

# **Lianosowo**

## **Gedichte und Bilder aus Moskau**

**Herausgegeben und übersetzt**

**von**

**Günter Hirt und Sascha Wonders**

**Die Ausstellung**  
**”Lianosowo - Moskau. Bilder und Gedichte”**  
wird an folgenden Orten gezeigt:

**Staatliches Literaturmuseum Moskau**  
**(27.3. - 26.4. 1991)**

**Museum Bochum**  
**(27.6. - 26.7.1992)**

**Die Sparkasse in Bremen**  
**(3.8. - 28.8. 1992).**

**Impressum**

1. Auflage Juni 1992  
Satz und Layout: Joachim Bartels und Michael Beckers, Bochum  
Druck: DTP & Repro-Service Hartwig Lüdemann, Wuppertal  
Einband, Schachtel, Einlagen: Michael Rönsberg, Wuppertal

Copyright 1992 by Edition S-Press  
Zieblandstr. 10, 8000 München 40  
Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
ISBN 3-924215-27-1

**Inhaltsverzeichnis**

Vorwort	7
Jewgenij Kropiwnizkij	27
Igor Cholin, ”Die Bewohner der Baracke”	53
Genrich Sapgir, ”Stimmen”	89
Jan Satunowskij	121
Wsewolod Nekrassow	153
Bilder	189
Wsewolod Nekrassow, ”Erinnerungen an Lianosowo”	199
Biographien	210
Bibliographische Notiz	213

## VORWORT

Lianosowo - so heißt die Haltestelle des Vorortzugs, in deren Nähe Ende der fünfziger bis Mitte der sechziger Jahre der Künstler Oskar Rabin lebte. Gemeinsam mit seiner Frau Walentina Kropiwnizkaja und seinen Kindern bewohnte er hier ein Zimmer in einer Baracke, einem jener einfachen Holzbauten, die zu jener Zeit den Anblick der Moskauer Vororte prägten. Hier, in dieser Barackensiedlung am Rande Moskaus, entstand aus einem engen Netz verwandtschaftlicher und freundschaftlicher Beziehungen eines der Nester der inoffiziellen Moskauer Kulturszene. Der Dichter Genrich Saggir erinnert sich:

„Wir unternahmen einfach etwas gemeinsam. Im Winter versammelten wir uns, heizten den Ofen, lasen Gedichte, sprachen über unser Leben und die Kunst. Im Sommer nahmen wir ein Buch, von Blok, Pasternak oder Chodassewitsch, eine Staffelei, einen Skizzenblock und verbrachten den ganzen Tag im Wald oder auf dem Feld.“ (1)

In dieser intimen „Öffentlichkeit“ eines familiären Kreises wurden im Medienverbund von bildender Kunst und Poesie Ansätze einer grenzüberschreitenden Ästhetik entwickelt, die für die folgenden Generationen der Moskauer Kulturszene wegweisend waren.

Jeden Sonntag war in Rabins Baracke „Tag der offenen Tür“. In der Form von Wohnungsausstellungen wurden Bilder gezeigt, im Rahmen häuslicher Lesungen wurden Gedichte vorgetragen. Hier entwickeln sich Formen der gegenkulturellen Öffentlichkeit, die bis zum Ende der Breschnew-Ära ihre Bedeutung behalten sollten. Auch in anderen Kreisen entstehen in dieser Zeit vergleichbare Aktivitäten. Die Kritikerin Galina Manewitsch, eine der besten Kennerinnen der Geschichte der inoffiziellen Nachkriegskunst, erinnert sich:

„Seit 1957 werden 'Wohnungsausstellungen' (ein typisch sowjetisches und illegales Phänomen) eröffnet, eine nach der anderen. Bei G. Costakis wird A. Swerew ausgestellt. Bei dem jungen, aus der Emigration heimgekehrten Komponisten A. Wolkonskij sieht man die Bilder W. Jakowlews. Der Kunstwissenschaftler I. Zirlin zeigt die Arbeiten L. Masterkows, D. Plawinskijs und später M. Kulakows. Der Schöpfer monochromer Stilleben D. Krasnopewzew versammelt die Liebhaber seiner Kunst in der Wohnung Sw. Richters. Im Haus von Nina Stevens wird W. Sitnikow, später W. Nemuchin ausgestellt.“ (2)

In Rabins Baracke trafen sich zunächst dessen Familie und engsten Freunde. So kamen die Eltern von Walentina Kropiwnizkaja - die Künstler Jewgenij Kropiwnizkij und Olga Potapowa, deren Barackenzimmer in Winogradowo (an der Haltestelle "Dolgoprudnyj", drei Stationen nach Lianosowo auf derselben "Sawelowsker Linie" des Vorortzugs) als Treffpunkt diente, bevor Rabin ein eigenes Zimmer in Lianosowo erhielt. Jewgenij Kropiwnizkij war die Vater- und Lehrerfigur, die dem Kreis von Lianosowo die ursprünglichen Impulse gab und dessen Zustandekommen bewirkte. Er war ein Vertreter der alten, vorrevolutionären Intelligenzija, hatte sein Schaffen als Dichter unter dem Einfluß des späten Symbolismus, sein Schaffen als Maler im Umkreis der Gruppe "Karo Bube" begonnen. So stellte er für die Jüngeren eine lebendige Brücke zu den Kunstströmungen der klassischen Moderne dar. Jewgenij Kropiwnizkij leitete in den vierziger Jahren das künstlerische Studio eines "Pionierpalasts". Hier lernten sich - noch während des Kriegs - die Schüler Oskar Rabin und Genrich Saggir kennen. Die beiden freundeten sich an und fuhren gemeinsam aus Moskau zu den Kropiwnizkij's nach Dolgoprudnyj hinaus, wo sie oft mehrere Tage verbrachten. Etwas später tauchte Igor Cholin auf, der nach seiner Rückkehr von der Front in Dolgoprudnyj als Lagerhäftling gelebt hatte:

"Damals wählte man aus den Häftlingen Leute als Wachpersonal aus... Häftlinge bewachten Häftlinge. Das nannte sich Selbstbewachung. Und ich wurde also zu dieser Selbstbewachung abkommandiert. Da standen wir auf den Wachtürmen... und hier oben habe ich angefangen, Gedichte zu schreiben." (3)

Lew Kropiwnizkij, der Sohn Olga Potapowas und Jewgenij Kropiwnizkij's, ebenfalls Dichter und Maler, kehrte Mitte der fünfziger Jahre gemeinsam mit dem Künstler Boris Sweschnikow von einer siebenjährigen Lagerhaft zurück. Nach der Veröffentlichung der ersten Samisdatzeitschrift "Sintaksis" im Jahre 1959 kam mit deren Herausgeber Alik Ginsburg auch der junge Wsewolod Nekrassow nach Lianosowo. (Ginsburg hatte in seiner Zeitschrift Gedichte von Cholin, Saggir und Nekrassow veröffentlicht. Später, 1966, veröffentlichte er im Samisdat das berühmte "Weißbuch" über den Prozeß gegen die Schriftsteller Andrej Sinjawschik und Julij Daniel und wurde daraufhin zu fünf Jahren Lagerhaft verurteilt.) Im Jahre 1961 fand der Dichter und Naturwissenschaftler Jan Satunowschik hierher. Das Künstler-ehepaar Lidija Masterkowa und Wladimir Nemuchin und der Maler Nikolaj Wetschtomow kamen regelmäßig zu Besuch und nahmen an

den Ausstellungen in der Baracke teil. Später, gegen Ende der sechziger Jahre, in einer neuen Epoche der inoffiziellen Kultur, als auch der Lianosowo-Kreis in seiner ursprünglichen Bedeutung nicht mehr existierte, fand der aus Charkow nach Moskau gekommene Eduard Limonow hier in Jewgenij Kropiwnizkij einen Lehrer und Freund. Über diesen engeren Kreis hinaus wurde die Baracke Oskar Rabins zu einem Anziehungspunkt für viele andere. Zu Gast waren hier Ilja Ehrenburg, Swjatoslaw Richter, die Dichter Gennadij Ajgi, Boris Sluzkij, Leonid Martynow, der Erzähler Jurij Mamlejew, Gründer eines legendären Kreises "sexueller Mystiker", der Literaturwissenschaftler Leonid Pinskij, Anastasia Zwetajewa und Nadeschda Mandelstam, die Sammler Georges Costakis und Alexander Gleser, der türkische Dichter Nazim Hikmet. Aus Leningrad kamen die Dichter Jossif Brodskij, Jewgenij Rejn und Gleb Gorbowskij.

Was war der Kontext dieser Begegnungen? Warum waren solche vermeintlich alltäglichen Ereignisse von so großer Bedeutung für die, die daran teilnahmen? Warum nehmen sie in den Erinnerungen von älteren Repräsentanten der sowjetischen Literatur- und Kunstszene eine so hervorragende Rolle ein? - An der Wende von den fünfziger zu den sechziger Jahren kommt es - nach den Enthüllungen über die stalinistischen Verbrechen auf dem 20. Parteitag (1956), nach den ersten Blüten des kulturpolitischen "Tauwetters" (etwa dem Moskauer Weltjugendfestival von 1957, das vielen der damals jungen Künstler einen ersten "hautnahen" Kontakt mit der westlichen Gegenwartskunst ermöglichte, oder den ersten bahnbrechenden Erfolgen einer "liberalen" Literatur, vor allem seitens der selbstbewußt und vor großen Auditorien auftretenden jungen Dichter und Liedermacher) und nach den bald darauf einsetzenden Restriktionen - zu einer Aufspaltung des kulturellen Lebens in zwei einander entgegengesetzte Blöcke: eine offizielle und eine inoffizielle Kultur. Die sich als unabhängig verstehenden Dichter und Künstler vollzogen den bewußten Bruch mit dem sowjetischen Kultur-Establishment, sie lehnten die zum offiziellen Dogma erhobene "Methode" des Sozialistischen Realismus ab und suchten Anschluß an die in der Stalinzeit tabuisierten Traditionen der Moderne und Avantgarde sowie an die Strömungen der zeitgenössischen westlichen Kunst, die vom offiziellen Standpunkt als "formalistisch", "abstrakt", "dekadent" und "von bourgeoiser Ideologie durchtränkt" verunglimpft wurden. Um diesen Bruch existentiell leben zu können, bedurfte es neben den neuen stilistischen und thematischen Orientierungen sozialer

Infrastrukturen, in denen sich eine eigene Kulturszene am Rande der offiziellen stabilisieren konnte. In dieser Situation wurden so "normale" Erscheinungen wie das Treffen im Freundeskreis, die Ausstellung und Lesung in privatem Rahmen schon als solche zeichenhaft, sie manifestierten die Suche nach alternativen Kommunikationsformen. Wsewolod Nekrassow:

"Die Freiheit der Wahl auf dem kleinsten Stückchen Raum - das ist schon Freiheit. So wie eine lebendige Zelle schon ein Organismus ist. Es ist eine neue Qualität. Die sechziger Jahre... Und so eine Urzelle eben dieser Freiheit war Lianosowo: ein Privatraum mit einem für das Jahr 1958 beispiellosen Status einer allgemein zugänglichen Gemäldegalerie. Ein Zimmerchen in einer Baracke, zu dessen freiem Besuch ganz offen eingeladen wurde. Eine freizugängliche Zone, wie man heute sagen würde. Ein Besuchsraum. Wenn Sie wollen - kommen Sie!" (4)

Es ging weniger um die Ausarbeitung verbindlicher, eine "Richtung" charakterisierender ästhetischer Programmatiken (im Gegenteil, gerade davon hatte man genug) als vielmehr um die Schaffung eines Raums, in dem sich das befreiende, für einige fast als rauschhaft erinnerte Nullpunkt-Gefühl in einer Begegnung gerade der unterschiedlichsten Vorstellungen und Temperamente artikulieren konnte. In den Erinnerungen mehrerer Mitglieder des Lianosowo-Kreises kommt dieses Gefühl zum Ausdruck. Lew Kropiwnikij:

"Über die zeitgenössische Situation der internationalen Kunst gab es fast keine Information. Das Neue entstand buchstäblich im leeren Raum. Die Künstler betrachteten mit einer gewissen Verblüffung die Welt, erblickten sie auf einmal als eine ungewöhnliche, unbekannte, andere. Wenn diese Welt früher für alle ein und dieselbe war, so wurde sie jetzt für jeden eine besondere. Jeder schuf diese Welt für sich selbst und lebte und wirkte darin. Man mußte sie erst erforschen, sich in sie vertiefen, ihre Grenzen erweitern. Sie unterlag einer Evolution, veränderte ihre Formen, und dabei wurde sie gleichsam bewohnbar, wurde bekannt und vertraut. Und schließlich - der eine früher, der andere später - entdeckte jeder Künstler ein neues, lebendiges Weltall, das nur er allein geschaffen hatte und nur ihm allein zu gehören schien." (5)

Genrich Sapgir: "Es war da ein leidenschaftlicher Wunsch, diese ganze Welt Gottes auf eigene Art und Weise, mit den eigenen, selbst gefundenen Mitteln auszudrücken - und sei es in Dissonanzen, die sich nicht zu einer Harmonie auflösen ließen... Die Harmonie, damit

zugleich aber auch eine innere Unstimmigkeit, das kam erst später. Doch damals war uns noch nicht danach, dazu war es noch zu früh, das Imperium übte noch mit all seiner Macht Druck auf uns aus, und darum haben auch wir unsere Muskeln kämpferisch spielen lassen." (6)

Galina Manewitsch erklärt die besondere Anziehungskraft des Kreises von Lianosowo folgendermaßen:

"Lianosowo war ein Zentrum einerseits der scharfen Sozialkritik und andererseits eines formal-abstrakten Denkens. Damals gab es nichts Schrecklicheres und Schändlicheres als den Begriff 'Abstraktionismus'. Es war offensichtlich ein gewisser 'Pluralismus', der Lianosowo zu einem besonderen kulturellen Zentrum machte, wohin es jeden Sonntag nicht nur die Dichter und Künstler des Untergrunds zog, sondern alle, die an einer Welt authentisch entstandener Kunst teilhaben wollten." (7)

In Lianosowo entstehen sehr unterschiedliche solcher individueller, vom offiziellen Kunstkanon abweichender ästhetischer Positionen. Es werden die bislang ausgegrenzten Themen der Lager- und Kriegserfahrung, des tristen Lebensalltags der Vorstadt behandelt. Die künstlerischen Mittel als solche, die Visualität des Bildes, der Eigenwert der Farbe, des Lichts, der Linie werden wiederentdeckt. Jewgenij Kropwinizkij zeigt, fast wie eine Demonstration des prinzipiellen Formenpluralismus künstlerischen Ausdrucks, in der Art eines geradezu pädagogischen Eklektizismus, immer neue Versionen aus seinem stilistisch nicht festzulegenden Oeuvre: halbabstrakte Stillleben, Porträtstudien, stilisierte Mädchenköpfe, karge Vorort- und Industrielandschaften. Olga Potapowa stellt ihre über die Bildgrenzen hinausweisenden, lyrisch-meditativen, die Faktur betonenden Ornamental-Kompositionen aus. Auf Oskar Rabins Bildern werden Sujets aus dem Lebensalltag der Barackensiedlung dargestellt. Doch diese vehement "realistische" Thematik erschöpft sich nicht in einer satirischen, sozialkritischen Intention. Rabins menschenleere und von einem geheimnisvollen Licht durchstrahlte nächtliche Winterlandschaften sind Ausdruck einer halluzinatorisch-somnambulen Sicht, einer latenten visionären Energie. Einen Kontrapunkt zu Rabins Bilderwelt stellen die dem Lebensalltag gänzlich entrückten, märchenhaften Zeichnungen seiner Frau Walentina Kropiwnikaja dar. Vor bizarren Landschaftskulissen, die mit russischen Kirchen und Bauernhütten dekoriert sind, erscheinen phantastische Wesen - halb Mensch, halb Tier. Lew Kropiwnikij wendet sich abstrakten Etüden zu und findet über die Ausnutzung automatischer Malgesten zu einem

abstrakt-expressionistischen Stil. Boris Sweschnikow verarbeitet in seinen Graphiken und Gemälden die Lagererlebnisse zu grotesken szenischen Sujets. Nikolaj Wetschtomow schafft Leinwände, die sich dem Blick des Betrachters wie Fenster in eine bedrohliche Welt unbestimmbarer "kosmischer" Formen und Dimensionen öffnen. Lidija Masterkowa und Wladimir Nemuchin schließlich gehören in der sowjetischen Kunst der nachstalinistischen Epoche zu den ersten, die in rhythmisch-chromatischen Kompositionen die gegenstandslose Malerei und Collage wiederentdecken.

Trotz der offensichtlichen und demonstrativ vollzogenen Rückwendung zu den Verfahren der klassischen Moderne und Avantgarde und trotz des in Abgrenzung vom restaurativen Hauptstrom der sowjetischen Kunst polemisch beanspruchten Status einer neuen Avantgarde liegen heute, drei Jahrzehnte nach diesem Aufbruch, die Unterschiede zu den frühen Avantgardeströmungen auf der Hand. Das, was in den zehner und zwanziger Jahren zusammengeschmolzen wurde - politisches und ästhetisches Programm - , hier in der Nachkriegs-"Avantgarde" wird es wieder auseinanderdividiert. Man kehrt zu einem traditionellen Künstlerverständnis zurück, zu einem Ideal des Malers als Schöpfers autonomer Werke anstelle eines Agenten gesellschaftlicher Umgestaltung. Der utopische Anspruch ist verloren. Auch in formaler Hinsicht geht es letztendlich weniger darum, um jeden Preis etwas Neues zu schaffen - wie es im ersten Elan des Aufbruchs aus der Erstarrung der letzten zwei Jahrzehnte scheinen mochte - , als vielmehr um ein Wiederanknüpfen an das hinter der jüngsten Vergangenheit Liegende, um ein Restaurieren und Rekonstruieren des Verschlüpften und vom Vergessen Bedrohten. In dem breiten stilistischen Spektrum der Kunst von Lianosowo werden fast alle Strömungen der Moderne rekapituliert, zugleich aber wird in deren individueller Wiederentdeckung und Aneignung eine Möglichkeit authentischer Erfahrung postuliert.

Die Reaktion der offiziellen Kritik auf die Kunst von Lianosowo zeigt das Ausmaß des Abgrunds, der zwischen den beiden Kulturen klafft. 1963 schließt man Jewgenij Kropiwnikij nach dem berühmten "Manege-Skandal" (als Nikita Chruschtschow die erste genehmigte Ausstellung zeitgenössischer nonkonformer Kunst mit einem Zornesausbruch über die "von Eselsschwänzen gepinselten" Bilder noch während der Eröffnung platzen ließ) wegen "Formalismus" aus dem Künstlerverband aus. Einer der Anklagepunkte lautet: Organisation der "Lianosowo-Gruppe". (Hier erst ist überhaupt dieser Name erfunden worden.) Die sowjetische Presse diffamiert die Gruppe in

einer Reihe von Artikeln, deren Ton sich bereits in den Überschriften ankündigt: "Die Priester vom Müllhaufen Nr.8", "Ein teurer Preis für ein Linsengericht", "Nichtstuer erklimmen den Parnas". Über Oskar Rabin heißt es:

"Eine trübe, verworrene, neurasthenische kleine Welt ersteht auf den Leinwänden dieses Künstlers. Bauwürdige Häuser, schiefe Fenster, Köpfe von Heringen, verdreckte Barackenwände - das alles sähe nach den gewöhnlichen Vorurteilen eines Spießbürgers aus, wenn es nicht noch multipliziert würde mit einer pseudobedeutsamen Symbolik des Unsinn... Nachzuerzählen, was auf diesen Leinwänden zu sehen ist, wäre einfach lächerlich, doch sie sind ganz und gar nicht lachhaft. Es scheint so, als ob die Verschraubtheit der Bilder jeden Moment zu einem hysterischen Anfall führen könnte... Hier gibt es nur die Absurdität des Gedankens, der Emotion, des gesamten Wesens der Kunst... Die Bilder Oskar Rabins haben mit unserer Kunst nicht das Geringste gemeinsam." (8)

Und auch das "unserer Ideologie fremde" Schaffen Lew Kropiwnikij und Nikolaj Wetschtomows wird in einer "Entschlebung der gemeinsamen Sitzung des Parteibüros und des Ortskomitees für Dekorationskunst mit dem künstlerischen Aktiv" offiziell verurteilt (9). Schon 1960 - nach der Veröffentlichung von "Sintaxis" - hatte es entsprechende Angriffe auf die Dichter gegeben:

"Der Moskauer Igor Cholin z.B. findet einen ganz ausgeprägten Geschmack daran, alle möglichen Scheußlichkeiten zu beschreiben. Irgendwo hat ein Mann seine Frau geschlagen, irgendjemand hat sich betrunken und sich mit seinen Zechkumpanen geprügelt, ein schlammiger Hausherr hat in seiner Wohnung Wanzen gezüchtet - nichts entgeht der Aufmerksamkeit I. Cholins. Minutiös fixiert er all diese Details in seinen Werken. Es ergab sich die Gelegenheit, daß wir uns mit diesem Menschen unterhalten konnten. Er beschäftigt sich mit nichts, lebt von der Hand in den Mund. Er hat, nach eigener Auskunft, kein Glück: er kann mit niemandem zusammenarbeiten. 'Alle sind schlecht.' Vielleicht will Cholin gegen die Mißstände protestieren, sie entlarven? Nein, er sammelt sie... Er schaut auf die ihn umgebende Wirklichkeit aus der Höhe einer Abfallgrube, aus der Tiefe eines Aborts. Bewußt auf das verzichtend, was den Menschen zum Menschen macht, nämlich auf Arbeit, treibt er sich abseits des Lebens herum, meckert und verspritzt Gift und Galle in seinen schlecht gereimten Etüden. Ja, gerade die Nichtstuererei, die Gewohnheit, auf Kosten anderer zu leben, führt zu dieser 'Position'..." (10)

## Gedichte aus einer prosaischen Welt

Lianosowo war nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine literarische Keimzelle. Es waren merkwürdigerweise Gedichte, die zum hervorragenden Medium der sprachlichen Reflexion einer ganz und gar unpoetischen Welt wurden. Das Alltagsleben der Wohnsiedlungen, die "kulturlosen" Umgangsformen ihrer Bewohner, eine in der Luft schwebende, die gesamte Atmosphäre erfüllende Aggressivität, Alltagskriminalität, Armut, Krankheit, Alkoholismus - das sind die Themen einer Dichtung, die einer prosaischen Umgebung gewissermaßen erst abzugewinnen war. "Barackenpoesie" - das schnell gefundene Etikett pointiert das Paradoxe dieser Dichtung, die nicht nur unter thematischem Aspekt, sondern in ihrer gesamten ästhetischen Einstellung eine Konfrontation mit dem "barocken" Glanz der Paradeliteratur anstrebte. Das kritische Sprachverständnis der Lianosowo-Dichter rieb sich an zwei gleichermaßen verlogenen, als anachronistisch empfundenen Traditionen russischer Poesie: einem klassizistischen "Hof"- und "Parade"-Ton, der von den Oden dichtern des absolutistischen Zeitalters bis zu den Parteidichtern des 20. Jahrhunderts seine Echos warf, und einem längst zum Kitsch abgesunkenen "elegischen" Ton einer Empfindsamkeit, die noch immer mit der Leier gegen die Lautsprecher ansang. "Monumentale Lüge" und "sentimentale Lüge", das waren, so erinnert sich Genrich Sapgir, die beiden verhaßtesten Ausdrucksformen einer pathetischen Ästhetik geworden (11). Sapgir fährt fort:

"Wir erkannten plötzlich, daß um uns herum eine ganze Welt lebt und brodeln und die Stimme erhebt. All diese 'Weiber' und 'Kerle', Invaliden, Waisenkinder, dieses ganze grelle, lärmende, saufende, fluchende Rußland, es klang in unseren Ohren als ein Stimmengemisch." (12)

Hier liegt der Ausgangspunkt einer poetischen Tradition, die in den letzten vier Jahrzehnten das Profil der Moskauer Dichtung prägte: als einer Poesie der mündlichen Rede, des gesprochenen, in der alltäglichen Redewirklichkeit vorgefundenen Worts, - im Unterschied zu einem Dichtungsideal der reinen Sprache, des absoluten, "unberührten" Worts. Die Dichter von Lianosowo entdecken die poetischen Möglichkeiten jenes vielstimmigen "Gedichts" der Hinterhöfe und Straßen, sie horchen sich in dessen Unter- und Obertöne hinein, segmentieren seine rhythmischen Blöcke, arbeiten die An- und Wiederklänge, jenes sich gegenseitige Anstecken der Stimmen in Rei-

men und Alliterationen heraus. Lianosowo steht in einer Tradition "imitierender" Poesie, die sich später in der soz-artistischen und konzeptualistischen Literatur der siebziger und achtziger Jahre zu einer universalen Ästhetik des Zitats radikalieren soll. "Stimmen" (so der programmatische Titel eines Zyklus Genrich Sapgirs), namenlos, sich gegenseitig affizierend und zum Chor anschwellend, und nicht die eine, unverwechselbare Stimme des Autors machen das Gedicht. Die "Poesie" von Lianosowo ist Poesie aus der Negation, sie findet nur deshalb zum Vers und zur Strophe, weil sie das, was traditionell das Charakteristikum von Prosa ist, jene Stimmenfülle und Maskenhaftigkeit, jene grobe Faktur der Timbres und Intonationen auslotet. Zu diesem "primitivistischen" Gestus gehört auch die Wiederentdeckung von Genres einer zeitgenössischen Stadtfolklore (Witze, Trink- und Spottlieder, Kinderverse). Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, daß gerade die Kinderdichtung für alle der hier vorgestellten Schriftsteller von großer Bedeutung war. Jan Satunowskij war ein leidenschaftlicher Sammler solcher Verse (man vergleiche in Deutschland etwa eine so bahnbrechende poetische Feldforschung, wie sie Peter Rühmkorf in den sechziger Jahren mit seinem "Volksvermögen" geleistet hat). Er wie auch Cholin, Sapgir und Nekrassow veröffentlichten zudem wiederholt eigene Kindergedichte.

Die Dichtung von Lianosowo erscheint als ein großes, aus den kollektiven Stimmen einer Stammesgemeinschaft, einer geschlossenen Welt sich speisendes und in den Einzelstimmen der Dichter sich brechendes und variierendes Epos, - ein zeitgenössisches, profanisierendes Epos freilich, das den Ton erhabener erzählerischer Distanz zu einem trockenen Protokollarstil ernüchtert. Der Kritiker Wladislaw Kulakow spricht in diesem Zusammenhang von der Position eines unbeteiligten "Registrators" und "Chronisten", die bereits von Jewgenij Kropiwnizkij eingenommen werde - hier allerdings noch in einer lyrischen Intonation "trauernden Lächelns" gebrochen - und dann bei Igor Cholin zu einer Diktion der "Unempfindlichkeit" sich verhärte (13). Doch diese epische Welt von Lianosowo hat, ungeachtet ihrer vordergründigen Banalität und Nüchternheit, einen archaisch anmutenden Glanz. Es scheinen tatsächlich die Kampfesriten und Feste eines mythischen Volks zu sein, die in den Zänkereien und Besäufnissen der Vorstadtbewohner gefeiert werden, und die Baracken scheinen, ungeachtet der wie Fremdkörper hierher verschlagenen Utensilien einer technischen Zivilisation - jener selten brennenden Glühbirnen etwa -, an die Behausungen von Urmenschen zu erinnern. Alles in dieser Welt ist auf Reichweite angelegt, man

kennt und ruft sich mit Namen, man scheint mit dem Finger auf denjenigen zu zeigen, über den man gerade spricht. Jeder redet hier über jeden. Die Orientierung in dieser Welt funktioniert nach den elementarsten Mustern: Stille oder Lärm, Dunkel oder Licht, Langeweile oder "Skandal". Es sind besonders solche aus dem Alltagstrott herausbrechenden Ereignisse, die die Stimmen anschwellen lassen, die die Bewohner der Siedlung zu den Schauplätzen zusammenströmen lassen. Was hier, vor allem von Cholin und Sapgir, in lakonischer, "stenographischer" (14) Diktion erzählt wird, sind soziale und psychische Katastrophen, die das Leben dieser Gemeinschaft in seinen Grundlagen erschüttern. Die gesamte überreizte und hysterische, "lebendige" und "kochende" Atmosphäre scheint wie ein Taumel am Rande des kollektiven Tods. Die Welt der Baracken trägt Züge eines ins Vergessen abgesunkenen Hades, über dessen Bewohner nur noch Grabsteine den überlebenden Chronisten Kundschaft geben.

Das Kollektiv-Epos Lianosowo bricht sich in den Individualstimmen von Dichtern, die sich einerseits ihrer gemeinsamen Herkunft verpflichtet wissen, gleichzeitig aber auch in einem unbefangenen Experimentieren mit dem poetischen Formenvorrat zu einem ausgeprägt eigenen Stil, einer eigenen "Manier" finden. Stärker noch als in der Malerei erweckt die frühe Dichtung von Lianosowo den Eindruck eines Laboratoriums, in dem man sich sowohl gegenseitig anregt als auch voneinander abgrenzt, in dem man vom anderen gefundene Formen probeweise übernimmt, dem eigenen Stil assimiliert oder wieder verwirft. Den größten Einfluß übt zunächst Jewgenij Kropiwnizkij aus. Seine Dichtung ist interessant gerade als Dokument des Übergangs zwischen zwei unvereinbaren Literatur-Idealen, die sich in seinen Gedichten aneinander stoßen. In seinem Jugendwerk noch ganz im Banne spätsymbolistischer Lyrik, folgt Ende der dreißiger Jahre der entscheidende Bruch hin zu jenem "primitiven" und absurden Prosaismus, der von nun an sein Werk prägen wird. (In der in diesem Band vorgelegten Auswahl finden sich mehrere Gedichte aus den späten dreißiger und den vierziger Jahren, die bereits unmittelbar auf Thematik und Stilistik der späteren Barackendichtung vorausweisen: "Die Fabrik", "Anschlag an einem Pfahl", "Nächtlicher Überfall", "Ein Verkehrsoffer", "Dinge", "Das kann mir schon gefallen...", "Dezember schon...", "Epitaph"). Die Lektüre seines Werks scheint dabei einer eigenartigen historischen Perspektivverschiebung zu unterliegen. Für uns, die von den Texten der radikaleren Nachfolger rückwärts in die historische Dimension Vorstoßenden, sind hier viel stärker die im demonstrativen Prosaisieren noch nachklingenden

Harmonien, die im "absurden" Sinnverzicht noch behauptete Übersicht des weisen Skeptikers, die im "Baracken"-Jargon noch hörbare "barocke" Vanitas-Klage zu vernehmen. Für die damals jungen Lianosowo-Dichter aber war jener andere, provozierende, entweihende Effekt viel wichtiger.

Für Genrich Sapgir beginnt mit Kropiwnizkij die Absage an Pathos und "Literaturschtschina", der "Frontalblick auf das Leben", die "Reinigung der Poesie von Epitheta und Vergleichen" (15). Igor Cholin findet zu seinen klobigen Versen, die eine Spannung zu der liedhaften Strophik aufbauen, über die Aneignung und Vergrößerung der Kropiwnizkij'schen Liedergeschichten. Sapgir und Cholin beeinflussen sich gegenseitig in der immer härteren Stauung des Verses, bis hin zu jenen Einwort-Zeilen als erratischen Blöcken, deren syntaktischer Zusammenhang in den Hintergrund tritt, während sie durch die von fern, über mehrere Zeilen hinweg sich affizierenden Echos der Reime zusammengehalten werden. Die Sapgir'schen Reimdissonanzen scheinen sich dieser Brechung des Echos im Lärm dazwischentönender Stimmen zu verdanken. Wsewolod Nekrassow erinnert sich an die Zündkraft der Sapgir'schen Reime in jenem allgemeinen Rausch des Experimentierens und Wiederentdeckens der poetischen Verfahren der Avantgarde nach dem "Koma" des Stalinismus:

"Stalin, das war nicht die 'Epoche der Stagnation'. Stalin, das ist Null. Tod. Nichts. Prinzipiell nichts - auch nicht in der Kunst. Und für die, die anfangen, sich von diesem Koma zu lösen, zu erholen, gab es keine schwierigere und wichtigere Aufgabe als sich an etwas festzuhaken, das sich von dem Nichts unterschied. Sich von dem Nichts mit jedem beliebigen Mittel unterscheiden. Sich von dem Tod unterscheiden - und dabei nicht wählerisch sein, alles, was lebt, taugt dazu, egal was. Herauskommen, sich aus dem Schock hinaus-schleudern durch einen Schock. Deshalb wünschte man sich auch so sehr irgendeinen Majakowskij - einen maximalen Unterschied zu dem, was vorher war, einen möglichst scharfen Wechsel. Ein Ereignis war notwendig. Und Sapgir konnte dieses Ereignis auslösen - oder zumindest dieses Ereignis bezeichnen. Ganz einfach, der vokalisches dissonante und der betonungsverschobene Reim klang in seinen Gedichten wie ein maximal zum Ausdruck gebrachtes Ereignis, da er wie eine schroffe Verletzung, wenn nicht sogar wie eine Zerstörung der Zeile klang. Das war genau das, was gebraucht wurde. Das, worauf alle warteten - jedenfalls dem sehr ähnlich, worauf alle warteten. Das, was auch Wosnessenskij wollte - aber... 'Gedichte sollen so sein,

daß, wenn man sie in ein Glas wirft, dieses Glas zerbricht', sagte Charms. In den Gedichten Sapgirs zerbrach das Glas. Ob der Pflasterstein selbst erhalten blieb, ist vielleicht noch die Frage. Aber die Wirkung, der Aufschlag, das Klirren, der Schrei - das war da. Und das war auch gefordert. Nun, und der Pflasterstein, der Ziegel - vielleicht ist das, ja, das ist selbstverständlich Cholin. In die Scheibe werfen? Wahrscheinlich kann man ihn auch werfen. Aber man kann ihn auch einfach so liegen lassen. Doch wie auch immer, er existierte einfach für sich selbst, mit einer bislang unbekanntem Überzeugungskraft und Unwiderlegbarkeit." (16)

Igor Cholin bleibt in seinem frühen Zyklus "Die Bewohner der Baracke" (ca. 1956-1965), aus dem die hier veröffentlichten Gedichte stammen, am dichtesten an der sozialen Thematik und kann, vergleichbar mit der Rolle Rabins in der Malerei der Gruppe, als der eigentliche Chronist dieser Welt gelten. Erst wesentlich später wird er sich in seinen grotesken und "kosmischen" Gedichten vom irdischen Realismus seiner Lianosowo-Dichtung entfernen. Für Genrich Sapgir ist schon in seinem Hauptwerk aus der Lianosowo-Zeit, den "Stimmen" (1958-1962), jene Auflösung einer geschlossenen epischen Welt charakteristisch, die ihn aus der Welt der Vorstadtbewohner hinausführt in die Szenerie großstädtischer Outsider und absurder Bühnengestalten. Für den Stilisator Sapgir, einen Wanderer zwischen den Gattungen, zwischen barockem Sonett, klassizistischer Ode, futuristischem Deklamationsvers und freiem Vers, sind die Stimmen aus der Vorstadt nur eine Version der von ihm erprobten poetischen Figuren.

Wesentlich "ärmer" in ihren formalen Mitteln, demonstrativ verzichtend auf jegliche ausdrücklich poetische Stilisierung sind die beiden Dichter der Gruppe, die sich thematisch am wenigsten direkt auf ein konkretes soziales Milieu beziehen. Auf Jan Satunowskij und Wsewolod Nekrassow trifft die Bezeichnung der "Barackenpoesie" am wenigsten zu. Auch diese beiden Dichter beeinflussen sich gegenseitig besonders intensiv: in der Entwicklung einer Dichtung innerer Rede, eines Verständnisses des Verses als eines spurenhafte Nachklingens unfertiger, halb ausgesprochener, noch nicht in Sätze und Texte abgezirkelter, noch nicht in gültige Aussagen gegossener, von einem Diskurs in den anderen flottierender Rede-Embryos. Satunowskij, der ältere der beiden, generationsmäßig eher Kropiwnizkij als dem damals noch jungen Nekrassow nahestehend, schrieb schon in den zwanziger Jahren eine konstruktivistisch beeinflusste Poesie. Sein späteres Werk wird besonders durch die Erfahrung des Kriegs

und des Antisemitismus geprägt. (Auch hier haben wir mit "Saschka Popow" - 1946 - ein Beispiel aus der Zeit vor Lianosowo in den Band aufgenommen.) Satunowskij, aus Dnepropetrowsk stammend, verkörpert zugleich einen biographischen und sprachlichen Grenzgang zwischen den Kulturen, zwischen dem Christlichen und dem Jüdischen, dem Russischen und dem Ukrainischen. Seine Dichtung ist wie der kollektive Ausdruck eines Leidens ohne Pathos. Seine Verse sind zufällig in einem ganz konkreten Sinn: Sie fangen, für Sekundenbruchteile, daherwehende Stimmenfetzen auf und lassen deren Entstehungskontext in ihrer emotionalen, polemischen, spöttischen "Ladung" soeben erahnen. Zwei vermeintlich absurde, zusammenhanglose Gedichtzeilen etwa können den Text eines sowjetischen Radiolieds mit der Realität des Kalten Kriegs im Äther, mit Westsendern und Störfunk konfrontieren: "Fliegt, ihr Tauben, fliegt / stört sie, die Banditen". Auch das Unabgeschlossene seiner Gedichte, die beliebig ein- und auszusetzen scheinen, und die Satunowskij selbst offensichtlich nur als Partikel eines sich von Tag zu Tag akkumulierenden Lebenswerks begriff und notizenhaft kalendarisierte, verweist auf diesen Dialog der Fragmente. Satunowskij schreibt, so pointiert es der Dichterfreund Gennadij Ajgi, "Gedichte als Repliken, scharf wie Pfeffer" (17). Wenn er - wie auch Nekrassow - immer wieder gerade auch die erhabenen Namen der russischen Dichtungsgeschichte bemüht, so weniger im Sinne einer "Auratisierung" des eigenen Verses als vielmehr umgekehrt im Sinne einer Entrümpelung jenes klassischen Erbes vom Kult, der darum getrieben wird.

Wsewolod Nekrassow bewundert an Satunowskij's Dichtung der inneren Rede die Fähigkeit, jenen kurzen, "fetzenhaften" Moment des Übergangs, jenes "Redeereignis" des Gerade-Bewußtwerdens, des Gerade-Entstehens einer Äußerung zu erfassen. In dieser Charakterisierung liefert er zugleich eine Beschreibung seines eigenen Dichtungsideals. Nekrassow radikalisiert das Prinzip des Nicht-Zuende-Sprechens und "Verschluckens" zu einer minimalistischen Poesie, die bis auf die unbedeutendsten Redepartikel wie Hilfsörter und Interjektionen schrumpfen kann. Doch was auf den ersten Blick wie eine Variante der Konkreten Poesie erscheinen mag, jene Reduktion auf die "Moleküle" (18) sprachlicher Zeichen, führt nicht zu einer Konstruktion des "reinen", dem lebendigen Kontext entzogenen Texts, sondern ist im Gegenteil die Entfaltung eben dieses Kontexts "auf Kosten" des Texts, der lediglich die unvollständige, halb verwischte Schriftspur, halb gelöschte Tonspur dieses Ereignisses dar-

stellt. Nekrassows Naturgedichte beschwören keine Gegenwart des lyrischen Erlebens, sie lesen sich wie die Erinnerungen eigener und fremder stimmlicher Reaktionen auf das Erlebte. Zugleich äußern sich in ihnen die Affekte und Intonationen eines Sich-Wehrens gegen die wie lästige Störungen zitierten Sprachschablonen offizieller Rede.

Die Lianosowo-Gruppe steht mit ihrer sprachkritischen und parodistisch-sprachspielerischen Poetik in einem mehrfachen historischen Bezugsfeld. Die absurde und ebenfalls häufig parodistische, banalisierende Dichtung der "Oberiuten", jener spätavantgardistischen Dichtergruppe der zwanziger und dreißiger Jahre um Daniil Charms, Alexander Wwedenskij und Nikolaj Olejnikow, bildet einen wichtigen retrospektiven Bezugspunkt, während hinsichtlich der nachfolgenden Generationen besonders die "konzeptualistische" Kunst und Literatur der siebziger und achtziger Jahre zu nennen wäre. Ebenfalls ist auf die Berührungen mit der "konkreten" westlichen Poesie der fünfziger und sechziger Jahre zu verweisen, die sogar zu der mißverständlichen Etikettierung einer "Gruppa Konkret" seitens jüngerer Freunde des Lianosowo-Kreises geführt hat (Bachtschanjan, Limonow, Ljon, Stschapowa) (19). Wie läßt sich der Standort der Lianosowo-Gruppe in diesem Bezugsfeld skizzieren?

Die Dichtung Lianosowos ist "absurd" in einem anderen Sinne als die der Oberiuten. Während dort die Absurdität aus den selbstzerstörerischen Energien der textuellen Strukturen hervorgeht, aus den Fehler- und Nonsens-Effekten sich verselbständigender Vers- und Reimmechaniken, aus den Zufalls-Effekten erzählerischer Klischees, während also die Texte der Oberiuten (etwa in der Art Tinguelyscher sich selbst vernichtender Maschinen) wesentlich auf sich selbst bezogen funktionieren (und über die Dysfunktionalisierung ihrer selbst dann auch das Bild einer aus den Fugen geratenen Welt entwerfen), scheint hier eher ein umgekehrter Prozeß abzulaufen: Der Text erscheint nur insofern als absurd, als er eine zerrüttete Lebenswirklichkeit nur noch in der extremsten Ausschöpfung poetischer Formen zu erfassen vermag. Die Eskalation des poetischen Wiederholungsprinzips zur Tautologie etwa kann erst – bei Saggir – die Gewalt kollektiver Ekstase zum Ausdruck bringen. Auch die zitierte Sprache, die zitierten Texte dieser Dichtung transportieren mit dem Zitat immer eine vorstellbare, reale Lebenssituation, einen situativen Kontext.

Entsprechend unterschiedlich ist auch das Verständnis des Begriffes "konkret" im Sprachgebrauch dieser Gruppe. "Konkret" meint nicht jenen selbst-verweisenden Gestus der westlichen konkreten Poesie, die auf die Zeichenqualität des Wortes, des Buch-

stabens als solche hinweisen will, die Materialität der Zeichenträger, die visuelle Wahrnehmung der Schrift, die auditive Wahrnehmung der Rede als solche ins Bewußtsein rückt, sondern "Konkretheit" ist hier zunächst gerade umgekehrt, gegenstandsbezogen gemeint: im Sinne jenes "frontalen", durch keinerlei literarische Konventionen entstellten Blicks auf die Lebenswirklichkeit. Trotz dieser unterschiedlichen Ausgangspunkte aber kommt es auch zu Übereinstimmungen zwischen beiden Schulen: Insbesondere der stimmen-zitierende Gestus der Lianosowo-Dichtung läßt die "konkrete" Faktur des Lebens immer auch als eine sprachliche erscheinen, die als solche abgebildet wird. Allerdings bleibt auch diese semiotische Orientierung der Moskauer Poesie immer in einem auf die lebendige Kommunikationssituation bezogenen Sinne "konkret" und läßt sich nicht auf eine abstrakte Kritik des Zeichens ein.

Das Absurde erscheint in Lianosowo weniger als eine universale, in den sprachlichen Strukturen vorgegebene Wahrnehmungs- und Existenzweise, sondern eher als Betriebsfehler, als Störung in einem eigentlich und ursprünglich harmonischen Weltzusammenhang. "Radiofieber": das Saggirsche Radio spricht hier 'gegen' den Hörer, es ist das Medium einer Aggression, eines Überfalls des Reichs des Absurden auf den wehrlosen Kranken. Diese Vorstellung eines Konflikts, einer militanten Konfrontation zwischen dem "gesunden" menschlichen Empfinden und der "krankmachenden" offiziellen Sprache unterscheidet die Lianosowo-Dichter von den nachfolgenden Generationen konzeptualistischer Dichter. Für diese gibt es einen solchen Konflikt zwischen eigenem und entfremdetem Sprechen nicht mehr, es ist hier der "gesunde" und normale Menschenverstand selbst, der zum Medium des kollektiven Wahnsinns wird. Es gibt hier kein Erschrecken der einzelnen, individuellen Stimme über den Grad ihrer Entfremdung mehr. Die vom kollektiven Reden Erfassten befinden sich im Normalzustand. Das absurde Modell lebt von der Unvereinbarkeit zweier Welten, das konzeptualistische von deren Spiegelung und Vertauschbarkeit.

#### Dialog zwischen Bild und Gedicht

Die Lianosowo-Gruppe besteht aus Malern und Dichtern. Der Dialog zwischen den Medien des Bilds und der Schrift ist hier schon aus der Zusammensetzung der Gruppe heraus prädestiniert. Doch er beschränkt sich nicht auf das Gespräch über und um die eigenen Werke herum, sondern er setzt sich in diesen Werken selbst fort. Oskar

Rabin entdeckt in seinen Barackengemälden die schon in der klassischen Avantgarde als Bildelement verwendete Schrift wieder. Es ist die vorgefundene Schriftwirklichkeit der Massenkultur – der Etiketten, Zeitungsfetzen, amtlichen Dokumente, Aushängeschilder –, dieselbe, die auch die Dichter zu ihrem Material machen, die Rabin als Bestandteil seiner Bilderwelten entdeckt. Die Dichter ihrerseits replizieren in ihren Versen auf das, was die Maler sehen. Viele der hier vorgestellten Gedichte scheinen Bilder zu ihren Auslösern zu haben, als Antwort auf sie verfaßt zu sein. Satunowskij versetzt sich immer wieder in den Zustand eines – namentlich genannten, befreundeten oder auch anonym bleibenden – Malers, der fast zum alter ego des Dichters wird und mit seiner "Tusche" die Tinte des Schreibers ersetzt. In seinen der Malerei gewidmeten Gedichten erschließen sich außerdem wichtige Details der künstlerischen Biographie einer Generation, für die sich erst nach dem zweiten Weltkrieg der Zugang zur klassischen modernen Kunst eröffnete. In Nekrassows Gedichten weiß man häufig nicht, ob hier auf ein unmittelbares, eigenes Erlebnis oder auf die über ein von fremder Hand gemaltes Bild vermittelten Eindrücke Bezug genommen wird. Das Oszillieren zwischen elementaren, "authentischen" Eindrücken (beim frühen Nekrassow noch deutlich impressionistisch geprägt) einerseits und Reminiszenzen an Bilder (und an die Gespräche über Bilder) andererseits prägt in charakteristischer Weise die Erinnerungsspuren seiner poetischen Stimmen. Die Grenzen zwischen "eigenem" und "fremdem" Sehen lösen sich hier gänzlich auf.

Das Gedicht scheint in diesem Kreis die adäquate Form des "kunstkritischen" Kommentars gewesen zu sein. Wir finden kaum zeitgenössische Essays und Besprechungen zur bildenden Kunst von Lianosowo, dafür aber umso mehr poetische Repliken. Die Gestaltung unserer Edition trägt diesem Umstand Rechnung. Wir verstehen sie einerseits als die angemessene Form eines Katalogs zur gleichzeitig mit seinem Erscheinen eröffneten Ausstellung graphischer Arbeiten aus der Sammlung Nekrassow. Eben jenem spezifischen Dialog aus Bild, Schrift und Stimme, der das charakteristische Merkmal der Gruppe war, hoffen wir mit der sowohl schriftlichen als auch auditiven Dokumentation der Dichtung gerecht zu werden. Ein "Katalog" sollte es also weniger im Sinne eines kommentierenden und historiographischen Begleitbuchs zur Bilderschau werden, sondern eher als ein eigenwertiges Pendant zur Ausstellung, als eine eigene "Ausstellung", wenn man so will, jenes anderen, sprachlichen Ausdrucksmediums der Gruppe. Dem häuslichen Charakter dieses

Kreises schien zudem die Form eines losen, fragmentarischen Albums, eines "Familien-Fotoalbums" angemessener als die eines universalen Registers.

Mit dieser Form multimedialer Dokumentation setzen wir die bereits seit einigen Jahren betriebene Arbeit an einem "sprechenden Archiv" der zeitgenössischen Moskauer Literatur und Kunst fort. Unsere ersten Tonkassetten / Buch- bzw. Videodokumentationen waren den jüngeren, heute zu internationalem Ansehen gelangten Generationen von "Soz-Art" und "Konzept"-Künstlern gewidmet. In den Jahren 1982 / 83 lernten wir während eines mehrmonatigen Studienaufenthalts diese Gruppe kennen. Während unseres zweiten längeren Moskau-Aufenthalts in den Jahren 1984 und 1985 begannen wir, neben der aktuellen Dokumentation des Lebens der inoffiziellen Moskauer Szene, intensiver über die Vorgeschichte und Vorläufer dieser Szene nachzuforschen. Der mittlerweile nur noch als Legende existente Kreis von Lianosowo eröffnete sich uns zunächst über die Freundschaft mit Wsewolod Nekrassow, der mit seiner Person eine lebendige Brücke zwischen dieser Zeit und den Konzeptualisten der siebziger und achtziger Jahre darstellt. Der sehr persönlich gefärbte Erinnerungstext dieses jüngsten Mitglieds des Lianosowo-Kreises soll darum als ein subjektiver Kontrapunkt zur historisch objektivierenden Dokumentation akzentuiert werden. Gerade die von polemischen und selbstpolemischen Intonationen eingefärbte Erinnerung eines ehemaligen "Schülers", der die damals gemachten Entdeckungen zu einer neuen, eigenständigen poetischen Stilistik weiterentwickelt hat, mag vielleicht der historischen Dimension des Gegenstands am eindringlichsten gerecht zu werden. Hier wird anschaulich vor Augen geführt, wie sich eine neue poetische Sprache in der Auseinandersetzung mit dem "Gepäck" der literarischen und künstlerischen Tradition entwickelte, wie heute allgegenwärtige Oeuvres der Moderne erst zu entdecken waren, wie sich aber auch gegenüber der zeitgenössischen "Taufwetterdichtung" (Liedermacher und Dichter wie Bulat Okudschawa, Leonid Martynow, Boris Sluzkij, David Samojlow, Bella Achmadulina, Jewgenij Jewtuschenko, Andrej Wosnessenskij) eine eigene poetische Stilistik erst herauszubilden hatte.

Es war sodann besonders die Bekanntschaft mit Igor Cholin, dem Kultdichter des Moskauer Undergrounds der 60er Jahre (der sich, so schien es zumindest, schon seit längerem ganz aus der literarischen Szene zurückgezogen hatte und angeblich bereits seit Jahren nicht mehr schrieb), die uns in unserer Spurensuche ein großes Stück wei-

ter voranbrachte. Cholin, der bereits sehr früh begonnen hatte, Tonaufnahmen von privaten Dichterlesungen zu machen, verdanken wir ein unikales Tonarchiv zur Moskauer Poesie der sechziger und siebziger Jahre, aus dem sämtliche der nicht von uns selbst aufgenommenen Dokumente auf der beiliegenden Tonkassette entnommen sind. Die fortlaufende Edition dieses hier nur in Fragmenten vorgestellten Archivs, das außer den Lesungen der Lianosowo-Dichter etwa auch die Dichter der "SMOG"-Gruppe, eines zweiten, ebenfalls der absurden Tradition verpflichteten Kreises der sechziger Jahre enthält, wird eine Aufgabe der kommenden Jahre sein. Von Igor Cholin stammen auch die beiliegenden Erinnerungsfotos.

Schließlich ist an dieser Stelle in ganz besonderer Weise Lew Kropiwnikij zu danken, der uns einen großen Teil der äußerst wertvollen Samisdat-Bücher seines Vaters, die häufig nur als Unikate existieren, handgeschrieben und in selbstgestaltete Umschläge gebunden, überließ. Diese Hefte stellen zugleich ein frühes Beispiel der mit graphischen und Collagetechniken gestalteten Hefte und Künstlerbücher des Moskauer Samisdat der siebziger und achtziger Jahre dar. Auch diese Werke als eine ganz eigene, sowohl den Dichterbüchern der Avantgarde als auch den spezifischen Öffentlichkeitsformen der nachstalinistischen Sowjetunion verpflichtete künstlerisch-literarische Mischgattung in einer eigenen Ausstellung zu würdigen, dürfte eine reizvolle expositorische und editorische Herausforderung der nächsten Zeit sein.

Besonderer Dank ist in diesem Zusammenhang auch denen unter den jüngeren Moskauer Dichtern und Künstlern auszusprechen, die unser Projekt einer dokumentarischen Geschichte der Moskauer Post-Avantgarde mit Rat und Tat unterstützten. An erster Stelle ist hier Andrej Monastyrskij zu nennen, über den die Kontakte zu Wsewolod Nkrassow und Igor Cholin zustandekamen, und der uns als einer der Sammler des "M.A.N.I." ("Moskauer Archiv der unabhängigen Kunst") Zugang zu wertvollem dokumentarischem Material verschaffte. Vieles verdanken wir auch dem Erfahrungsaustausch mit den jungen Moskauer Literaturkritikern, die ebenfalls in der Aufarbeitung der Traditionen inoffizieller Poesie engagiert sind (Wladislaw Kulakow, Jurij Netschiporenko, Alexander Makarow-Krotkow).

Auf deutscher Seite ist besonders Sepp Hiekisch-Picard und Dr. Peter Spielmann vom Museum Bochum für die Organisation der Ausstellung zu danken. Das gesamte Forschungs- und Publikationsprojekt Lianosowo wurde realisiert im Rahmen des Seminars für Sla-

vistik und des Instituts für russische und sowjetische Kultur an der Ruhr-Universität Bochum. In diesem Zusammenhang danken wir ganz besonders Gisela Riff-Eimermacher und Prof. Karl Eimermacher, die uns großzügigerweise ihr Foto-Archiv zur Geschichte der Moskauer Nachkriegskunst zur Verfügung stellten. Die in diesem Buch abgedruckten Gemäldereproduktionen entstammen sämtlich diesem Archiv. Außerdem danken wir Dr. Wolfram Eggeling (Bochum), der uns Einsicht in seine Dokumentensammlung zur sowjetischen Kulturpolitik der sechziger Jahre gab. Dr. Klaus Waschik ermöglichte freundlicherweise die Erstellung der zweisprachigen Druckvorlage auf den Text- / Prints systemen des Instituts für russische und sowjetische Kultur. Außerhalb Bochums fühlen wir uns Dr. Martin Schneider (Essen) und Dr. Wolfgang Schlott (Forschungsstelle Osteuropa, Universität Bremen) für ihre Bemühungen zur Vermittlung unseres Projekts verpflichtet. Rita Luhnemett und Dr. Martin Hüttl (Bochum / Berlin) verdanken wir eine sensible Lektüre der Übersetzungsmanuskripte. Und ein ganz besonders herzlicher Dank geht schließlich an Wolfgang Mohrhenn (edition s-press, Wuppertal), der mit großem verlegerischem Mut und persönlichem Einsatz die Ton-, Bild- und Schriftenreihe zur Moskauer Kultur überhaupt erst zu initiieren half, und der uns auch bei der Tonproduktion dieses Unternehmens wieder mit seinem feinen Ohr zur Seite stand.

Bochum, Mai 1992

Günter Hirt, Sascha Wonders

## Anmerkungen

- 1) Sapgir, G.: "Iskusstvo lezlo v parki i kvartiry...". Interview. In: Ogonek, 1990, Nr. 25.
- 2) Manevič, G. (ohne Titel). In: Drugoe iskusstvo. Moskva 1956 - 76. Hrsg. von L. Taločkin und I. Alpatova. Band 1, Moskau 1991, S.42.
- 3) Vasil'eva, Z.: Ljubov' k Trediakovskomu. Portret [Igorja Cholina]. In: Nezavisimaja gazeta, 25.3.1992.
- 4) Nekrasov, V.: Objazannost' znat'. Unveröffentlichtes Typoskript, Moskau o. J.
- 5) Kropivnickij, L.: Desjat' moskovskich chudožnikov. In: Drugoe iskusstvo, a.a.O., Band 1, S. 29.
- 6) Sapgir, G.: Lianozovo. Unveröffentlichtes Typoskript, Moskau 1992.
- 7) Manevič, G.: Chudožnik i vremena, ili Moskovskoe "podpol'e" 60-ch. In: Drugoe iskusstvo, a.a.O., Band 1, S. 17.
- 8) Ol'shevskij, V.: Dorogaja cena čečevičnoj pochlebki. In: Sovetskaja kul'tura, 14.6.1966.
- 9) Ne izvraščajt' sovetskiju dejstvitel'nost'! Iz rešenija partijnogo bjuro i mestnogo kombinata dekorativno-oformitel'skogo iskusstva s tvorčeskim aktivom. In: Moskovskij chudožnik, 26.5.1967.
- 10) Ivaščenko, Ju.: Bezdel'niki karabkajutsja na Parnas. In: Izvestija, 2.9.1960.
- 11) Sapgir, G.: "Iskusstvo lezlo v parki i kvartiry...", a.a.O.
- 12) Ebd.
- 13) Kulakov, V.: Lianozovo. Istorija odnoj poëtičeskoj gruppy. In: Voprosy literatury, 1991, Nr. 3.
- 14) Manevič, G.: Poëzija Igorja Cholina. In: Cholin, I.: Stichtvorenija s posvjaščenijami, Paris 1989.
- 15) Sapgir, G.: Poët obitaemogo ostrova (Interview von V. Kulakov). In: Moskovskij avtotransportnik, 1990, Nr. 8.
- 16) Nekrasov, V.: Lianozovskaja černucha. In: Drugoe iskusstvo, a.a.O., S. 260f.
- 17) Zit. nach: Kulakov, a.a.O.
- 18) Nekrasov, V.: Erläuternde Notiz. In: Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie & Aktionskunst. Hrsg. von G. Hirt und S. Wonders. Wuppertal 1984, S. 46.
- 19) Limonov, È.: Poëty gruppy "Konkret". In: Apollon 77. Hrsg. von M. Šemjakin. Paris 1977, S. 43-46.

## JEWGENIJ KROPIWNIKIJ