe des Bildhauers; wie dieser aus

dem vorhandenen festen Material seine Plastik, so formt der Dichter aus dem vorhandenen ideellen Material Sprache seine Dichtung. Andererseits ist die hier von Voznesenskij vertretene Ansicht von Dichter und Dichtung geprägt von der russisch-sowjetischen Betrachtung, wie wir sie bei V.V. Majakowskij finden, wonach aus ideologischen Gründen nur handwerkliche Arbeit als echte Arbeit angesehen wird; geistige Tätigkeit bedarf einer Rechtfertigung, um auf einer Stufe mit körperlicher Arbeit zu stehen.² Diese Aussage im Poem *Зодчие речи* steht im Widerspruch zu anderen thematisch vergleichbaren Aussagen in Voznesenskij's Gedichten und Poemen, wie z.B. im Poem *Поэтарх*, in dem er die Poesie im Sinne der Romantik als 'himmlische Kunst', als rein geistige Tätigkeit, bezeichnet.

Neben der plastischen Gestaltung von Sprache äußert sich die Wechselwirkung von Plastik und der Dichtung Voznesenskij's in der Beschäftigung mit anderen Bildhauern und ihrem Werk, wovon Übersetzungen von Sonetten Michelangelos und das Gedicht *Эрмитажный Микеланджело* über eine in der Eremitage in Leningrad befindliche Skulptur Michelangelos zeugen. Voznesenskij interessiert an der Künstlerpersönlichkeit Michelangelo die Vielfalt seiner Ausdrucksformen, die über Bildhauerei, Architektur, Malerei bis zu Dichtung reicht. In seinem Gedicht über die Skulptur Michelangelos *Der kauernde Knabe* kommt in einem für den Leser nachvollziehbaren meditationsartigen Nachdenken die Beziehung Voznesenskij's zu Michelangelo zum Ausdruck, die sich als Bewunderung für die Größe des Künstlers beschreiben läßt. Voznesenskij sieht die Skulptur als in Marmor gemeißeltes Dokument der Gedanken des alternden

²Ein Beispiel für extremen Auswuchs dieser Ideologie stellen Beschuldigungen von Dichtern wie Josif Brodskij dar, die wegen parasitären Verhaltens gegenüber der Gesellschaft verurteilt wurden; ihre schriftstellerische Tätigkeit galt nach offizieller sowjetischer Auslegung nicht als Arbeit.

Michelangelo zur menschlichen Vergänglichkeit.

5.4 Zur Dichtung und den bildenden Künsten

Das Medium Poesie nähert sich den bildenden Künsten, indem durch sprachliche Mittel visuelle und räumliche Assoziationen hervorgerufen werden. Voznesenskij versucht das poetische Wort zu ergründen, indem er dessen gestalterisches Potential an anderen Kunstformen erprobt, um dadurch Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Künsten aufzuzeigen. Wir können uns vorstellen, daß Voznesenskij die Eigenschaft des poetischen Wortes, plastische, räumliche und visuelle Wirkungen zu evozieren, anspricht, wenn er über die Berührungspunkte von Wort und Plastik spricht: „Генетически слово граничит с пластикой ...“.³ In seinen konkreten Gedichten ist das Wort bildlich und räumlich („... слово картинно и объемно“⁴). Damit schließen wir uns der Auffassung Lev Ozerovs an, daß das Charakteristische an Voznesenskij's Dichtung in der Aufnahme von Elementen aus anderen Künsten besteht.⁵

Das Thema der bildenden Kunst ist eines der wesentlichen Gestaltungsprinzipien im Werk Andrej A. Voznesenskij's. In den von uns besprochenen Gedichten und Poemen sind wir einem polemischen Dichter begegnet, dessen Gedichten und Poemen der Appell gemeinsam ist, der Kunst den ihr nötigen geistigen Freiraum zu gewähren. Kunst ist für Voznesenskij Metapher für

³ „Genetisch grenzt das Wort an die Plastik ...“ A. Voznesenskij, „Путь к этой книге.“ *Дубовый лист виолончельный*, 8.

⁴ Архистихи, *Собрание сочинений*, Т3, 231.

⁵ Vgl. Лев Озеров, „Андрей Вознесенский и его поэзия“, *Собрание сочинений*, Т1, 8.

menschliches Schaffen und menschliche Kultur im allgemeinen. Sein Eintreten für Kunst- und Kulturdenkmäler sowie für die Freiheit der Kunst ist Bemühen um die Erhaltung menschlicher Kultur; seine Kritik an Unverständnis für Kunst, an der offiziellen Kulturpolitik, an herrschenden Verhältnissen, steht stellvertretend für die Kritik an der Unterdrückung von Menschen.

Mit der Aufforderung 'poetisch zu leben' geht Voznesenskij jedoch über bloße Kritik hinaus und gelangt zu einer Auffassung der Kunst als universelles Mittel zur Gestaltung des menschlichen Zusammenlebens.

* * * * *

LITERATURVERZEICHNIS

Werke Andrej A. Voznesenskij

Парабола. Стихи. Москва: Советский писатель, 1960.

Мозаика. Стихи и поэмы. Владимир: Книжное издательство, 1960.

40 лирических отступлений из поэмы треугольная груша. Москва: Советский писатель, 1962.

„Тридцать отступлений из поэмы «треугольная груша»“. *Знамя* 4/1962, 60-82.

Антимиры. Избранная лирика. Москва: Молодая гвардия, 1964.

Антимиры: поэтическое представление-феерия в стихах. В 2-х сценич. вариант. Московского театра драмы и комедии на Таганке. Москва: ВУОАП, 1965.

Ахиллесово сердце. Стихи. Послесловие Л. Скорино. Москва: Художественная литература, 1966.

„Небо Бориса Пастернака“. *Иностранная литература* 1/1968, 199-203.

Тень звука. Предисловие Валентина Катаева. Москва: Молодая гвардия, 1970.

- Взгляд. Стихи и поэмы.* Москва: Советский писатель, 1972.
- „Катаев 75“. *Юность* 1/1972, 69-70.
- „Структура гармонии. Ответ критику Адольфу Урбану“. *Вопросы литературы* 4/1973, 73-82.
- „Диалог о поэзии“. *Юность* 9/1973, 72-77.
- Выпусти птицу! Стихи и поэмы.* Москва: Современник, 1974.
- „Стихи“. *Дни советской литературой в тюменской области.* Тюмень: Тюменская писательская организация, 1974.
- „Дама трэфф. Оп-опера детектив в гражданских актах, картинах и иконах“. *Дружба народов* 2/1975, 165-172.
- Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы.* Предисловие автора „Путь к этой книге“. Москва: Художественная литература, 1975.
- Витражные дел мастер. Стихи.* Москва: Молодая гвардия, 1976 и 1980.
- Соблазн. Стихи.* Москва: Советский писатель, 1979.
- Избранная лирика.* Предисловие А. Михайлова „Образ мира в поэзии Вознесенского“. Москва: Детская литература, 1979.
- „Мне четырнадцать лет“. *Новый Мир* 2/1980, 155-174.
- Безотчетное.* Москва: Советский писатель, 1981.
- „Книга поэтический вечер“. *Что за поезд придет? Избранные стихотворения.* Перевод с английского. Вступительное слово А. Вознесенского. Москва: Радуга, 1982, 7-9.

„'... как корабли из песни.' Судьба поэта". *Дружба народов* 1/1982, 136-137.

„Три портрета". *Знамя* 10/1983, 123-129.

„Поэт Гюнтер Грасс". *Иностранная литература* 10/1983, 135-137.

Собрание сочинений. В 3-х томах. Вступительная статья Льва Озерова „Андрей Вознесенский и его поэзия". Москва: Художественная литература, Т1, 1983, Т2-3, 1984.

Иверский свет. Стихи и поэмы. Тбилиси: Мерани, 1984.

Прорабы дуга. Москва: Советский писатель, 1984.

„Стихотворный сборник. Поэзия Андрея Вознесенского". *Юность* 11/1985, 11-16.

Ров. Стихи, проза. Москва: Советский писатель, 1987.

„Гала-ретроспектива Шагала". *Шагал. Возвращение мастера*. По материалам выставки в Москве к 100-летию со дня рождения художника. Москва: Советский художник, 1988, 11-23.

Werke Andrej A. Voznesenskij's in Übersetzung

Voznesensky, Andrei. *Antiworlds*. Hrsg. Patricia Blake und Max Hayward. Übersetzung W.H. Auden et. al. Vorwort W.H. Auden. New York: Basic Books, 1966.

Voznesensky, Andrei. *Nostalgia for the Present*. Hrsg. Vera Dunham et. al. Vorwort Edward M. Kennedy et. al. Überset-

- zung Allen Ginsburg et. al. New York: Doubleday & Company. 1978.
- Wosnessenski, Andrej. *Bahn der Parabel*. Auswahl, Übersetzung und Nachwort Hugo Huppert. Frankfurt: Fischer, 1963.
- Wosnessenskij, Andrej. *Dreieckige Birne. Dreißig lyrische Abschweifungen*. Übersetzung Eckhart Schmidt und Alexander Kämpfe. Nachwort Alexander Kämpfe. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1963.
- Wosnessenski, Andrej. *Antiwelten*. Hrsg. und Nachwort Herbert Krempien. Nachdichtung Jens Gerlach. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt, 1967.
- Wosnessenski, Andrej. *Schatten eines Lauts*. Hrsg. und Nachwort Fritz Micrau. Nachdichtungen Heinz Czechowski et al. Berlin: Aufbau Verlag, 1976.
- Wosnessenski, Andrej. *Begegnung mit Pasternak. Ausgewählte Prosa*. Nachwort Fritz Micrau. Übersetzung Margit Bräuer et. al. Berlin: Aufbau Verlag, 1984.

Literatur in russischer Sprache

- Авдонин, В. „Художественный мир Андрея Вознесенского и современная научно-техническая революция“. *Стиль писателя и эпоха*. Ташкент: 1981.
- Аксенова, Е.М. „В творческом поиске“. *Ученые Записки Владимирского Педагогического Института. Серия литература*. Выпуск 3/1968.
- Аннинский, Л. „Жажда цельности“. *Навстречу будущему*. Сост. Б.Е. Галапов, А.Н. Макаров. Москва: Советский писатель, 1962.

- Апшинский, Л. „Заметки о молодой поэзии“. *Знамя* 9/1961.
- Ашукин, Н.С., М.Г. Ашукина. *Крылатые слова*. Издание четвертое дополненное. Москва: художественная литература, 1987.
- Бабко, В.А. „Комплексное исследование функционирования эстетической реакции в поэзии, живописи, архитектуре“. *Проблема комплексности изучения художественного творчества*. Казань: 1980, 99-107.
- Басовский, В.С. „Лирика Пастернака в историко-культурном контексте“. *Серия литературы и языка*. Том 47. 2/1988, 130-141.
- Банкетов А. „Лирика в эпосе“. *Вопросы литературы* 7/1967, 80-97.
- Беседея, Альтон Ясонович. *Кто ты, лирический герой? К диалектическому пониманию литературного образа*. Сухуми: Алашара, 1979.
- Благодравов, В.Н. „‘Архитектурное’ как важнейший элемент структуры тридцати отступлений из поэмы «треугольная груша»“; „Структура поэмы Андрея Вознесенского ‘Мастера’“, *Материалы II республиканской научно-технической конференции молодых ученых и аспирантов*. Самарканд: 1969, 215-229.
- Благодравов, В.Н. *Поэзия Андрея Вознесенского. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*. Самарканд: 1972.
- Благодравов, В. Н. „Структура поэмы Андрея Вознесенского «Ловжюмо»“. *Труды Самаркандского Государственного Университета. Новая Серия*. Выпуск 175/1970, 3-21.

- Благойправов, В.Н., Л.Д. Усманов. „Структура «тридцати отступлений» из поэмы «треугольная груша» А. Вознесенского“. *Материалы II республиканской научно-методической конференции профессорско-преподавательского состава*. Самарканд: 1969, 31-37.
- Булаховская, Ю.Л., В.А. Захаржевская. „Стиль и творческая индивидуальность художника слова“. *Вопросы русской литературы* 2/1972, 50-57.
- Васадзе, А.Г. *Проблема художественного чувства (в поэзии)*. Тбилиси: 1979.
- Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства*. Труды отдела древнерусской литературы XXXVIII. Ответственный редактор Д.С. Лихачев. Ленинград: Издательство наука, 1985.
- Владимиров, С.В. *Стих и образ. Размышления о современном стихе*. Ленинград: Советский писатель, 1968.
- Волкова, Т.С. „Человек и эпоха в советской поэме последних лет“. *Вестник Московского Университета. Серия X филология* 2/1977, 3-6.
- Вразовская, Л. „О путях развития многонациональной советской поэмы“. *Жанрово-стилевые своеобразия многонациональной советской литературы*. Фрунзе: 1980, 41-45.
- Даль, Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка*. В 4-х томах. Москва: Русский язык, 1989.
- Джанджакова, Е.В. *Семантика слова в поэтической речи. (Анализ словоупотребления А. Тарковского и А. Вознесенского)*. Автореферат диссертации на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Москва: 1974.

- Друзин, В. „Надо это видеть“. *Октябрь* 8/1973. 207-215.
- Друзин, В. „Проблема концепции.“ *Октябрь* 4/1972, 205-.
- Дымшиц, А. *В великом походе. Сборник статей.* Москва: Советский писатель, 1962.
- Дымшиц, А. „Человек и общество. Статья в письмах“. *Октябрь* 7/1962. 182-192.
- Зайцев, В.А. О художественных поисках и открытиях в современной советской поэзии. *Вестник Московского Университета. Серия 9. Филология* 3/1982. 3-15.
- Зайцев, В.А. „Художественные поиски и открытия в современной советской поэме“. *Československá rusistika.* XXIX 1/1984. 26-31.
- Залещик, В. „.... чувство являлось первопричиной.“ О поэзии Андрея Вознесенского“. *Литературная Россия* №19 6-ого мая 1983. 16.
- Золотусский, И. „Подводя итоги“. *Сибирские огни* 11/1964. 163-176.
- Иванов, Ю.П. „Некоторые вопросы теории поэмы“. *Проблемы развития советской литературы.* Саратов: 1980. 133-140.
- Идашкин, Ю. „Сложность и усложненность“. *Октябрь* 6/1966. 201-213.
- История русской советской литературы (40е-80 годы).* Под редакцией проф. А.И. Метченко и проф. С.М. Петрова. Москва: Просвещение, 1983.
- Калашников, Г. „Улыбнуться дальнему“. *Октябрь* 11/1980. 215-217.
- Катаев, Валентин. „Вознесенский“. *Разное.* Москва: Советский писатель, 1970. 161-168.

- Кобзев, Игорь. „О любви и нелюбви“. *Русская речь* 3/1970, 45-51.
- Коржавин, Наум. „В защиту банальных истин“. *Новый мир* 3/1961, 234-246.
- Корман, Б. „О современности оригинальной рифме и силе простого слова“. *Подъем* 5/1969, 162-169.
- Красухин, Г. „Постигая естественность. (Об эстетическом идеале современной лирики)“. *Док* 6/1966, 153-159.
- Лавлинский, Л. „Быть созвучным своей эпохе“. *Молодая гвардия* 3/1965, 309-315.
- Лавлинский, Л. „О лирике Вознесенского“. *Дружба народов* 8/1970, 245-256.
- Лапшин, М. „Новые книги советских поэтов“. *Политическое самообразование* 4/1966, 126-130.
- Лисовский, Казимир. „Куда-то не туда ... Заметки о «сибирских» стихах Андрея Вознесенского“. *Сибирские огни* 4/1961, 156-160.
- Литературный энциклопедический словарь*. Под общей редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987.
- Лубянская, Г.И. „Об особенностях художественного образа в стихах Андрея Вознесенского последних лет“. *Историко-литературный сборник*. Калуга: 1970, 132-147.
- Марчешко, А. „«Что» и «как» в поэзии“. *Вопросы литературы* 12/1962, 36-45.
- Маяковский, В.В. *Избранные сочинения в двух томах*. Москва: Художественная литература, 1981.

- Маяковский, В.В. *Слов набат*. Составитель: А.А. Михайлов. После­словие Ст. Лесневский. Москва: Молодая гвардия, 1985.
- Мильков, В. „Истоки и поиски. (Заметки о поэзии молодых)“. *Молодой коммунист* 9/1959, 122-128.
- Михайлов, А.А. *Андрей Вознесенский. Этюды*. Москва: Художественная литература, 1970.
- Михайлов, А.А. „«Есть высшая цель...» Андрею Вознесенскому 50 лет“. *Октябрь* 5/1983, 199-200.
- „Молодые о себе“ *Вопросы литературы* 9/1962, 122-123.
- Мориц, Юнна. „Двадцать лет спустя: Перечитывая Андрея Вознесенского“. *Юность* 10/1981, 99-103.
- Назаренко, В. „Наступление или отступление?“ *Звезда* 7/1962, 186.
- Наровчатов, С.С. „Нельзя же так!“ *Атлантида рядом с тобой*. Москва: Современник, 1972, 211-214.
- Новиков, В. „Философия метафоры“. *Новый мир* 8/1982, 246-251.
- Озеров, Лев. „Андрей Вознесенский и его поэзия“. Андрей Вознесенский. *Собрание сочинений*. Т1. Москва: Художественная литература, 1983, 5-18.
- Озеров, Лев. „Письма о поэзии. I. Краткий трактат о яблоке“. *Вопросы литературы* 2/1968, 95-109.
- Озеров, Лев. „Письма о поэзии. II. Дверь в мастерскую“. *Вопросы литературы* 6/1968, 164-182.
- Озеров, Лев. „Письма о поэзии. III. Поэтическая экономика“. *Вопросы литературы* 3/1970, 144-161.

- Передреев, А. „Чего не умел Гете ...“. *Октябрь* 5/68, 193-201.
- Пикач, А. „Когда прозревает душа“. *Литературное обозрение* 1/1987, 61-64.
- Прийма, А. „Подвижничество — синоним творчества“. О.п.А.
- Пушкин, А.С. *Поэмы*. Москва: Художественная литература, 1982.
- Пушкин, А.С. *Стихотворения*. Москва: Художественная литература, 1983.
- Скорино, Л. „Послесловие“ Андрей Вознесенский. *Агиллесово сердце*. Москва: Художественная литература, 1966, 258-273.
- Словарь литературоведческих терминов*. Редакторы-составители Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. Москва: Просвещение, 1974.
- Словарь русского языка*. В 4-х томах. АН СССР Институт русского языка. Под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд. Москва: Русский язык, 1981.
- Советский энциклопедический словарь*. Гл. ред. А.М. Прохоров. 4-е изд. Москва: Советская энциклопедия, 1987.
- Сомова, Е.Г. „Функции звуковой стороны поэтического текста“. *Коммуникативная и поэтическая функции художественного текста*. Воронеж: 1982, 43-46.
- Тимофеев, Л.И. *Слово в стихе*. Москва: Советский писатель, 1981.
- Тютчев, Ф.И. *Сочинения в двух томах*. Москва: Художественная литература, 1984.

- Урбан, А.А. „Ангел в кепарике“. *Литературное обозрение* 9/1982, 40-43.
- Урбан, А.А. „Герой и стиль. (Заметки о мастерстве в поэзии)“. *Знамя* 3/1969, 196-211.
- Урбан, А.А. „Мода, штамп и поэт“. *Вопросы литературы* 9/1962, 73-89.
- Фасмер, М. *Этимологический словарь русского языка*. В 4-х томах. Перевод с немецкого и дополнения члена-корреспондента АН СССР О.Н. Трубачева. 2-е изд., стереотипное. Москва: Прогресс, 1986.
- Федорова, Е.В. *Знаменитые города Италии. Памятники истории и скульптуры*. Москва: Издательство Московского Университета, 1985.
- Фоняков, Илья Олегович. *Сказать несказанное. Заметки о поэзии*. Новосибирск: Зап. сиб. кн. изд., 1968.
- Цвиллинг, М.Я. *Русско-немецкий словарь пословиц и поговорок*. Москва: Русский язык, 1984.
- Числов, Михаил. *Время зрелости — пора поэмы. Современное состояние жанра, проблемы, тенденции*. Москва: 1982.
- Чупринин, С. „Пир памяти“. *Новый мир* 1/1986, 253-257.
- Шайтанов, И. „Вопрос к поэту“. *Литературное обозрение* 9/1982, 43-46.
- Эткинд, Ефим. *Материя Стиха*. Париж: 1978.
- Эткинд, Ефим. *Форма как содержание. Избранные статьи*. Würzburg: Jal-Verlag, 1977.

Literatur in anderen Sprachen

- Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. 3rd ed. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971.
- Adler, Jeremy, Ulrich Ernst. *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Nr. 56. Weinheim: VCH, 1987, 9-11.
- Afonkin, Ju. *Russisch-Deutsches Wörterbuch der geflügelten Worte*. Mitarbeit W. Schade. Moskau, Leipzig: Russki Ja-syk. Verlag Enzyklopädie, 1985.
- Bailey, James. „The Verse of Andrej Voznesenskij as an Example of Present-Day Russian Versification“, *SEEJ* Vol 17. 2/1973.
- Bode, Christoph. *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Band 43 der Reihe Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrsg. Klaus Baumgärtner. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988.
- Brockhaus Enzyklopädie*. 17. Aufl. Bd. 2. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1967.
- The Cambridge Encyclopedia of Russia and the Soviet Union*. Hrsg. A. Brown et. al. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982.
- Carlisle, Olga zitiert in Condee, Nancy Patricia. *The Metapoetry of Evtušenko, Armadulina, and Voznesenskij, analyzed in the Context of Soviet Aesthetic Theory*. Dissertation Yale Univ: 1978.

- Condee, Nancy Patricia. *The Metapoetry of Evtušenko, Armadulina, and Voznesenskij, analyzed in the Context of Soviet Aesthetic Theory*. Dissertation Yale Univ: 1978.
- Daum E., W. Schenk: *Wörterbuch Russisch-Deutsch*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie, 1985.
- Donnert, Erich. *Altrussisches Kulturlexikon*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1985.
- Eco, Umberto. *Einführung in die Semiotik*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant. UTB Taschenbuch 105. München: Wilhelm Fink, 1968.
- Egri, Peter. *Literature, Painting, and Music. An Interdisciplinary Approach to Comparative Literature*. Studies in Modern Philology 4. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.
- Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*. 3. Aufl. Stuttgart: 1985.
- Ermitage*. Gesamtedaktion B. Piotrowski. Übersetzung aus dem Russischen Roman Orlov und Birgit Utz. Leningrad: Aurora Kunstverlag, 1987.
- Erwin Koppen. „Zur Rolle und Funktion interdisziplinärer Betrachtungsweise in der Histoire Comparée des Littératures“. *Neohelicon* 2/81, 285-286.
- Etkind, Efim. „Der Literaturbetrieb und seine Strukturen“. *Sowjetliteratur heute*. Hrsg. G. Lindemann. München: 1979, 84-85.
- Etkind, Efim. *Russische Lyrik von der Oktoberrevolution bis zur Gegenwart. Versuch einer Darstellung*. München: Beck, 1984.
- Flaker, Aleksander. „Avant-Garde Literature and Painting“. *Proceedings of the IXth Congress of the International Com-*

- parative Literature Association. Literature and the Other Arts.* Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Sonderheft 51. Ed. Zoran Konstantinovic et. al. Innsbruck: 1981, 175-180.
- Frank, Ellen Eve. *Literary Architecture.* Berkeley: University of California Press, 1979.
- Franz, Norbert. „Andrej Voznesenskij“. *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur.* Bd. 4. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text und Kritik GmbH 1983.
- Goebel, Gerhard. *Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock.* Heidelberg: Carl Winter Verlag, 1971.
- Gray, Camilla *Das große Experiment. Russische Kunst 1863-1922.* Übersetzung aus dem Englischen von Eva Rapsilber. Köln: DuMont. 1974.
- Handbook of Russian Literature.* Ed. Victor Terras. New Haven: YUP, 1985.
- Harvie, J.A. „Voznesensky's Dystopia“. *New Zealand Slavonic Journal* 2/1974. 77-89.
- Holthusen, Johannes. „Probleme der neueren Sowjetliteratur (Versdichtung)“. *Russland in Vers und Prosa. Vorträge zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.* Bd. 69 Slavistische Beiträge. Hrsg. Henrik Birnbaum et. al. München: Otto Sagner 1973, 161-187.
- Holthusen, Johannes. „Zur Interpretation zeitgenössischer sowjetrussischer Lyrik“. *Russland in Vers und Prosa. Vorträge zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhun-*

- derts. Bd. 69 Slavistische Beiträge. Hrsg. Henrik Birnbaum et. al. München: Otto Sagner 1973. 139-160.
- Hope, A.D. „Voznesensky's 'Lament for two Unborn Poems'“. *Melbourne Slavonic Studies* 1972, 38-57.
- Ingold, Felix Philipp. „Neues von Andrei Wosnessenski“. *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 159, 9./10.7.1977.
- Jones W. G. „A Look Around. The Poetry of Andrej Voznesenskij“. *Slavonic and East European Review* 46/1968, 75-90.
- Joyce, James. *The Portrait of the Artist as a Young Man*. In: *The Portable James Joyce*. Hrsg. Harry Levin. New York: Penguin, 1979.
- Kadatz, Hans-Joachim. *Wörterbuch der Architektur*. Leipzig: VEB Seemann Verlag, 1988.
- Kämpfe, Alexander. „Andrej Wosnessenskij Herkunft und Ansatz“. Nachwort in: Andrej Wosnessenskij. *Dreieckige Birne. Dreißig lyrische Abschweifungen*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1963, 75-88.
- Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. 10. Aufl. Bern: Benteli, ohne Datum.
- Kasack, Wolfgang. *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*. Stuttgart: Kröner, 1976.
- Kasack, Wolfgang. *Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache. 350 Kurzrezensionen von Übersetzungen 1976-1983*. München: Otto Sagner, 1985.
- Kästner, Erhard. „Illustrieren, was ist das?“ *Philobiblon III* 3/1959, zitiert in: Adler, Jeremy. Ulrich Ernst. *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Nr. 56. Weinheim: VCH 1987, 7.

- Kindlers Literatur Lexikon.* Chefredakteure G. Wörner et. al. München: DTV, 1974.
- Knaurs Lexikon der Weltliteratur. Autoren Werke Sachbegriffe.* Hrsg. Diether Krywalski. III. überarb. Aufl. München: 1986.
- Kroh, Paul. *Lexikon der antiken Autoren.* Stuttgart: Kröner, 1972.
- Lexikon der Weltliteratur.* Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken. Bd. I. Hrsg. Gero von Wilpert. II. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1975.
- Lotman, J.M. *Die Struktur literarischer Texte.* Übersetzung R.D. Keil. 2. Aufl. München: Fink, 1981.
- Lotman, J.M. *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik: Einführung, Theorie des Verses.* Hrsg. Karl Eimermacher. München: 1972.
- Ludwig, Hans-Werner. *Arbeitsbuch Lyrikanalyse.* Tübingen: Gunter Narr, 1979.
- Majakowski, Wladimir. *Gedichte. (Russisch-Deutsch).* Hrsg. Gerhard Schaumann. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1985.
- Meyers Handbuch über die Literatur.* Hrsg. Lexikonredaktion des Bibliographischen Instituts. Redaktionelle Leitung Ingrid Adam, Gisela Preuß. II. Aufl. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1970.
- Mierau, Fritz „Die dreieckige Birne“. *Was kann denn ein Dichter auf Erden. Betrachtungen über moderne sowjetische Schriftsteller.* Hrsg. Anton Hiersche, Edward Kowalski. Berlin, Weimar: 1982, 375-386. Auch: „Nachbemerkung“ in:

- Andrej Wosnessenski. *Schatten eines Lauts. Gedichte*. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1976. 103-118.
- Mukařovskij, Jan. *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Hrsg. Walter Höllerer. München: Hanser 1974.
- Neubauer, Edith. *Kunst und Literatur im alten Rußland: Architektur, Ikonenmalerei, Dichtkunst*. Leipzig: Edition Leipzig, 1988.
- Nilsson, Nils Ake. „The Parabola of Poetry. Some Remarks on Andrej Voznesenskij“. *Scando-Slavica* 10/1964. 49-64.
- Pasternack, Gerhard. *Theoriebildung in der Literaturwissenschaft. Einführung in Grundfragen des Interpretationspluralismus*. München: Wilhelm Fink, 1975.
- The Penguin Book of Russian Verse*. Hrsg. und Vorwort Dimitri Obolensky. Penguin: Harmondsworth, 1962.
- Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*. Hrsg. J.D. McClatchy. Berkeley: Univ. of California Press, 1988.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Enlarged edition. Hrsg. Alex Preminger et. al. Princeton: UP, 1974.
- Pross-Werth, Heddy. „Von Stalins Tod bis zur Gegenwart“. *Sowjetliteratur heute*. Hrsg. G. Lindemann. München: 1979. 66.
- Pursglove, Michael. „Perchance to Freeze: Two Poemy by Andrej Voznesenskij“. *Scando-Slavica* 25/1979. 84-92.
- Puschkin, A.S. *Eugen Onegin und andere Versdichtungen. Dramen und Gedichte*. Übersetzung Manfred Ropp und Felix Zelinski. München: Winkler, 1972.
- Reilly, Alayne P. *America in Contemporary Soviet Literature*. New York: NYUP, 1971.

- Ruland, Richard. *America in Modern European Literature. From Image to Metaphor*. New York: NYUP, 1976.
- Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. Works VIII, 224, zitiert in: Frank, Ellen Eve. *Literary Architecture*. Berkeley: Univ. of California Press, 1979.
- Russische Literatur der Gegenwart*. Festschrift für Eberhard Reißner. Hrsg. Norbert Franz, Johann Meichel. Mainz: Liber Verlag, 1986.
- Russische Lyrik. Eine Einführung in die literaturwissenschaftliche Textanalyse*. Hrsg. Klaus Dieter. München: Wilhelm Fink, 1982.
- Schubbe, Elmar. *Phönix. Junge Lyrik aus dem anderen Rußland*. München: Hanser, 1964.
- Shadowa, Larissa A. *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*. Übersetzung Leonhard Kossuth. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978.
- Silbajoris, Rimvydas. *Russian Versification. The Theories of V. K. Trediakovskij, M. V. Lomonosov and A. D. Kantemir*. New York: Columbia Univ. Press, 1968.
- Smuda, Manfred. *Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur. Typologische Untersuchungen zur Theorie des ästhetischen Gegenstands*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979.
- Spengler, Ute. „Zur Lyrik Andrej Voznesenskij“. *Slavica Helvetica. Schweizerische Beiträge zum Internationalen Slavistenkongreß in Warschau, August 1973*. Luzern: Lang Verlag 1973. 159-173.

- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric. Problems in The Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: The University of Chicago Press. 1982.
- Stender-Petersen, A. *Geschichte der russischen Literatur*. 3. Aufl. München: Beck, 1978.
- Stökl, Günther. *Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner. 1983.
- Streblov, Lothar „Anti-Welten und andere“. *Deutsche Volkszeitung* Nr. 28, 12.7.1968.
- Struve, Gleb. *Geschichte der Sowjetliteratur*. München: Goldmann Verlag. 1950.
- Thomas, Karin. *Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont, 1973.
- Thomson, R.D.B. „Andrey Voznesensky: Between Pasternak and Mayakovsky“. *The Slavonic Review* 54/1976. 41-59.
The Times Literary Supplement 18.1.1963.
- Unbegaun, B.O. *Russian Versification*. Oxford: Clarendon Press. 1956.
- Veit, Birgit. „Die Tradition des Amerikabildes und dessen Gestaltung in Voznesenskij's 'Nočnoj aeroport v N'ju-Jorke' im Vergleich zu Majakovskij's 'Bruklinskij Most' unter besonderer Berücksichtigung der Metaphorik“. *Hamburger Beiträge für Russischlehrer* 28/1982. 213-234.
- Vernadsky, George. *A History of Russia*. Volume II Kievan Russia. 7th printing. New Haven: Yale Univ. Press. 1973.
- Wahrig, Gerhard. *Deutsches Wörterbuch*. Überarbeitet von Ursula Hermann. Mosaik Verlag der Gruppe Bertelsmann. 1980.

- Walther, Ingo F., Rainer Metzger. *Marc Chagall 1887-1985. Malerei als Poesie*. Köln: Benedikt, 1987.
- Ward, Dennis. „The Functions of Tonality and Grammar in a Voznesenskij Poem“. *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 17/1974, 87-103.
- Weisstein, Ulrich „Literature and the Visual Arts“. *Interrelations of Literature*. Hrsg. Jean-Pierre Barricelli et al. New York: MLAA, 1982.
- Wellek, René, Austin Warren. *Theorie der Literatur*. Bad Homburg: Hermann Gentner Verlag, 1959.
- Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Autorenlexikon*. Hrsg. Manfred Brauneck. Hamburg: Reinbek, 1981.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. 6. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1979.
- Wilson, Simon. *Pop Art*. München/Zürich: Droemer. Knauer, 1975.
- „Wosnessenskij: Gespräch mit dem Lyriker“. *Die Welt* 21.2.1967.
- „Zeit der Hoffnungen. Moskauer Schriftsteller kritisieren die Zensur“ *Süddeutsche Zeitung* Nr 145, 28./29. Juni 1986, 15.

