

Andrej Voznesenskij

Andrej Andreevič Voznesenskij, geboren am 12. 5. 1933 in Moskau. Sein Vater Andrej Nikolaevič (gestorben 1975) war ein hochspezialisierter Hydrotechniker, Professor der Ingenieurwissenschaften und zeitweilig Mitglied der Akademie der Wissenschaften. Während des Krieges, den der Vater bei der Verteidigung Leningrads erlebte, war die Familie nach Kurgan im Ural evakuiert; nach dem Krieg kehrte sie nach Moskau zurück. Nach dem Schulabschluss 1951 studierte Voznesenskij am Moskauer Architekturinstitut, das er 1957 mit einem Diplom abschloss. Ab 1958, dem Jahr seiner ersten Veröffentlichungen, lebte er als freischaffender Schriftsteller in Moskau. 1961 erste Auslandsreise, die ihn in die USA führte, weitere Reisen unternahm er nach Polen, Frankreich (1962, 1963 und 1966), in die Bundesrepublik (1963 und 1967) und mehrfach nach Italien. 1962 Mitglied des Vorstands der Moskauer Abteilung des Schriftstellerverbands. 1965 Delegierter der Moskauer Abteilung beim Zweiten Allrussischen Kongress der Schriftsteller, wo man ihn zum Delegierten für den Allunionskongress der Schriftsteller bestimmte. Der IV. Allunionskongress vom Mai 1967 wählte Voznesenskij in den Vorstand des Schriftstellerverbands; 1986 bis 1991 übte er dort die Funktion eines Sekretärs der Leitung aus, anschließend wurde er zu einem der Präsidenten des Verbands. Trotzdem wirkte er 1979 am Sammelband „Metropol“ mit, der das Publikationsmonopol der KPdSU in Frage stellte. Während der Konflikte der Perestrojka-Zeit engagierte sich Voznesenskij im Lager der Reformen. 1989 Gründungsmitglied der Gruppe „Aprel“, im Juli 1989 wählte man ihn zum Vizepräsidenten des russischen PEN. – Voznesenskij war Ehrenmitglied der Amerikanischen Akademie für Literatur und Künste und des Nationalen Instituts für Kunst und Literatur in New York, Ehrenmitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und korrespondierendes Mitglied der französischen Mallarmé-Akademie, auswärtiges Mitglied der Goncourt-Akademie (seit 1988), Mitglied der Europäischen Akademie, Mitglied der Russischen Bildungs-Akademie (seit 1993), der Akademie der Wissenschaften Litauens und Ehrendoktor des Sankt-Petersburger Geisteswissenschaftlichen Instituts. In den 1990er Jahren war er gefragtes Mitglied von Beiräten (z.B. bei Literaturnaja gazeta und Oktjabr'), ab 1992 Juror für den Triumph-Preis. Er starb am 1. 6. 2010 in seiner Geburtsstadt Moskau.

* 12. Mai 1933

† 1. Juni 2010

von Norbert Franz

Preise

Auszeichnungen: Preis des Internationalen Dichterforums (New York) für hervorragende Leistungen in der Poesie (1978); Roter Arbeiterbanner-Orden (1978); Staatspreis der UdSSR (1978).

Essay

Vieles am künstlerischen Werdegang Voznesenskij's, einzelne Passagen seines Werks, vor allem die Rezeption in Ost und West sind nur auf dem Hintergrund der kulturpolitischen Entwicklung der Sowjetunion verständlich.

Seit die Parteiführung kurz nach Stalins Tod (März 1953) Versäumnisse und Fehler der politischen Führung eingestanden hatte, regten sich unter den Literaten Kräfte, die sogenannten Liberalen, die das bis dahin praktizierte Leugnen tiefgreifender Konflikte in der Literatur als „Schönfärberei der Wirklichkeit“ bezeichneten und – vor allem inhaltlich – eine Abkehr von der Literatur der Stalinzeit propagierten. Diese nach dem Titel eines Kurzromans von I. Ėrenburg als „Ottepel“ (Tauwetter) bezeichnete Bewegung vollzog sich – dem politischen Kurs des XX. und XXII. Parteikongresses (1956 und 1961) folgend – in mehreren Schüben, immer wieder von den ‚Liberalen‘ vorangetrieben und den ‚Orthodoxen‘ gebremst, wobei die nicht nur in literaturpolitischen Fragen launenhafte Persönlichkeit Chruščevs bei der Stärkung oder Schwächung der Lager eine wichtige Rolle spielte. Die exponiertesten Vertreter der ‚Liberalen‘ entstammten wie etwa A. Tvardovskij (Jg. 1910), V. Kaverin (Jg. 1902) und I. Ėrenburg (Jg. 1891) der älteren Generation. Ihnen schloss sich eine Gruppierung an, die der Kritiker Kuznecov als „vierte Generation“ bezeichnete, junge Schriftsteller, die in den 1930er Jahren geboren waren und die Stalinzeit als Kinder erlebt hatten. In einem Interview mit der polnischen Zeitung „Polityka“ definierte Voznesenskij die vierte Generation wie folgt: „Im politischen Sinne sind wir Kinder des XX. und XXII. Parteitags der KPdSU, eine Generation, die sich in Nachbarschaft zu den revolutionären zwanziger Jahren befindet, mit den Traditionen des Leninismus (...) Nach den Gesetzen der Genetik können bestimmte Eigenschaften in der Vererbung eine Generation überspringen. Es ist deshalb kein Zufall, dass wir der Generation Lenins so nahe stehen.“ („Polityka“, 2.3.1963) Voznesenskij, Evtušenko, Achmadulina und viele andere Dichter und Prosaiker der vierten Generation erlebten die politische Entstalinisierung als einen Generationenkonflikt. Die von der Generation der ‚Väter‘ noch als verbindlich angesehenen Normen des Sozialistischen Realismus waren 1934 auf dem 1. Allunionskongress der Schriftsteller entwickelt worden. Zu ihnen zählte vor allem „partijnost“ („Parteilichkeit“, eine optimistische Grundhaltung in Bezug auf den Fortschritt im Sozialismus und Treue zu den Richtlinien der Partei) und „narodnost“ („Volkstümlichkeit“, Verständlichkeit und Volksverbundenheit), wobei Literatur insgesamt als erzieherisches Medium verstanden wurde. In der Tauwetterperiode wurden diese Normen zwar nicht ausdrücklich für ungültig erklärt, in den konkreten literarischen Werken wurden sie nach und nach einfach ignoriert, sodass der Begriff des Sozialistischen Realismus spätestens seit dem Ende der 1960er Jahre zu einer inhaltslosen Floskel wurde.

Voznesenskij's erste Publikationen erschienen im Februar 1958 in der „Literaturnaja gazeta“, als die erste Welle der Entstalinisierung vorüber war. Er hatte zwar schon als Kind zu dichten begonnen, es liegt aber kein Text der Juvenilia im Druck vor. Nach seinen eigenen Angaben hatte er als 12- oder 13-jähriger Schüler der sechsten Klasse einige Gedichte an den später weltberühmten Boris Pasternak geschickt, in dem er bis zu dessen Tod 1960 einen Förderer und Anreger fand. „Es war nicht die Freundschaft eines Löwen zu einem Schoßhund“, erinnert sich Voznesenskij selbstbewußt, „eher die eines Löwen zu seinem Nachwuchs.“ („Ich bin vierzehn“, 1980, S.156). Der Einfluß Pasternaks war groß – so groß, daß Voznesenskij erst Ende der fünfziger Jahre nach einer zweijährigen Schaffenspause glaubte, aus dessen Bannkreis herausgetreten zu sein und seine eigene dichterische Sprache gefunden zu haben. Den 1958 unternommenen Schritt in die Öffentlichkeit umgibt er im Nachhinein gern mit einem Mythos, indem er dazu auffordert, das

in jenem Jahr entstandene Gedicht „Požar v Arhitekturnom institute“ (Brand am Institut für Architektur) autobiographisch zu lesen (vgl. Condee, S.209): Ein Feuer habe seine Zulassungsarbeit für das Diplom in Architektur zerstört, und so sei er hauptberuflich Schriftsteller geworden. Der ersten Publikation im Februar folgten im Jahre 1958 noch fünf weitere Publikationen in sowjetischen Periodika, u. a. in der renommierten „Novyj mir“.

Die Gedichte der Jahre 1958/59 weisen im formalen Bereich schon alle Charakteristika auf, die bis heute als typisch für Voznesenskij's Handschrift gelten: die Lexik der Texte schöpft aus allen sozialen Schichtungen des Russischen, von recht derber Umgangssprache bis zur archaisierenden Buchsprachlichkeit, die Fachsprachen von Technik und Wissenschaft werden ebenso einbezogen wie ausgefallene Redewendungen, ausgespart bleiben eigentlich nur reine Dialektwörter und Vulgarismen. Der Vers ist vor allem durch Alliteration und Assonanz bestimmt, Metren und Reime haben eine untergeordnete Funktion.

So beschreibt das Gedicht „Dorožnaja“ („Unterwegs“) aus dem Jahre 1958 die Ausgelassenheit von vier jungen Burschen, die mit einem Mädchen in einem Eisenbahnabteil tanzen, um den glücklichen Abschluß der Studien und den Eintritt ins Berufsleben zu feiern, das ihnen alle Perspektiven des Lebens öffnet. Nur die letzten vier Verse weisen Paarreime auf – der übrige Text wird durch Assonanzen und Alliterationen auf „č“ zusammengehalten: in den 51 Wörtern des Textes taucht der Laut 25mal auf, wie z. B. in Vers 10: četyre čuda, četyre sčast'ja (vier Wunder, vier Glücksfälle). Auf der semantischen Ebene leistet das Zahlwort vier – das insgesamt 11mal gebraucht wird – den Übergang von der konkreten Situation auf die Perspektiven des Lebens („vier Enden der Erde“).

In dem 11-strophigen „Požar v Arhitekturnom institute“ ist der Gebrauch von Alliteration und Assonanz nicht ganz so offensichtlich, an ihm wird ein anderes Charakteristikum der Lyrik Voznesenskij's deutlich. Das Gedicht beschreibt schlaglichtartig in einzelnen Begriffen die Erinnerung an das Studium („Spickzettel“, „gesellige Abende“), in der kontrastiven Anordnung aber geben sie – einander relativierend – dem Gedicht einen ironisch-humorvollen Unterton, der in der Schlußstrophe besonders deutlich wird:

Vse vygorelo načisto,
vzdychajuščich – polno (...)
Vse končeno?
 Vse načato!
Ajda vkino!

Alles verbrannte ganz Viele seufzten (...)
Alles zu Ende?
 Alles hat angefangen.
Gehn wir ins Kino!

Die humorvolle Relativierung geschieht auch auf der Ebene der Metaphorik, wo ein „Gorilla mit rotem Hintern“ die Naturgewalt des Feuers ironisiert und das brennende Diplom „mit dem roten Jäckchen winkt und die Zunge herausstreckt“.

Die starke Betonung des Wortklanges, die bis zum Spiel der phonologischen Variationen reicht, wird in späteren Gedichten oft zu Wortspielen benutzt, die zwar teilweise neue Sinnbezüge stiften oder versteckte wieder aufdecken, teilweise aber auch reines Spiel bleiben.

Die ersten Reaktionen der Literaturkritik waren wohlwollend bis begeistert: Lev Ošanin bescheinigte ihm „wirkliche Begabung“, und Kornelij Zelinskij meinte gar, Voznesenskij drückte „besser als alle anderen die Gefühle des neuen sowjetischen Menschen aus“.

Dabei folgte Voznesenskij weder thematisch noch formal den Normen des Sozialistischen Realismus. In einem Fragebogen der Zeitschrift „Voprosy literatury“ stellte er fest: „Das Hauptproblem der zeitgenössischen Literatur – das ist das Schauen in die Tiefe, in die Seele des Menschen, in das Interieur des Bewußtseins.“ Und auf die Frage, welche Bestrebungen im formalen Bereich ihm am aussichtsreichsten erschienen, antwortete er: „Der Reim ist langweilig geworden. Alle Fünftklässler schreiben prachtvolle Reime. In unserer Poesie gehört die Zukunft den Assoziationen. Die Metaphorik reflektiert den wechselseitigen Zusammenhang der Erscheinungen, ihre wechselseitige Verwandlung (...) Die Form muß klar sein, abgründig-beunruhigend und voll von höherem Sinn, wie der Himmel, auf dem nur das Radargerät die Anwesenheit eines Flugzeugs aufspüren kann.“ (1962, IX, S.123).

Da diese Bewertung der Aufgabenstellung der Literatur und der Rolle der dichterischen Form nicht nur theoretisches Programm war, sondern – wie kurz skizziert – von Anfang an den persönlichen Stil Voznesenskij prägte, ist es nur logisch, daß Voznesenskij bald heftigen Angriffen durch die konservativen Literaturkritiker ausgesetzt war, die bei ihm vergeblich nach „Parteilichkeit“ und „Volkstümlichkeit“ suchten. Besonders umstritten war das Antikriegsgedicht „Gojja“ („Goya“) aus dem Jahre 1959, das Voznesenskij verschiedentlich sein erstes eigenes Gedicht nannte; er nahm es in sieben seiner bisher sechzehn Gedichtbände auf. Es wurde auch sein international bekanntestes Gedicht, von dem mindestens vier Übersetzungen ins Deutsche vorliegen.

In seinem Rückblick auf die Freundschaft mit Pasternak erzählt Voznesenskij, wie die Verbindung von „Gojja“ und „Vojna“ („Krieg“) sich bei ihm schon in der Kindheit ergab: der Vater hatte von einem Fronturlaub ein Buch über Goya mitgebracht. „In dem Buch wurden Aufständische erschossen, schaukelten Körper von Gehenkten, krümmte und wand sich der Krieg. Von den gleichen Dingen sprach tagaus, tagein ein schwarzer Papplautsprecher in der Küche (...) All das verband sich mit dem einen, schrecklichen Namen – Goya.“ („Ich bin vierzehn“, S.166) Die Schilderung des durch den Krieg verursachten Leides erhält ihre besondere Intensität und Dichte durch die Häufung verschiedener ähnlich klingender Begriffe: „Gore – golos – golod – gorodov golovni – goda – gorlo“ („das LEID – die Stimme – der Hunger – der Städte verkohlte Balken – des Jahres – die Kehle“), die den Krieg beschreiben. Das ihnen gemeinsame „go“ in Verbindung mit „ja“ („ich“) ergibt Goya, die Personifizierung der Schrecken des Krieges. Die konservative Kritik bezichtigte Voznesenskij des „Formalismus“, damals als Mangel an „Volkstümlichkeit“ verstanden. Aber es fehlte auch nicht an Befürwortern des Gedichts. Der wohl prominenteste unter

ihnen ist der Dorpater Semiologe Jurij Lotman; er stellte es 1964 und 1970 in seinen Analysen literarischer Werke wie selbstverständlich neben die Gedichte von Puškin, Lermontov oder Pasternak.

Während sich die Texte der Jahre 1958 bis 1961 thematisch in den damals üblichen Bahnen bewegten (Liebeslyrik, Darstellung persönlicher Eindrücke), findet Voznesenskij 1961 auf seiner Amerikareise sein eigentliches Thema, das seine Lyrik bis heute prägt: die Wert- und Sinnfrage des modernen Menschen im Zeitalter der Automation. Frucht der Amerikareise ist der 1962 vorgelegte Band „Sorok liričeskich otstupenij iz poémy ‚Treugol’naja gruša‘“ (Vierzig lyrische Abschweifungen zu dem Poem „Dreieckige Birne“).

Der Titel des Poems bezieht sich auf die Form der elektrischen Birnen in der New Yorker Untergrundbahn, aber das eigentliche Poem fehlt – an seine Stelle tritt eine Montage von Gedichten, Tagebucheintragungen und Prosaskizzen, die – wie Voznesenskij im Vorwort erwähnt – das Poem während der Arbeit an ihm „wie ein überladenes Schiff“ zum Sinken gebracht haben. Sowohl im Vorabdruck in der Aprilnummer der Zeitschrift „Znamja“ von 1962 als auch in der umfangreicheren Buchausgabe sind die in den Titeln enthaltenen Zahlenangaben falsch, sie sind Andeutungen für die Geschlossenheit der Montage. Spätestens seit Korolenko war es in Rußland Konvention, Amerika polemisch, im klassenkämpferischen Affekt zu beschreiben – Voznesenskij's Texte folgen dieser Tradition nur selten. Er knüpft vielmehr an die Tradition Majakovskij's an, der 1926 in seinem Gedichtzyklus „Gedichte über Amerika“ seine Reiseeindrücke von 1925 dargelegt hatte. Schon bei Majakovskij wird Amerika überwiegend als Vorreiter und Idealtyp einer technisierten Zivilisation gesehen, die nicht in diametralem Gegensatz zur sowjetischen Wirklichkeit steht, sondern von ihr nur graduell unterschieden ist. Voznesenskij geht über Majakovskij hinaus: Technik, Fortschritt und Zivilisation rufen zwar auch Bewunderung, ja Begeisterung hervor, Voznesenskij sieht aber auch die bedrohlichen Aspekte ihrer Entwicklung. Und: er steigert beide Aspekte ins Surreale, er verarbeitet den Westen „nicht politisch, sondern visionär, als Zuwachs des Schreckens und der Schönheit“ (Helen von Ssachno). Am Anfang steht die Faszination – der einleitende Gedichtzyklus „Architektturnoe“ (Architektonisches) läßt den New Yorker Flughafen zum Inbegriff des Ideellen und Geistigen werden. Technik, Natur, Religion und Poesie sind die Bildspendebereiche für eine Metaphorik, die das Materielle, den beschriebenen Gegenstand kaum mehr ahnen läßt, sondern ihn zum Symbol für eine antimaterielle, künstlich-künstlerische Gegenwelt werden läßt. Im Mittelteil des Bandes zeigen die beiden Monologe des Beatniks das moderne Zeitalter in seiner Bedrohlichkeit, der zweite Monolog trägt den Untertitel: Aufstand der Maschinen. Das Individuum kann der Bedrohung nur mit Verweigerung begegnen: „Donnernd mit Raketenbasen, / Flatternd mit Atomwinden / Hat die Zeit auf mich gespuckt. / Ich spucke auf die Zeit.“ Die Rock'n Roll-Kultur der amerikanischen Jugend wird als Flucht vor der atomaren Bedrohung geschildert. Das Amerikaerlebnis ist der Kristallisationspunkt im Selbstverständnis des Dichters und seiner Dichtung:

Otkryvajsja, Amerika!
Evrika!
Koronuju Emel'ku

otkryvaju, sopja,
V Amerike – Ameriku
V sebe –
sebjä

Entdecke dich, Amerika!
Heureka!
Ich kröne den Emel'jan
Ich entdecke schnaufend
In Amerika – Amerika
In mir
mich –

Die Krönung des „falschen Zaren“ Emel'jan Pugačev ist wohl als spöttischer Hinweis auf Rußlands Anspruch auf Welthegemonie zu verstehen, von dem sich Voznesenskij ironisch distanziert. Der Kontakt mit dem so fremden und doch so verwandten Amerika läßt den Dichter zum Kosmopoliten reifen, der den engen Schablonen des Sowjetpatriotismus entsagt.

Dieser Zug in seiner Lyrik tritt in den siebziger Jahren noch deutlicher hervor, wenn es heißt: „Schließ den Atlas, närrisches Mädchen / (dich zu frotzeln fällt mir leicht), / daß die östliche Hälfte der Erde / zur westlichen hinüberreicht.“ Das Thema der weltweiten Bedrohung des Menschen durch bedenkenlos angewendete Wissenschaft und Technik liegt auch dem 1964 veröffentlichten Poem „Oza“ („Osa“) zugrunde – der Titel ist ein Anagramm des Namens Zoja, der slavischen Variante des griechischen „zoe“ (Leben). Das Gedicht thematisiert die Zweifel an der Möglichkeit, in einer nur an technologischen Standards orientierten Welt menschenwürdig zu leben: „Aller Fortschritt ist reaktionär, / wenn er den Menschen zerstört.“ Aleksandr Michajlov nennt die hier nur an zwei Beispielen angedeutete Warnung vor einer blinden Fortschrittsgläubigkeit das Hauptthema Voznesenskij's, „den Protest gegen die Robotisierung, die Entmenschlichung des Menschen, den Kampf um seine Seele im Zeitalter des Technizismus und der Automaten, des programmierten Lernens und der Zyklotronen.“ (S. 9)

Die relative Freizügigkeit der politischen Führung, die eine Folge des XXII. Parteikongresses vom Oktober 1961 war, fand im Dezember 1962 ein jähes Ende: Chruščev besuchte eine Ausstellung modernistischer Maler, deren zum Teil abstrakte Werke ihm sehr mißfielen. Die konservativen Kultur- und Literaturfunktionäre nahmen dies als Anlaß, eine breite Kampagne gegen die ‚Liberalen‘ zu eröffnen, in der es vor allem um die Vorwürfe des Mangels an Parteilichkeit und Volkstümlichkeit ging. So wurde z. B. am 31. 1. 1963 durch einen anonymen Beitrag in der von Chruščevs Schwiegersohn redigierten parteiamtlichen „Izvestija“ der Herausgeber der Zeitschrift „Junost“, Boris Polevoj, gerügt, weil er Voznesenskij's „Dve ital'janskije melodii“ (Zwei italienische Melodien) in der Januarausgabe veröffentlicht hatte. Der Kritiker hatte wieder einmal umsonst nach Parteilichkeit gesucht, bezeichnet sich doch Voznesenskij in dem Gedicht „Florentijskie fakely“ (Florentiner Fackeln) als „des Sozialismus sündigen Sohn“, der sich vom Zauber der Stadt Florenz gefangen nehmen läßt und sich rückhaltslos zum kulturellen Erbe Italiens und Westeuropas bekennt.

Ende Februar, Anfang März 1963 befand sich Voznesenskij zusammen mit Evtušenko auf einer Reise in die Bundesrepublik und Frankreich, wo beide – vor allem Evtušenko – durch unorthodoxe Äußerungen zu Literatur und Politik ins Rampenlicht der Öffentlichkeit kamen. Vorzeitig nach Moskau zurückgerufen, nahmen sie am 8. März an einem Treffen zwischen Parteiführung und Schriftstellern in der Sverdlov-Halle des Kreml teil, bei dem Chruščev und sein Chefideologe Il'ičev prominente ‚Liberale‘ angriffen. Am 26. März wurde die 4. Plenarsitzung des Leitungsgremiums des Schriftstellerverbandes eröffnet, auf der sich Voznesenskij und Evtušenko genötigt sahen, öffentlich Selbstkritik zu üben. Die Ausführungen Voznesenskij weisen darauf hin, daß ihnen ein (persönliches?) Gespräch mit Nikita Sergeevič Chruščev vorausgegangen war. Inhaltlich und formal fiel die Selbstkritik so ambivalent aus, daß sich nicht entscheiden läßt, ob das Pathos ernst oder spottend ist: „Hier auf dem Plenum hat man gesagt, ich dürfe die harten und strengen Worte Nikita Sergeevičs nicht vergessen. Ich werde sie nie vergessen. Ich werde nicht nur diese strengen Worte nicht vergessen, sondern auch nicht die Ratschläge, die mir Nikita Sergeevič gab. Er sagte ‚Arbeiten Sie‘. Diese Worte sind für mich ein Programm. Ich werde arbeiten, ich arbeite jetzt, ich denke viel, ich habe viel von dem begriffen, was im Kreml war, von dem, was man auf dem Plenum gesagt hat (...) Ich will mich jetzt nicht rechtfertigen, ich will nur sagen: jetzt ist für mich das wichtigste – zu arbeiten, zu arbeiten und zu arbeiten, und diese Arbeit wird zeigen, wie meine Einstellung gegenüber dem Land, gegenüber dem Kommunismus ist, sie wird mein Wesen zeigen (...)“ („Literaturnaja gazeta“, 30.3.1963, S.2). Als Voznesenskij am 13. Oktober nach zehnmonatiger publizistischer Absenz in der „Pravda“ das Poem „Lonjumo“ (Lonjumeau, ein Pariser Vorort, in dem Lenin 1911 eine Parteischule gegründet hatte), veröffentlichte, sah man darin einen Akt der Versöhnung mit der politischen Führung, auch wenn das dort gestaltete Leninbild nicht den sonst üblichen Standards der Lenin-Hagiographie entsprach.

1972 konnte dagegen der australische Slavist Hope nachweisen, daß das 1965 entstandene und 1966 veröffentlichte „Plač po dvum neroždennym poemam“ (Klage um zwei nicht geborene Poeme) die eigentliche Selbstkritik Voznesenskij darstellt.

In Elementen der religiösen Totenklage parodiert Voznesenskij sarkastisch Chruščevs Rede vom 8. März 1963, auf deren Kernsatz der Titel anspielt: „Die sowjetische Gesellschaft stößt all das in der Kunst ab, was totgeboren (mertvoroždennoe) ist, wie ein lebendiger Organismus tote Zellen abstößt.“ Voznesenskij deutet die Sachlage um – es sind gerade die konservativen Bürokraten und Kulturfunktionäre, die die wahre Kunst töten und die Künstler einschüchtern, solche erst gar nicht mehr hervorzubringen. Während die sowjetische Kritik den Titel ernst nahm und den Text dahingehend interpretierte, Voznesenskij habe versucht, das Scheitern eines künstlerischen Schaffensaktes darzustellen, gelingt es Hope nachzuweisen, daß nicht ein psychologisches Schaffenstief den Abort der Poeme verursacht hat, sondern die Sorge Voznesenskij, einem ähnlichen Schicksal entgegenzusehen, wie es Daniel' und Sinjavskij getroffen hat, die 1965 wegen ihrer schriftstellerischen Tätigkeit verhaftet worden waren. In einem Aufruf an verschiedene Künstler, die er teils namentlich nennt, teils über Titel- und Werkzitate erkennbar macht, im Hinweis auf Prozesse, Exilierung und Verbannung kritisiert er sich und die

Gesinnungsgenossen, daß sie zu Zeiten, als dies noch möglich war, nicht mehr für die Freiheit der Kunst getan haben.

Als am 14.2.1966 Daniel' und Sinjavskij zu fünf bzw. sieben Jahren verschärfter Haft verurteilt werden, ist Voznesenskij einer unter den 62 sowjetischen Schriftstellern, die in einem Brief gegen diese Maßnahme protestieren. Der Einsatz für die wegen literarischer Werke verurteilten Schriftstellerkollegen ergibt sich hauptsächlich aus seinem Verständnis von Kunst und Künstlern, die innerer und äußerer Freiheit bedürfen. Die Kunst ist das zweite große Thema im Werk Voznesenskij's, es ist eng verwoben mit dem Problem der Verwissenschaftlichung und Technisierung des Lebens. Die Kunst ist sozusagen die andere Seite der Medaille: „Der Atomwissenschaftler hat die natürliche Welt in ihre Einzelheiten zerlegt; es ist die Aufgabe des Dichters, deren Einheit wiederherzustellen.“ (Zitiert nach Condee, S.238). Künstler und Wissenschaftler sind in Voznesenskij's Verständnis Verbündete, aber nur solange, als sie einander berücksichtigen. Eine Technik und eine Wissenschaft, die die ideelle, geistige, künstlerische Seite des Menschen unberücksichtigt lassen, werden inhuman, und eine Kunst, die die Dimensionen der Technisierung des modernen Lebens nicht reflektiert, wird belanglos. Voznesenskij's Vorliebe für Metaphern aus dem technischen Bereich und frühe Gedichte, vor allem das anlässlich der Inbetriebnahme des Bratsker Wasserkraftwerkes – an dessen Bau sein Vater maßgeblich beteiligt war – hatten ihm den Ruf eingetragen, ein rückhaltloser Befürworter des Maschinenzeitalters zu sein. In „Oza“ reflektiert er den Sitz der Technik in seiner Poesie:

„Ja – trubadur turbogeneratorov!“
Čto za bred!
Proklinaju psevdoprogres.
Gorlo sadnit ot techsloves.

„Ich bin der Troubadour der Turbogeneratoren!“
Was für ein Fieberwahn!
Ich verfluche den Pseudofortschritt!
Die Kehle kratzt von den technischen Vokabeln!

Aber selbst hier ist der ironische Unterton Voznesenskij's spürbar: Der Begriff „techsloves“ ist von der Wortbildung her ein typisch technischer Ausdruck, allerdings mit der altrussischen Endung im Genitiv Plural. „Das Ironische“, sagt Voznesenskij, „weist heute auf den Demokratismus des Stils. Er bedroht Hierarchien, keine Werte.“ (Zitiert nach Mierau 83, S.378) Also kein Kurswechsel: die zueinander komplementären Grundthemen von Technik und Kunst werden in immer neuen Varianten durchgespielt, wobei die Kunst dominant bleibt, sie bedient sich der Technik. Wie schon das Poem „Mastera“ (Meister) aus dem Jahre 1959 und viele spätere Künstlergedichte zeigen, schafft nach Voznesenskij's Verständnis der Künstler in der Kunst ein Potential, das die Welt ändern kann, das den Geist der Revolution in sich trägt. Darum weist sein Leninbild auch die Züge eines Künstlers auf, wie jeder Künstler Züge eines Revolutionärs aufweist und daher der etablierten Macht verdächtig ist.

Vom 22.–27. Mai 1967 tagte der IV. Allunionskongreß der Schriftsteller in Moskau. Dieser Kongreß, „als Manifestation der Einheit“ der sowjetischen

Schriftsteller unter der neuen Führung Brežnev/Kosygin anlässlich des 50. Jahrestages der Sowjetunion gedacht und durch vorherige Zensur sämtlicher Reden von der KP sorgsam gesteuert, erhielt einen überraschenden Akzent durch den Brief Solženicyns an die Delegierten mit der Aufforderung, die Frage der Zensur und andere Unfreiheiten der Literatur in der Sowjetunion, auch die der verantwortlichen Rolle der Verbandsleitung bei Verfolgungen zu diskutieren“ (Kasack, S.335). Wieder war Voznesenskij einer der 82 Schriftsteller, die in einem Schreiben die öffentliche Diskussion dieses Briefes forderten. Diesem Antrag wurde zwar nicht entsprochen, es gelang den ‚Liberalen‘ aber, vorwiegend ihre Kandidaten in das Präsidium zu wählen, unter ihnen Evtušenko und Voznesenskij. Das bedeutete aber für Voznesenskij keine Immunität vor Schikanen der Verbandsleitung, die sich durch sein Verhalten im Fall Solženicyn brüskiert fühlte. Am 21. Juni sollte Voznesenskij in New York lesen – die Leitung des Schriftstellerverbandes hintertrieb seinen Antrag auf ein Ausreisevisum und streute bei ausländischen Journalisten das Gerücht aus, Voznesenskij sei krank. Empört über dieses Vorgehen, schrieb Voznesenskij einen Brief an die „Pravda“, den allerdings nur „Le Monde“ in Paris abdruckte. Der Brief enthielt harte Worte über die Leitung des Schriftstellerverbandes: „Die Verbandsleitung sieht die Schriftsteller nicht als Menschen an (...) Rundherum Lüge, Lüge, Lüge, Unverschämtheit und Lüge (...) Ich schäme mich, mit solchen Leuten in einem Verband zu sein.“ Erst am 6. September reagierten die Angegriffenen in der „Literaturnaja gazeta“ auf diesen Brief, indem sie ein dem Stil Voznesenskij nachempfundenen Gedichtpamphlet aus der amerikanischen Zeitschrift Worker abdruckten, in dem Voznesenskij als undankbarer Nestbeschmutzer beschimpft wird. Der Absender bleibt anonym – er lebe „nicht in einem so freien Land wie Voznesenskij“.

Es ist charakteristisch für die durch das Tauwetter gewandelte kulturpolitische Situation, daß Voznesenskij schon im Oktober wiederum publizieren konnte, als habe es diesen Skandal gar nicht gegeben. In Teilen der westlichen Massenmedien wurde Voznesenskij damals zum Dissidenten und Antikommunisten hochgespielt, obwohl seine Konflikte mit der politischen und kulturpolitischen Führung nicht prinzipieller Natur waren, im Sinne einer grundsätzlichen Ablehnung des sowjetischen Systems; ihm ging es vielmehr um die Unabhängigkeit der Kunst von den präskriptiven Normen eines auf Widerspiegelung, Allgemeinverständlichkeit, Parteilichkeit und Erziehungsfunktion fixierten Sozialistischen Realismus. Von einem Prozeß oder der Zwangsexilierung war er wohl nie ernsthaft bedroht.

Der Weg vom eigenwilligen streitbaren Poeten zu einem offiziell anerkannten Repräsentanten der Sowjetpoesie war nur möglich, weil es einerseits der Gruppierung der ‚Liberalen‘ gelungen ist, Schlüsselpositionen im sowjetischen Kulturbetrieb zu besetzen und zu behaupten, andererseits aber auch Sprache und Themen Voznesenskij und anderer Dichter seiner Generation auf eine im Westen kaum vorstellbare Resonanz stießen. So mußte z. B. Anfang und Mitte der 60er Jahre der Moskauer „Den’ Poézii“ (Tag der Poesie, öffentliche, von den lokalen Schriftstellerorganisationen veranstaltete Dichterlesungen) in Sportstadien abgehalten werden, weil sich bis zu 11 000 meist jugendliche Zuhörer einfanden. Regelmäßig überfüllt waren auch die Lesungen im großen Saal des Polytechnischen Museums. Die Atmosphäre solcher Lesungen beschreibt Voznesenskij in „Proščanie s Politečničeskim“ (Abschied vom

Polytechnischen Museum, 1963): Die junge Generation findet in der Lyrik der gleichaltrigen Dichter ihre Identität ausgesprochen, die sich in dem Gefühl gründet, anders zu sein als die etablierte Sowjetgesellschaft. So heißt es in der 3. Strophe: „Hurra, studentische Blase! / Hau nur hinein! / Dem Sowjetspießer in die Visage! / Kommt, wir leuchten den Sonntagsdichtern heim!“ Dieser Erwartungshaltung des Publikums entspricht eine Poesie, die erst im Vortrag ganz zur Entfaltung kommt. Als Voznesenskij im Februar 1967 in der Bundesrepublik las, beschrieb Horst Bienek seinen Vortrag wie folgt: „(...) mit einer Geste, die an Majakovskij erinnert, schiebt er verächtlich das akademische Lesepult beiseite, dann rückt er sich wie Frank Sinatra das Mikrofon zurecht und beginnt – jeder Platz eine Arena! – seine Gedichte vorzutragen; er sagt zwar: ja protschitaju, ich lese vor, aber das stellt sich gleich als kolossale Untertreibung heraus, denn nun, da schon die ersten Sätze aus ihm herausprudeln, verwandelt sich sein Gesicht, wird ernst, ja hart, er schiebt die Daumen in die Taschen seiner zerbeulten Hosen, spreizt die Hände, sein schmaler Körper strafft sich, und nun jagen bereits die Sätze ins Mikrofon, die Konsonanten werden wie lästiges Zeug ausgespuckt, die Vokale zergehen lautstark auf der Zunge, dann wird die Stimme hochgezogen, schwillt an, steigert und erregt sich, die Worte stürzen aus dem Munde, überschlagen sich, er zischt, er schreit, er donnert – und dann folgt plötzlich die Perepetie, der Umschlag, die Stimme fällt zurück, wird schwächer, leiser, geht über in ein Flüstern, verhaucht, die Arie ist zu Ende, Applaus; Applaus nach jedem Gedicht – und er spricht sie alle auswendig – wie bei einem Liedersänger.“ („Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 14.2.1967, S.18). Voznesenskij hatte in Berlin in der von Walter Höllerer veranstalteten Reihe „Ein Gedicht und sein Autor“ zusammen mit dem amerikanischen Lyriker Lawrence Ferlinghetti gelesen, am 9. Februar in der Akademie der Schönen Künste in München. Die deutschen Kritiker konnten mit solch deklamatorischer Lyrik nicht viel anfangen – auch sie sprechen von „Formalismus“ (Bienek), meinen damit aber ein Überbetonen der Form, und „deklamatorischer Sprachgestik“ (Grunert in „Süddeutsche Zeitung“, 13.2.1967). Die spezifisch sowjetische Kommunikationssituation für diese Art von Lyrik scheint nicht übertragbar zu sein. Die sowjetische Literaturkritik hat für sie den Terminus „éstradnaja lirika“, Bühnenlyrik, geprägt, der auf das Werk Voznesenskij's in besonderer Weise zutrifft, da einige seiner Zyklen tatsächlich in Theatern inszeniert worden sind. Den Anfang machte 1965 der Begründer und Regisseur des Moskauer Theaters für Dramen und Komödien an der Taganka, Ljubimov, der den Gedichtzyklus „Antimiry“ (Gegenwelten) auf die Bühne brachte. Noch im selben Jahr wurde in Leningrad „Liričeskoe nastuplenie“ (Lyrische Offensive) aufgeführt, 1966 folgte in Ivanovo am Jugendvolkstheater für Dramen und Poesie der Zyklus „Parabola“ (Parabel) unter der Leitung von R. Ginsburg, die Bühnenausstattung hatte der 1962 von Chruščev sehr gerügte modernistische Maler Ėrnest Neizvestnyj besorgt. In einer Rezension beschreibt Igor' Zolotusskij die Aufführung: „(...) Man startete auf die Szene, auf deren schwarzen Hintergrundvorhang eine tragisch verlängerte, bald von Schmerz, bald von Lachen entstellte Maske leuchtete. Eine auf Brücken gehobene Parabel zerschnitt die Bühne. Schwarz und Weiß. Eine weiße Maske, eine weiße Parabel auf schwarzem Hintergrund und die Schauspieler in Schwarz und Weiß (...) Erst jetzt habe ich verstanden: Voznesenskij muss man spielen. Das ist ein Dichter der Bühne, ein Poet, der für Schauspieler schreibt. Ein Voznesenskij, den man zu zweit liest, ist nicht ‚der‘ Voznesenskij.“ („Junost“ 1967. H.11. S.100)

Öffentliche Lesungen und Dramatisierungen zeugen vom Selbstverständnis des Dichters als Tribun und Prophet seiner Zeit, aber auch von dem Versuch, die Isolierung der einzelnen Künste zu überwinden, sie füreinander fruchtbar zu machen. In beidem knüpft Voznesenskij an eine lange russische Tradition an, die in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt hatte. Auch unter formalen Gesichtspunkten steht Voznesenskij dem Modernismus der zwanziger Jahre näher als der Sowjetpoesie der Stalinzeit. Ohne selbst das russische Verssystem um neue Varianten zu erweitern, benutzt er – wie der amerikanische Slavist Bailey errechnet hat – etwa 35 verschiedene Versformen, die überwiegend in den zwanziger Jahren entwickelt worden waren. Pasternaks Einfluss nennt der Dichter selber, die Forschung hat dazu den von Majakovskij, Cvetaeva und Chlebnikov nachgewiesen, später analysierte Voznesenskij selbst in autobiografischen Texten die Prägungen, seien sie durch Lektüre oder über persönliche Bekanntschaften erfolgt. Einige Texte zeigen dazu deutliche Spuren kubofuturistischer Dichtungselemente, wie etwa die Reihe „Izopy“ (1976), grafische Darstellungen der Texte. Solche Experimente mit visueller Poesie, in denen Voznesenskij die von ihm immer wieder betonten Gemeinsamkeiten von darstellenden und sprachlichen Künsten auch formal realisiert, sind allerdings recht selten. Voznesenskij selbst ist nicht nur Lyriker und Dramatiker, er betätigt sich auch als Maler – einige seiner Bilder haben Eingang in Museen gefunden –, und am 4. 8. 1983 wurde in Moskau das erste von ihm und dem Georgier Surab Cereteli geschaffene Denkmal enthüllt. Das Bemühen, die Isolierung der einzelnen Künste zu überwinden, wird freilich in Werken wie „Dama treff. Op – opera detektiv“ (Kreuzdame. Eine kriminalistische Op-Oper, 1975) immer wieder ironisch parodiert. Dabei ist die Grenzüberschreitung mehr als ein Experiment.

Als 1980 in „Novyj mir“ „Ich bin vierzehn“ erschien, las die Kritik den Text vorrangig als Memoirentext, als Erinnerungen an die Begegnungen mit Boris Pasternak, der den damals 14-jährigen Andrej eingeladen hatte, um mit ihm über Poesie zu sprechen. Dieser erste Versuch in Prosa entbehrt zwar nicht literarischer Qualitäten, war aber noch zu unspezifisch, als dass die Kritik sogleich Voznesenskij als Prosaautor entdeckt hätte. Seitdem sind aber immer mehr Prosatexte erschienen, die die lyrischen Texte zwar nie ganz verdrängt, aber ein ansehnliches Eigengewicht entwickelt haben. Dies lag durchaus im Trend. Auch andere ehemalige Lyriker schrieben seit den späten siebziger Jahren Prosa, denn die Zeit der großen deklamatorischen Auftritte war schon lange vergangen, und eine neue Generation von Lyrikern hatte sich der lange vernachlässigten privaten Themen angenommen. Ethik, überlieferte Werte und Traditionen waren nicht nur durch die Dorfprosa, sondern auch durch die „stille Lyrik“ (*tichaja lirika*) zum Thema des literarischen Diskurses gemacht worden. Diesem neuen Trend, der mit einer heftigen Wiederbelebung des russischen Nationalbewusstseins einherging, wich Voznesenskij aus, indem er zunehmend Prosatexte schrieb, die dazu einladen, sie autobiografisch zu lesen. Unter dem Gesichtspunkt der Gattung gehören sie entweder dem Porträt an oder der ästhetischen bzw. poetologischen Reflexion. Voznesenskij's bislang längster Prosatext, „O“, aus dem Jahr 1982 verbindet beide Aspekte.

Der Titel „O“ ist Programm: Der statistisch wohl häufigste Laut der russischen Phonologie wird in der normgebenden zentralrussischen städtischen Aussprachevariante in unbetonter Position als [a] gesprochen, nur Provinzler sprechen ihn weiterhin als [o], das so genannte *Okan'e*. Das O steht also

lautlich für Provinzialität, grafisch aber für alle möglichen Kreise und Löcher. Von diesen werden Geschichten erzählt: Ein Schwarzes Loch quartiert sich bei dem Ich-Erzähler ein, der Erinnerungen mitteilt, die mit O-förmigem zu tun haben. Das Ich berichtet von Begegnungen mit dem englischen Bildhauer Henry Moore, dem „Erzeuger von Löchern“, von der Zusammenarbeit mit den Künstlern des Moskauer Taganka-Theaters (Vladimir Vysockijs Gitarre hatte ein o-rundes Schallloch), von Erinnerungen an Dmitrij Šostakovič, von Lektüren und anderen wichtigen Erlebnissen und Prägungen in der eigenen Biografie.

Bei einer zweiten Lektüre erweist sich „O“ als kunstvoll aufgebaut, die Begegnungen mit Moore strukturieren den Text leitmotivisch, und der Besuch des Schwarzen Lochs baut das Grundgerüst einer Handlung auf (am Anfang kommt es, am Ende geht es). Auf der Ebene des Erzählens aber funktioniert der Text fast rein assoziativ. Wespen (russ. *osy*) z.B. haben runde Ringe als Zeichnung, die Bezeichnung ruft *Osip* Mandel'stam ins Gedächtnis, Löcher sind „die Tränen eines Käses“, „das genialste O der Weltliteratur ist das *koloso* der Kalesche Čičikovs“ (Anspielung auf das brüchige Rad an der Kutsche des Helden in Gogol's Roman „Tote Seelen“) – das O wird zum Inbegriff der Inspiration, die alles miteinander verbinden kann, sich selbst aber dem Zugriff verweigert. Die perfekte Form des Kreises bleibt ein Loch, die Anwesenheit von Abwesenheit.

Der für Voznesenskij charakteristische spöttische und selbstironische Ton ist auch in „O“ deutlich wahrnehmbar. Er stellt sich die Kritiker vor, die schon allein aus dem Titel herleiten, dass der Autor eingestehe, er sei eine Null, oder – bei seinem Nachdenken darüber, dass man „Moore“ mit zwei „O“ schreibt – meinen, er sei bereits bei Toilettensymbolen angelangt.

Spätestens seit der Veröffentlichung von „O“ gilt Voznesenskij's Prosa als ein eigenständiger Bereich seines Werks. Der assoziative Stil dieser Prosa schärft den Blick des Lesers für oftmals metonymische Strukturierungsverfahren, die er in seinen lyrischen Texten anwendet. Die Themen sind in Poesie und Prosa dagegen weitgehend dieselben. Schon früher hatte sich Voznesenskij bemüht, zu den Ursprüngen von Sprache und Poesie zu finden, wenn er in Sibirien und Australien nach rituellen Beschwörungsformeln im Volksaberglauben suchte, die er als „Gene der Sprache“ bezeichnet.

Skrytymnym – jazykov pramater'.
Glupo verit' razumu, glupo sporit' s nim.

Skrytymnym ist – die Urmutter der Sprachen.
Dumm ist's, dem Verstand zu trauen, dumm, mit ihm zu streiten.

Gerade diese einfachste, vitalste Form der Poesie birgt das revolutionäre Potential in sich:

No ne zabyvajte – ruchnul Rim,
ne ponjav privetstvija: „Skrytymnym“.

Aber vergesst nicht – Rom fiel,
als es den Gruß „Skrytymnym“ nicht verstand.

Die so stark an Klang und Musikalität ausgerichtete Lyrik Voznesenskij's verliert selbst in guten Übersetzungen viel, häufig geht gerade der auf unübersetzbaren Wortspielen aufgebaute hintergründige Humor verloren; auch vom Inhaltlichen her sind weite Passagen seines Werks lediglich auf dem Hintergrund der Sowjetkultur bedeutsam oder gar provokativ. Nur wer weiß, dass Anfang der fünfziger Jahre selbst Tangomusik als unsowjetisch galt, kann ermessen, was es bedeutete, knapp zehn Jahre später eine „Abschweifung im Rock'n Roll-Rhythmus“ (in: „Die dreieckige Birne“, 1962), die Bill Haleys „Rock around the clock“ zitiert, einer sowjetischen Zeitschrift zum Druck anzubieten. Ohne diesen Hintergrund verkümmert viel an Voznesenskij's Lyrik zu einem „Interieur modernistisch verkleideter Allgemeinplätze“ (Manfred Grunert).

Das gilt auch für die Gedichte Voznesenskij's, die die Parteizeitung „Pravda“ am 3.6.1986 abdruckte. Nach dem Reaktorunfall von Černobyl' am 26. April jenes Jahres hatte die politische Führung sich in alter sowjetischer Manier in Schweigen gehüllt und die eigene Bevölkerung ebenso wie die Weltöffentlichkeit darüber in Unkenntnis gelassen, mit welchem Gefahrenpotential die „Havarie“ verbunden war. Voznesenskij's Verse waren – 38 Tage nach dem Unfall – das erste Eingeständnis von Schuld für die Ereignisse und deshalb eine kleine Sensation:

(...)
Verzeih mir, dem Menschen, du Mensch,
– Geschichte, Russland und Europa –
dass blinder Kräfte ungeheuerliche Probe
auf mein Land und mein Jahrhundert fällt.
(...)

Dass Andrej Voznesenskij es übernahm, diese recht offiziellen Entschuldigungsverse zu schreiben, macht den Status des Dichters im Sowjetsystem noch einmal besonders deutlich: Neben den bekannten Grenzen hatte er auch Spielräume, die er im Sinne eines „Staatsdichters“, der für die kompromittierte Staatsmacht in die Bresche sprang, ausfüllen konnte.

Die „Dumy o Černobyle“ (Gedanken über Černobyl') fanden – allerdings nicht unter diesem Titel – Eingang in eine Textkollage, die im Juli 1986 unter dem Titel „Rov. Duchovnyj process“ (Der Graben. Ein geistiger Prozess) erschien.

Der Text versucht eine Analyse der intellektuellen, emotionalen und vor allem der moralischen Befindlichkeit seiner Zeit. Die Diagnose (so der Titel eines der Gedichte) lautet: „In mir gibt es ein Stöhnen und einen Schrei der Welten, grausam und kalt“, denn neben den Beispielen der Aufopferung und Solidarität bei der Katastrophe von Černobyl' steht die Beobachtung, dass in der Nähe von Simferopol' (Krim) Räuber ein Massengrab plündern. Dort waren im Zuge einer „Vergeltungsaktion“ im Zweiten Weltkrieg 12000 Menschen von den deutschen Besatzungstruppen erschossen und in einem Graben notdürftig verscharrt worden. Nun eignen sich Sowjetbürger deren Habseligkeiten an, nach denen sie in Schächten systematisch suchen. Die Behörden, die zunächst von nichts gewusst haben wollen, gehen – so die Nachbemerkung der Redaktion – den Spuren nach. Die im Hintergrund stehende Frage ist die nach dem Wesen der menschlichen Habgier.

Schon die zeitgenössische Kritik hat darauf hingewiesen, dass die Aktualität und Ungeheuerlichkeit dieses Themas eine nur ästhetische Betrachtung der Text-Collage unmöglich mache.

Da die Zensur sich im Sommer 1986 sehr weit aus dem Publikationsgeschehen zurückzog, konnte die Diskussion um „Rov“ breit geführt werden, auch mit durchaus kritischen Tönen aus Simferopol', wo man sich eine andere Art der Aufarbeitung gewünscht hätte und sich gegen Verallgemeinerungen verwahrte – ein wichtiger Hinweis auf die mit dem Rückzug der Zensur neu auszuhandelnden Beziehungen zwischen poetisch-künstlerischen und journalistisch-publizistischen Genres.

Während in den siebziger und frühen achtziger Jahren (d.h. vor der Perestrojka) viele Autoren die mit metaphysischen Spekulationen oder gar mit religiösen Vorstellungen besetzten Themen mieden, zeigte sich Voznesenskij eher mutig – wenn auch theologisch ähnlich unbedarft wie die meisten seiner Zeitgenossen. So sprach er in „Soblazn“ (Versuchung, 1978) davon, dass die Auferstehung nur etwas für Eingeweihte sei, in den Černobyl'-Gedichten drehte er die Denkfigur von der Gottesebenbildlichkeit des Menschen um, indem er die Helden der Reaktorkatastrophe zu Bildern Gottes erklärte. In der Umgebung von religiös geprägten Begriffen wie „Sünde“ und „Schuld“ erhält in seinen Texten auch „Gewissen“ wieder eine nicht nur alltagssprachliche Bedeutung. 1990 veröffentlichte er in dem Band „Aksioma samoiska“ (Axiom einer Selbstsuche) einige Gedichte, die – liest man sie autobiografisch – durch einen Jerusalem-Besuch angeregt worden sind. Darin nennt er sich selbst einen „sozialistischen Pilger“ und spricht von dem gekreuzigten Christus als seinem Herrn. Im selben Jahr druckte Literaturnaja gazeta Voznesenskij's Gedicht „Raspjatie“ (Kreuzigung) in der Form eines orthodoxen Kreuzes ab.

Einige derer, die sich schon früher für ein offenes Bekenntnis zum Christentum entschieden hatten, sahen darin eine modische Attitüde, weil sie genau zu dem Zeitpunkt erfolgte, als sie opportun schien. Mit dem „Outen“ seiner Religiosität erging es Voznesenskij wie mit dem personalen Einstehen für die Schuld an der Katastrophe von Černobyl': Sie nötigte vielen einen gewissen Respekt ab, überzeugte aber nicht uneingeschränkt. Unbeeindruckt davon bewegte er sich in den Themen seiner Lyrik weiter zwischen individuellen Wahrnehmungen und Reflexionen über Kunst einerseits und der Stellungnahme zu kollektiven Erfahrungen andererseits. So gestaltete Voznesenskij am 17.9.2001 im „Moskovskij komsomolec“ eine Seite mit Gedichten und Illustrationen, die er den Anschlägen des 11. September in den USA widmete – eine eigenwillige Form der Kommentierung seiner Zeit mit poetischen Mitteln. Zeilen der persönlichen Betroffenheit mischen sich mit Erklärungsversuchen („Es gibt die Ewigkeit des Bösen. / Es gibt Licht und Ewigkeit.“), es sind aber weiterhin die Gesten eines Dichters, der sich vorrangig als Sprecher in seiner Zeit und für seine Zeit definiert.

Dieses Selbstverständnis blieb nicht ohne Widerspruch. Voznesenskij's berühmte Zeile „Ja – Gojja“ (Ich bin Goya) griff schon in den siebziger Jahren der subversive literarische Untergrund auf, aus dem es zurückschallte: „Net, ty ne Gojja, ty drugoe“ (Nein, du bist nicht Goya, du bist etwas anderes). Vsevolod Roždestvenskij, von dem diese Replik stammen soll, zitierte darin einerseits Michail Lermontov's Zeile „Net, ja ne Bairon, ja drugoj“ (Nein ich bin nicht

Byron, ich bin ein anderer), indem er aber das Neutrum wählte, erinnerte er den Sprachkundigen daran, dass im Russischen ein etwas derber Ausdruck für Exkremente sächlichen Geschlechts ist und mit „go-“ anlautet.

Im Gefolge der Perestrojka forderten die Dichter des „Andergrund“ auch öffentlich eine Neuformulierung des dichterischen Selbstverständnisses, und schließlich stritt sich Ende der achtziger Jahre die sowjetische Öffentlichkeit leidenschaftlich über die (vorrangig politisch definierte) Rolle von Wissenschaftlern und Künstlern in Vergangenheit und Gegenwart. Im Mittelpunkt standen die „Šestidesjatniki“, jene Intellektuellen, die – wie Voznesenskij – in den sechziger Jahren an die Öffentlichkeit getreten und weder durch grundsätzliche Opposition noch durch ideologischen Eifer aufgefallen waren. Die Zeitschrift „Novyj mir“ veröffentlichte 1989 eine Reihe von Essays, von denen einer dem Werk Voznesenskij gewidmet war. Lev Timofeev beschrieb darin etwas pathetisch und abstrakt Voznesenskij in seiner Freiheitsliebe und seinem Einsatz für moralische Standards als typischen Vertreter der Intelligenzija. Dieser Analyse mochten nicht alle zustimmen, wobei man aber nicht die Integrität Voznesenskij in Frage stellte, sondern die Methode Timofeevs. So berichtete die Kritikerin A. Pavlovskaja ergänzend und korrigierend aus dem konkreten Alltag des Dichters mit seinen kleinen Formen des Widerstands. Man erfährt aus ihrem Beitrag, dass Voznesenskij bei seinen Lesungen die Texte bisweilen leicht, aber signifikant abänderte. So war z.B. in dem auf die Stalinzeit anspielenden Gedicht „Nostal’gija po nastojaščemu“ (Sehnsucht nach dem Gegenwärtigen, geschrieben 1975) das Wasser, das aus dem Kran fließt, schwarz, in der mündlichen Fassung war es (wie die Ströme von Blut) rot. Oder seine eindringliche Aufforderung: „Na ruskom, arabskom, i na ivrite / ne vrite, ne vrite, ne vrite“ (Auf Russisch, Arabisch oder auf Ivrit / lügt nicht, lügt nicht, lügt nicht!) musste – der sowjetischen antiisraelischen Ressentiments wegen – in einer Fassung gedruckt werden, die „Ivrit“ durch „Sanskrit“ ersetzte. Auch „O“ hat zensurbedingte Textänderungen erfahren. Nachdem der Regisseur Jurij Ljubimov zur Unperson geworden war, tilgte der Zensor dessen Namen aus dem Text. Nach der „Metropol“-Affäre 1979 war Voznesenskij selbst für mehrere Monate in ein solches „Gedächtnisloch“ gefallen, als sein Name nicht mehr öffentlich erscheinen durfte. Damals hatten die Herausgeber den Sammelband „Metropol“ mit Texten von 23 Autoren in einigen Exemplaren drucken lassen, obwohl die Zensur ihn nicht freigegeben hatte. Da Voznesenskij weder zu den Herausgebern gehörte, noch unzensurierte Texte beigesteuert hatte (sie waren früher schon einmal publiziert worden), dauerte die Phase des Totschweigens nicht sehr lange. Sie war die Antwort auf die Provokation der Staatsmacht, die ihr Publikationsmonopol angegriffen sah.

Als bewusster „Zeitgenosse“ war Voznesenskij während der großen Richtungskämpfe, die ab Februar 1989 unter den Literaten ausgetragen wurden, im Lager derer engagiert, die für Reformen und eine *Perestrojka* (Umbau) auch der Literatur eintraten. Er war z.B. Gründungsmitglied von „Aprel“, der ersten Schriftstellervereinigung, die eigens zur Unterstützung der Politik Gorbachovs gegründet worden war. Nach dem Zerfall des Einheitsverbands der Schriftsteller wählte man ihn Anfang der neunziger Jahre in das Präsidium des Russischen PEN, wo er sich u.a. für die Respektierung der Freiheit im künstlerischen Ausdruck z.B. bei den Postmodernisten einsetzte – auch wenn diese ihm poetologisch wie literaturpolitisch sehr fern stehen (z. B. im Fall der Alina Vituchnovskaja).

Neben der bewussten Zeitgenossenschaft zieht sich ein zweites Kontinuum durch das Schaffen Voznesenskij: seine Vorliebe, die Grenzen der Künste und ihrer Gattungen zu überschreiten. Neben den erwähnten Versuchen in Bildhauerei und dem Theater ist auch die Musik zu nennen. Gedichte Voznesenskij wurden vertont und von (zumindest in der Sowjetunion) bekannten Sängern (unter ihnen Alla Pugačeva) interpretiert. Der bislang größte Erfolg war die Rock-Oper „Junona i Avos“ (Juno und Vielleicht), die 1981 uraufgeführt wurde. In den neunziger Jahren arbeitete Voznesenskij an dem von Jurij Ljubimov arrangierten „Musikgleichnis“ „Hommage à Schiwago“ mit, in dem zur Musik von Alfred Schnittke und dessen Sohn Andrej Motive aus dem berühmten Roman von Boris Pasternak mit Gedichten von Pasternak, Aleksandr Blok und Voznesenskij verbunden werden.

Angesichts der technischen Möglichkeiten, die die so genannten Neuen Medien bieten, ist es bei einem so experimentierfreudigen Autor wie Voznesenskij wohl nur eine Frage der Zeit, bis er mit einem veritablen Internet-Auftritt aufwartet. Eine Simulation in Buchform („www.devočka s persingom.ru. stichi i čaty tret'ego tysjačeletija“, www.das Mädchen mit dem Piercing.ru. Gedichte und Chats des dritten Jahrtausends, 2000) gibt es bereits, im Netz abgelegte Texte und Bilder ebenfalls.

Erst die Zukunft wird zeigen, wieviel von seinem Werk – auch international – Bestand haben wird. Sicher ist Voznesenskij aber ein hervorragender Platz unter denen, die der nachstalinistischen Sowjetpoesie neue Horizonte erschlossen haben und, anknüpfend an die Traditionen der zwanziger Jahre, das kulturelle Erbe des Modernismus als auch heute noch fruchtbar ausgewiesen haben. Sein Ort in den literarischen Entwicklungen der achtziger und neunziger Jahre lässt sich hingegen noch nicht deutlich bestimmen.

Primärliteratur

„Parabola. Stichi“. (Die Parabel. Gedichte). Moskva (Sovetskij pisatel') 1960.

„Mozaika. Stichi i poëmy 1959–1960“. (Mosaik. Gedichte und Poeme, 1959–1960). Vladimir (Kniž. izdatelstvo) 1960.

„Sorok liričeskich otstupenij iz poëmy ‚Treugol'naja gruša‘“. (Vierzig lyrische Abschweifungen zu dem Poem „Die dreieckige Birne“). Moskva (Sovetskij pisatel') 1962.

„Oza“. („Osa“). Poem. In: Molodaja gvardija. 1964. H.10. S.10–35.

„Antimiry“. („Antiwelten“). Gedichte. Moskva (Molodaja gvardija) 1964.

„Antimiry; poët. predstavlenie-feerija v stichach. V 2-ch dejstvijach. Scenič. variant Moskovsk. teatra dramy i komedii na Taganke“. (Antiwelten. Poetische Feenspiel-Aufführung in Versen. In 2 Akten. Szenische Variante des Tanganka-Theaters für Dramen und Komödien). Moskva (VUOAP) 1965.

„Achillesovo serdce. Stichi“. (Achillesherz. Gedichte). Moskva (Chud. literatura) 1967.

„Stichi“. (Gedichte). Moskva (Chud. literatura) 1967.

„Ten' zvuka“. („Schatten eines Lauts“). Gedichte. Moskva (Molodaja gvardija) 1970.

„Vzgljad. Stichi i poëmy“. (Ein Blick. Gedichte und Poeme). Moskva (Sovetskij pisatel') 1972.

„Vypusti pticu! Stichi i poëmy“. (Lass den Vogel frei! Gedichte und Poeme). Moskva (Sovremennik) 1974.

„Dama treff. Op-opera detektiv v graždanskich aktach, kartinach i ikonach“. (Kreuzdame. Eine kriminalistische Op-Oper in staatsbürgerlichen Akten, Bildern und Ikonen). In: Družba narodov. 1975. H.2. S.165–175.

„Dubovyj list violončel'nyj. Izbrannye stichotvorenija i poëmy“. (Ein Eichen-Cello-Blatt. Ausgewählte Gedichte und Poeme). Moskva (Chud. literatura) 1975.

„Stichi“. (Gedichte). Tjumen' (Tjumensk. pis. org.) 1975.

„Vitražnych del master“. (Ein Meister der Glasmalerei). Gedichte. Moskva (Molodaja gvardija) 1976. Veränderte Neuauflage: Moskva (Sovetskij pisatel') 1980.

„Soblazn'“. (Versuchung). Gedichte. Moskva (Sovetskij pisatel') 1978.

„Izbrannaja lirika“. (Ausgewählte Lyrik). Moskva (Detskaja literatura) 1979.

„Soblazn'“. (Versuchung). Gedichte. Moskva (Sovetskij pisatel') 1979.

„Mne četyrnadcat' let ...“. („Ich bin vierzehn“). Prosa. In: Novyj mir. 1980. H.9. S.155–174.

„Bezotčetnoe“. (Unbewusstes). Lyrik. Moskva (Sovetskij pisatel') 1981.

„O“. („O“). Prosa. In: Novyj Mir. 1982. H.11. S.111–161.

„Sobranie sočinenij v trech tomach“. (Gesammelte Werke in drei Bänden). Moskva (Chud. literatura.) 1983/84.

„Proraby duča“. (Vorkämpfer des Geistes). Gedichte. Moskva (Sovetskij pisatel') 1984.

„Iverskij svet“. (Das Licht von Iver). Gedichte. Tbilisi 1984.

„Dumy o Černobyle“. (Gedanken über Černobyl'). Gedichte. In: Pravda, 3.6.1986.

„Rov. Duchovnyj process“. (Der Graben. Ein geistiger Prozess). Textkollage. In: Junost'. 1986. H.7. S.6–15.

„10, 9, 8, 7, ...“. (10, 9, 8, 7, ...). Gedichte. Moskva (Pravda) 1987.

„Rov. Stichi, proza“. (Der Graben. Gedichte. Prosa). Moskva (Sovetskij pisatel') 1987.

„Raspjatie“. (Kreuzigung). Gedicht. In: Literaturnaja gazeta. 26.9.1990. S.7.

„Aksioma samoiska“. (Axiom einer Selbstsuche). Lyrik. Moskva (SP IKPA) 1990.

„Rossija Poesia“. (Russland. Poesie). Moskva (Ogonek) 1991.

„Videomy“. (Videome). Bilder. Moskva (RIK „Kul'tura“) 1992.

„Rossija voskrese“. (Russland ist auferstanden). Gedicht. In: Izvestija. 17.4.1993. S.9.

- „Gadanie po knige: Vešči poslednich let“. (Buchwahrungen: Sachen aus den letzten Jahren). Lyrik und Prosa. Moskva (Argumenty i fakty) 1994. Moskva (Izd. centr Terra) 1997.
- „Kazino ‚Rossija‘“. (Casino Russland). Gedichte. Moskva (Terra) 1997.
- „Para-šut. Stichi“. (Fall-Schirm. Gedichte). Moskva (Mosk. gos. muzej V. Sidura) 1997.
- „Na virtual’nom vetru“. (Auf einem virtuellen Wind). Lyrik. Moskva (Vagrius) 1998.
- „Žutkij crisis Super star: Novye stichi i poëmy, 1998–1999“. (Die gruselige Krise: Super Star. Neue Gedichte und Poeme, 1998–1999). Moskva (Terra) 1999.
- „Stichi. Poëmy. Perevody. Ėsse“. (Gedichte. Poeme. Übersetzungen. Essays). Hg. von L. Bykov. Ekaterinburg (U-Faktorija) 1999.
- „Stradivari sostradan’ja: Stichi i proza“. (Die Stradivari des Mitleidens. Gedichte und Prosa). Moskva (ĖKSMO-Press) 1999.
- „Stichotvorenija. Poëmy. Proza“. (Gedichte. Poeme. Prosa). Hg. von Vjačeslav M. Meškov. Moskva (AST) 2000.
- „Stichotvorenija. Poëmy. Proza. Sovremenniki ob Andree Voznesenskom“. (Gedichte. Poeme. Prosa. Zeitgenossen über Andrej Voznesenskij). Moskva (Olimp) 2000.
- „Lirika“. (Lyrik). Hg. von Vjačeslav M. Meškov. Moskva (AST u.a.) 2000.
- „Proza poëta“. (Die Prosa des Poeten). Prosa. Moskva (Vagrius) 2000.
- „www.devočka s persingom.ru. stichi i čaty tret’ego tysjačetletija“. (www. Das Mädchen mit dem Piercing.ru. Gedichte und Chats des dritten Jahrtausends). Moskva (Terra) 2000.
- „Sobranie sočinenij v 5-ch tomach“. (Gesammelte Werke in fünf Bänden). Moskva (Vagrius) 2001.
- „Na sobytija 11 sentjabrja 2001 goda v Amerike“. (Zu den Ereignissen des 11. Septembers 2001 in den USA). Gedichte und Illustrationen. In: Moskovskij komsomolec, 17.9.2001.
- „Avtorekviem“. (Auto-Requiem). Gedichte. In: Znamja. 2003. H.2.

Übersetzungen

- „Bahn der Parabel“. (Gedichtauswahl). Übersetzung: **Hugo Huppert**. Frankfurt/M. (Fischer) 1963.
- „Die dreieckige Birne. Dreißig lyrische Abschweifungen“. (Entspricht weitgehend ?Sorok liričeskich otstupenij iz poëmy ‚Treugol’naja gruša‘‘). Übersetzung: **Alexander Kaempfe, Eckhart Schmidt**. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1963. (edition suhrkamp 43).
- „Lonjumeau“. („Lonžumo“). Übersetzung: **Walter Richter**. In: Sinn und Form. 16. 1964. H.1. S.44.
- „Osa“. („Oza“). Übersetzung: **Trude Richter**. In: Sinn und Form. 18. 1966. H.4. S.1091–1106.

„Antiwelten“. („Antimiry“). Übersetzung: **Jens Gerlach**. Berlin, DDR (Kultur & Fortschritt) 1967.

„Katajew fünfundsiebzig“. („A Kataev imeet kepki ...“). Übersetzung: **Rainer Kirsch, Marianne Schilow**. In: Sinn und Form. 24. 1972. H.6. S.1207–1213.

„Schatten eines Lauts“. (Entspricht weitgehend „Ten’ zvuka“). Übersetzung: **Fritz Mierau**. Berlin, DDR, Weimar (Aufbau) 1976.

„Ich bin vierzehn“. („Mne četyrnadcat’ let ...“). Übersetzung: **Jürgen Schlenker**. In: Sinn und Form. 34. 1982. H.5. S.1006–1040.

„Begegnung mit Pasternak. Ausgewählte Prosa“. [Enthält: „Begegnung mit Pasternak / Ich bin vierzehn“ („Mne četyrnadcat’ let ...“); „Majja Plissezkaja“ („Portret Pliseckoj“); „O“ („O“)]. Übersetzung: **Margit Bräuer** u.a. Hg. von Fritz Mierau. Berlin, DDR (Aufbau) 1984.

Übersetzungen ins Englische

„Selected poems“. (Auswahl der Gedichte). Übersetzung: **Anselm Hollo**. New York (Grove) 1964.

„Selected poems“. (Auswahl der Gedichte). Übersetzung: **Herbert Marshall**. New York (Hill & Wang) 1966.

„Antiworlds“. (Entspricht weitgehend „Antimiry“). Übersetzung: **Wystan H. Auden** u.a. New York (Basic Books) 1966. London (Oxford University Press) 1967.

„Antiworlds. The Fifth Ace“. [Zweisprachige Auswahl aus „Antimiry“]. Übersetzung: **Wystan H. Auden** u.a. Garden City, NY (Anchor) 1967. London (Oxford University Press) 1968. Garden City, NY (Doubleday) 1978.

„Nostalgia for the Present“. [Zweisprachige Auswahl]. Übersetzung: **Robert Bly** u.a. New York (Doubleday) 1978.

Übersetzungen ins Französische

„La poire triangulaire. Poèmes“. (Entspricht weitgehend „Sorok liričeskich otstupenij iz poëmy ‚Treugol’naja gruša““). Übersetzung: **Jean-Jaques Marie**. In: Les Lettres Nouvelles. 1970.

„Mais la poésie. L’ombre du son“. (Auswahl der Gedichte). Übersetzung: **Luda Schnittzer**. Lausanne (L’Age d’homme) 1972.

„Poèmes“. (Auswahl der Gedichte). Übersetzung: **Léon Robel**. Paris (Gallimard) 1973.

Theater

„Antimiry. Poët. predstavlenie-feerija“. (Antiwelten. Poetische Feenspiel-Aufführung). Uraufführung: Moskovskij teatr dramy i komedii na Taganke, 1965. Regie: **Jurij Ljubimov**.

„Liričeskoe nastuplenie. Poëtičeskaja kompozicija“. (Lyrische Offensive. Poetische Komposition). Uraufführung: Teatr poëzii pri Klube molodeži Petrogradskogo rajona, Leningrad, 1965. Regie: N.N.

„Parabola. Spektakl'-ispoved“ (Parabel. Spektakel-Beichte). Uraufführung: Narodnyj molodežnyj teatr dramy i poézii, Ivanovo, 1966. Regie: **Regina Grinberg**.

„Liričeskaja aggressija. Poëtič. kompozicija“ (Lyrische Aggression. Poetische Komposition). Uraufführung: Teatr poézii pri Erevanskom Pedagogičeskom Institute im. V. Ja. Brjusova, Erevan, 1969. Regie: N.N.

„Vremja i lica. Poëtičeskaja kompozicija“ (Zeit und Gesichter. Poetische Komposition). Uraufführung: Dramatičeskaja studija Leningradskogo instituta inženerov železnodorožnogo transporta, Leningrad, 1973. Regie: N.N.

„Mozaika. Poëtičeskaja kompozicija“ (Mosaik. Poetische Komposition). Uraufführung: Narodnyj molodežnyj teatr dramy i poézii, Ivanovo, 1978. Regie: N.N.

„Čudo žit' neob“jasnimo. Poëtičeskaja kompozicija“ (Das Wunder zu leben ist unerklärlich. Poetische Komposition). Uraufführung: Teatr pri Dome aktera MTO, Kišinev, 1978. Regie: N.N.

„Junona i Avos“ (Juno und Vielleicht). Rock-Oper. Musik: Aleksej Rybnikov. Uraufführung: Teatr Leninskogo Komsomola, Moskva, 1981. Regie: **Mark Zacharov**.

„Hommage à Schiwago“. Musikgleichnis. Uraufführung: Wien, 18.5.1993 (Wiener Festwochen). Regie: N.N. Russische Erstaufführung: Teatr na Taganke, Moskva, 16.6.1993. Regie: **Jurij Ljubimov**.

Sekundärliteratur

„Andrej Andreevič Voznesenskij“. In: *Russkie sovetskie pisateli. Poëty. Bibliografičeskij ukazatel'. Bd.5. Moskva (Kniga) 1982. S.171–226. [Bibliografie der sowjetischen Literatur zu Voznesenskij bis 1981].*

Forgues, Pierre: „The poetry of Andrei Voznesensky“. In: Survey. 1963. H.49. S.63–77.

Lotman, Jurij: „Lekcii po struktural'noj poëtike“. (Vorlesungen zur strukturalen Poetik). Tartu (Tartuskij universitet) 1964. S.103–108. (Zu: „Gojja“).

Bienek, Horst: „Rhetorik aus Rußland. Andrej Wosnessenskij liest in Berlin und München“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.2.1967.

Grunert, Manfred: „Seele in Konserven. Andrej Wosnessenskij in München“. In: Süddeutsche Zeitung, 13.2.1967.

Jones, W. Glyn: „A Look Around: The poetry of Andrej Voznesensky“. In: The Slavonic Review (London). 46.1968. S.75–90.

Michajlov, Aleksej: „Andrej Voznesenskij. Ètjudy“. (Andrej Voznesenskij. Studien). Moskva (Chudožestvennaja literatura) 1970.

Hope, A.D.: „Voznesenskij's ‚Lament for Two Unborn Poems““. In: Melbourne Slavic Studies. 1972. S.38–57.

Robel, Léon: „Gespräch mit Andrei Wosnessenski“. In: Sinn und Form. 24.1972. H.6. S.1214–1220.

- Bailey, J.:** „The verse of Andrej Voznesenskij as an Example of Present-Day Russian Versification“. In: *The Slavic and East European Journal*. 1973. S.155–173.
- Spengler, Ute:** „Zur Lyrik Andrej Voznesenskij“. In: *Slavica Helvetica*. Schweizerische Beiträge zum VII. Internationalen Slavistenkongreß in Warschau, August 1973. Luzern, Frankfurt/M. (Lang) 1973. S 159–173.
- Harvie, J.A.:** „Voznesensky's Dystopia“. In: *New Zealand Slavonic Journal* (Wellington). 1974. H.2. S.77–89. (Zu: „Oza“).
- Ward, Denis:** „The function of Tonality and Grammars in a Voznesenskij Poem“. In: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 17. 1974. S.87–103. (Zu: „Gojja“).
- Dudek, G.:** „Voznesenskij, Andrei Andrejewitsch“. In: *Handbuch der Sowjetliteratur (1917–1972)*. Leipzig (Verlag für Buch- und Bibliothekswesen) 1975. S.551–556.
- Hudspeth, A.E.:** „Andrej Voznesenskij's View of Art and Artist“. Diss. University of Carolina, 1975.
- Thomson, R.D.B.:** „Andrej Voznesensky: Between Pasternak and Mayakovsky“. In: *The Slavonic Review* (London). 54. 1976. S.41–59.
- Condee, N.P.:** „The Metapoetry of Evtušenko, Achmadulina and Voznesenskij“. Diss. Yale, 1978.
- Mierau, Fritz:** „Die dreieckige Birne‘. Die Verwandlungen des Andrej Voznesenskij“. In: *Was kann denn ein Dichter auf Erden. Betrachtungen über moderne sowjetische Schriftsteller*. Berlin, DDR, Weimar (Aufbau) 1982. S.375–386.
- Šajtanov, Igor’:** „Vopros k poëtu“. (Frage an den Dichter). In: *Literaturnoe obozrenie* (Moskva). 1982. H.9. S.43–46.
- Veit, Birgit:** „Die Tradition des Amerikabildes und dessen Gestaltung in Voznesenskij's ‚Nočnoj aëroport v Nju-Jorke‘ im Vergleich zu Majakovskij ‚Bruklinskij most‘ unter besonderer Berücksichtigung der Metaphorik.“ In: *Hamburger Beiträge für Russischlehrer*. 28. 1982. S.213–234.
- Dementyev (= Dement’ev), V.:** „Refresh my Tongue, Contemporary Muse“. In: *Soviet Literature* (Moskva) 1983. H.5. S.131–138.
- Franz, Norbert:** „Zur russisch-sowjetischen Italienlyrik“. In: Eberhard Reißner (Hg.): *Russische Lyrik heute*. Mainz (Liber) 1983. [Zu Voznesenskij's Italienlyrik 1975–1980].
- Nolda, Sigrid:** „Technik und Wissenschaft im Werk von A.A. Voznesenskij“. In: Eberhard Reißner (Hg.): *Russische Lyrik heute*. Mainz (Liber) 1983. S.167–186.
- Beitz, Willi / Hager, Regina, u.a.:** „Andrej Voznesenskij's ‚O‘“. In: *Weimarer Beiträge*. 31. 1985. H.9. S.1469–1484.
- Ul’jašov, Pavel:** „Žeč’ tebja, alč’! ...“. (Verseng dich, Habgier! ...). In: *Literaturnaja gazeta*, 27. 8. 1986. S.4. (Zu: „Rov“).
- Borisova, L.:** „Dizajn spaset mir? Razmyšlenija o poëme A. Voznesenskogo ‚Rov. Duchovoj process““. (Rettet Design die Welt? Gedanken über das Poem A.

Voznesenskij's „Rov. Ein geistiger Prozess“). In: Molodaja gvardija (Moskva). 1987. H.5. S.275–282.

Jakovlev, Sergej: „Cena molčanija“. (Der Preis des Schweigens). In: Literaturnoe obozrenie (Moskva). 1989. H.9. S.73–75. [Erwiderung auf Timofeev 1989].

Pavlovskaja, A.: „Kakoe vremja na dvore, takov messija: Snova o tvorčeskoj nesvobode“. (Wie die Zeit am Hof, so auch der Messias. Noch einmal zur schöpferischen Unfreiheit). In: Literaturnoe obozrenie (Moskva). 1989. H.9. S.70–73. [Erwiderung auf Timofeev 1989].

Smith, William L.: „Finding the Proper Equivalent: Translating the Poetry of Andrei Voznesensky“. In: Daniel Weissbort (Hg.): Translating Poetry: The Double Labyrinth. Iowa City (University of Iowa Press) 1989. S.201–220.

Timofeev, Lev: „Fenomen Voznesenskogo: Opyt analiza odnogo poëtičeskogo motiva“. (Das Phänomen Voznesenskij. Analyseversuch eines poetischen Motivs). In: Novyj mir (Moskva). 1989. H.2. S.239–256.

Čebotarev, Pavel: „O poëte i politizirovannom soznanii“. (Über den Dichter und das politisierte Bewusstsein). In: Novyj mir (Moskva). 1991. H.8. S.248–251. [Erwiderung auf Timofeev 1989].

Karpenko, J.: „Igra v otčestva“. (Spiel mit dem Vatersnamen). In: Russkaja reč' (Moskva). 1992. H.2. S.92–95.

Marsh, Cindy: „Decoding Voznesenskii's ‚Gojia‘“. In: Arnold McMillin (Hg.): Symbolism and After: Essays on Russian Poetry in Honour of Georgette Conchin. Worchester (Bristol Classics) 1992. S.186–197.

Šrajer-Petrov, D.: „Vitražnych del master: Voznesenskij“. (Ein Meister der Glasmalerei: Voznesenskij). In: Novyj žurnal – The New Review (New York). 186. 1992. S.145–157.

Eshelman, Raoul: „Postmodernizm v sovetskoj lirike 50-ch i 60-ch godov (maksimalistkij sub„ekt v ‚Bab'em Jahre' E. Evtušenko i ‚Goje' A. Voznesenskogo“. (Postmodernismus in der sowjetischen Lyrik der fünfziger und sechziger Jahre (das maximalistische Subjekt in E. Evtušenkos ‚Bab'ij jar' und A. Voznesenskij's ‚Gojja'). In: Walter Koschmal (Hg.): Periodisierung und Evolution. Wien (Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien) 1993. S.265–296 (Wiener Slavistischer Almanach 32).

Dornbluth, Gesine: „Die postmoderne Lyrik Andrej Voznesenskij“. In: Zeitschrift für Slavische Philologie. 54. 1994. S.327–357.

Witte, Georg: „Ein und der andere Goya. Für einen neuen Blick auf die russische Dichtung“. In: Elisabeth Cheauré (Hg.): Jenseits des Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film. Berlin (Berlin Verlag) 1996. S.175–187.

Frokin, P.: „V soavtorstve s vetrom“. (In Koauthorschaft mit dem Wind). In: Znamja (Moskva). 1998. H.9. S.233f. (Zu: „Na virtual'nom vetru“).

Kolchinsky, I.E.: „In the Context of Literary Tradition: Andrei Voznesenskii and Russian Cubo-futurism“. In: Russian Revue (Syracuse, NY). 57. 1998. H.3. S.410–423.

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur,
Stand: 01.06.2003

Quellenangabe: Eintrag "Andrej Voznesenskij" aus Munzinger Online/KLFG –
Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000487>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)