



Forschungsstelle Osteuropa Bremen
Arbeitspapiere und Materialien

Nr. 82 – Juni 2007

Das Buch verlassen:
Lev Rubinštejns Künstlerbücher

Von Valentina Parisi

Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen
Klagenfurter Straße 3, D-28359 Bremen
Tel. +49 421 218-3687, Fax +49 421 218-3269
<http://www.forschungsstelle-osteuropa.de>

Arbeitspapiere und Materialien – Forschungsstelle Osteuropa, Bremen

Nr. 82: Valentina Parisi:

Das Buch verlassen. Lev Rubinštejns Künstlerbücher

Juni 2007

ISSN: 1616-7384

Über die Autorin:

Dr. Valentina Parisi promovierte 2005 im Fach Slawistik an der Universität Mailand (Dissertation: Verbale und visuelle Elemente in Moskauer Konzeptkunst der 70er und 80er Jahre). Von September 2005 bis Juli 2007 forschte sie im Archiv der Forschungsstelle Osteuropa mit einem Stipendium der Universität Mailand (Thema: Samizdat – literarische Zeitschriften in Leningrad Ende der 70er Jahre). Gegenwärtig hat sie einen Forschungsauftrag an der Universität Mailand, Ost- und Zentraleuropa Institut. Sie ist auch als freie Übersetzerin aus dem Russischen (Lev Šestov, Pavel Florenskij) und aus dem Polnischen (Wisława Szymborska, Adam Zagajewski, Marek Krajewski) tätig.

Die Autorin dankt Frau Gisela Pepper Ferrari für ihre konstruktive Kritik.

Redaktionelle Bearbeitung: Wolfgang Schlott

Technische Redaktion: Matthias Neumann

Umschlag nach einem Kunstwerk von Nicholas Bodde

Die Meinungen, die in den von der Forschungsstelle Osteuropa herausgegebenen Veröffentlichungen geäußert werden, geben ausschließlich die Auffassung der Autoren wieder.

Abdruck und sonstige publizistische Nutzung – auch auszugsweise – nur mit vorheriger Zustimmung der Forschungsstelle sowie mit Angabe des Verfassers und der Quelle gestattet.

© 2007 by Forschungsstelle Osteuropa, Bremen

Forschungsstelle Osteuropa
Publikationsreferat
Klagenfurter Str. 3
D-28359 Bremen
Tel.: +49 421 218-3687
Fax: +49 421 218-3269
e-mail: publikationsreferat@osteuropa.uni-bremen.de
internet: <http://www.forschungsstelle-osteuropa.de>

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der Abbildungen.....	4
Einleitung	7
Das Künstlerbuch im Zeitalter des Samizdat.....	8
In Zusammenarbeit mit Valerij Gerlovin: zwei Lied-Zeichnungen	10
In Zusammenarbeit mit Goša Sandler:	
»Что по дорогам камней сил затекающих тяжба...«	16
Stück für acht Stimmen (Werk 13).....	19
Zweites permutatives Stück – Werk 14	26
Ausgewählte Literatur	29
Aktuelle Publikationen aus der Forschungsstelle Osteuropa.....	34
Kostenlose E-Mail-Dienste der Forschungsstelle Osteuropa, Bremen	35

Verzeichnis der Abbildungen

1: L. Rubinštejn – V. Gerlowin, <i>Zwei Lied-Zeichnungen</i> (1972).....	11
2: Aliagrov (Roman Jakobson) – Aleksej Kručenych – Ol'ga Rozanova, Zaumnaja Gniga, 1915.....	13
3: L. Rubinštejn – V. Gerlowin, <i>Zwei Lied-Zeichnungen</i> (1972).....	15
4: L. Rubinštejn – G. Sandler, »Čto po dorogam kamnej sil zatechajuščich tjažba...« (1973).....	17
6: L. Rubinštejn, Stück für acht Stimmen, Werk 13 (1974).....	19
7: L. Rubinštejn, Stück für acht Stimmen, Werk 13 (1974).....	20
8: Rimma Gerlowina mit ihren Würfeln auf der »Ausstellung der Sieben« (Moskau, Mai 1976).....	24
9: Rimma Gerlowina, Himmel, Fegefeuer, Hölle (1976).....	26



(С04.13)
1974

ЛУНТИН
КОИ
И ТЕРЛОВИ
КИ
НОК
1972

...определенной поэтической формы как зарождающегося
восторженности и смелости в отношении к универсальным и
смыслу поэтического произведения и даже пришло
объекта в "ДК" свои собственные выражения...

...поэтический материал требует высвобождения из
той власти
перерыв
иногда
иногда

- Так нет же галлоном и пылью и впрямь не восстанут колеса

Einleitung

Die ersten dichterischen Texte, die Lev Rubinštejn als seine »eigenen« erkannte¹, wurden von einem Gefühl der Unzufriedenheit mit dem traditionellen Medium Buch inspiriert. Genauer gesagt: Sie liefen auf einen freiwilligen »Verzicht des Buchs« hinaus, das unter den damaligen Schreibbedingungen eine Nuance einer »anti-gutenbergischen« Revolte annahm, die seltsamerweise an die zeitgenössischen Theorien von Marshall McLuhan erinnert². Noch vor seiner Erfindung der Gattung »Kartothek« beschäftigte sich Rubinštejn intensiv mit dem formalen Zusammenhang von Text und Buch. Dazu erklärte der Dichter in einem späteren Interview:

У меня был такой период с 72-го по 73-й год, период различных экспериментов, пафосом которых был выход из книги [...] я тогда воспринимал как нечто репрессивное, тоталитарное, консервативное, то есть для меня любая книга ассоциировалась с книгой советской, с такой книгой, которую не читают, но которой бьют по голове.³

Das bedeutet aber nicht, dass Rubinštejns Wille, »das Leben des Textes außerhalb des Buchs«⁴ zu untersuchen, sofort zu einer völligen Vernichtung des Gutenbergischen Erbes führte. Im Gegenteil: Anfang der siebziger Jahre bezeichnete man seine Strategie als ein ununterbrochenes Nachdenken über das Buch als »selbstbedeutendes Medium«⁵ und insbesondere über die Möglichkeit, »Räume für nicht-totale Schrift«⁶ darin zu begrenzen. In dieser Hinsicht sind Rubinštejns Experimente mit den ihnen verwandten Werken jener zukünftigen Moskauer Konzeptkünstler in Zusammenhang zu bringen, die sich in derselben Zeitspanne mit einer radikalen Umgestaltung der dichterischen Form beschäftigten.

Die vorliegende Analyse stützt sich auf unveröffentlichtes Originalmaterial, das aus dem Privatarchiv des Dichters stammt. Es handelt sich um vier Künstlerbücher, die teilweise in Zusammenarbeit mit visuellen Künstlern (Valerij Gerlovin, Goša Sandler) zwischen 1972 und 1974 erschienen sind. Trotz ihrer formalen Vielfältigkeit erweisen sie sich als eine wertvolle Dokumentation, die uns die Möglichkeit gibt, die erste, noch unbekannt Phase des Rubinštejnschen Œuvres zu beleuchten. Im Besonderen erläutert ihre chronologische Folge den Übergang von einer einfachen Nebeneinanderstellung von Text und Bild zu einer neuen Verwendung der Schriftfläche, die sich nach und nach von ihrer traditionellen Funktion als neutraler Schriftträger emanzipiert.

1 Gegen Ende der sechziger Jahre (als er mit Andrej Monastyrskij das Haus der Pioniere in Moskau besuchte) begann Rubinštejn sich mit Dichten zu beschäftigen, aber (im Gegensatz zu seinem Kollegen Dmitrij Prigov), lehnte er es immer ab, seine ersten Experimente zu veröffentlichen. Im Lebenslauf, den er für das Moskauer Archiv der Neuen Kunst schrieb, liest man: »Примерно с 1967 г. занимается поэзией« [»Seit ungefähr 1966 beschäftigt er sich mit der Dichtung«]. In: M.A.N.I. (Moskovskij Archiv Novogo Iskusstva) n. 3, Moskva 1982, Umschlag 23, Historisches Archiv der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, F. 66, »M.A.N.I.«, Moskva.

2 Vgl.: McLuhan, M.: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, London, 1967.

3 »In den Jahren 1972 und 1973 schuf ich viele Experimente, in denen ich versuchte, das Buch als literarisches Medium zu verlassen [...] Damals hatte ich den Eindruck, dass das Buch etwas Repressives, Konservatives, Totalitäres sei, für mich assoziierte sich jedes Buch mit dem sowjetischen Buch, mit jenem Buch, das die Leute nicht lesen, sondern mit dem man anderen an den Kopf schlägt«. Aus dem Interview mit Tat'jana Voskovaja, *Dlja menja ljuboj tekst sposoben v kakoj-to moment stat' poeziej* [Meiner Meinung nach kann jeder Text ein Gedicht werden], auf der Seite: <http://old.russ.ru/journal/inie/98-04-21/voskov.htm>

4 »[...] жизнь текста вне книги, вне ее проявления«, *ebenda*.

5 Celant, Germano: *Book as Artwork 1960–1980*, in: »Data«, 1. Sept. 1971, S. 35–49.

6 »Рубинштейн указывает на те места в тексте, в которых он, текст, способен быть нетоталитарным [...] Рубинштейн позволяет нам войти в зоны нетотального письма или, по крайней мере, чуть больше поверить в их возможность« (»Rubinštejn zeigt jene Stellen in dem Text, in den er, der Text, nichttotalitär werden kann [...] Rubinštejn erlaubt uns, Zonen der nichttotalitären Schrift zu betreten, oder wenigstens an die Möglichkeit ihrer Existenz zu glauben«). Kuricyn, Vjačeslav: *Dannyj moment. O sočinenii L. Rubinštejna* »Programma sovmeštnych pereživanii« in: »Novoe literaturnoe obozrenie«, 16, 1995, S. 33.

Andererseits taucht in diesen Künstlerbüchern zum ersten Mal das Bemühen auf, die Linearität des Lesens als zeitlich-räumlichen Verlauf zu unterbrechen, was später zum Kennzeichen der »Kartothek« werden sollte.

Das Künstlerbuch im Zeitalter des Samizdat

*Wo beginnt das Visuelle als Prinzip?
Offensichtlich dort, wo die Fläche des Blattes nicht mehr bloß
ein gewöhnliches Mittel zur Entfaltung des Texts als Linie ist, sondern eben
eine Fläche mit all ihren Möglichkeiten
Vsevolod Nekrasov, Erklärende Notiz⁷*

Rubinštejns Experimente zeigen, wie Anfang der 70er Jahre das aufgezwungene Mittel des Samizdat von einigen jungen Dichtern aus dem inoffiziellen Milieu nicht mehr für eine erniedrigende Rückkehr ins vorgutenbergische Zeitalter gehalten wurde, sondern für eine günstige Gelegenheit, aus dem typographischen Buch, als tradiertem Medium der Kultur, zu entfliehen und nach neuen expressiven Möglichkeiten zu suchen. Gegen Ende der sechziger Jahre verzichteten viele Vertreter der neuen literarischen Generation auf jeden Versuch, ihre Texte in den Staatsverlagen zu veröffentlichen und begann ihre eigenständigen Zirkel in Opposition zur politischen Macht zu begrenzen zu entfalten:

Семидесятые годы были действительно, скажем так, малокомфортны для той генерации либеральных »творческих работников«, которые всегда были ориентированы на официальное бытование своих творческих усилий [...] Совсем другими 70-е были для поэтов и художников иного социокультурного типа [...] »Внегугенберговское« состояние и бытование неофициальной культуры не осознается как ущербное, ибо это состояние и бытование в значительной степени есть результат свободного выбора и осознанной позиции.⁸

Die Annahme der Tatsache, ein inoffizieller, nichtpublizierter, sich selbst herausgebender Schriftsteller zu sein, wird später zur unentbehrlichen Voraussetzung, um den Samizdat als ästhetisch bedeutendes Phänomen betrachten zu können. Ein solches Nachdenken über die spezifischen medialen Eigenschaften des Samizdat treffen wir in der Moskauer Konzeptkunst der 70- und 80-er Jahre an, die das Buch als solches thematisierte und eine Menge unterschiedlichster »selbstbedeutender«, (handgemachter oder maschinengeschriebener) Bücher schuf⁹.

In den konzeptuellen Künstlerbüchern ist sehr oft eine minimalistische Reduktion des Inhalts zugunsten der Analyse der Strukturprinzipien zu beobachten. Nehmen wir z. B. die berühmten *Mini-Books*, die Dmitrij Prigov im Jahr 1975 erfand und als »полны не содержанием, а перелистыванием«¹⁰ definierte, oder die taktilen Bücher in Form einer Schildkröte (*Epoza Raveliju*,

7 Zitiert nach: Hirt, Günter / Wonders, Sascha (Hrsg.): *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*. Bremen: Edition Temmen, 1998, S. 59.

8 »Die 70er Jahre waren tatsächlich »unbequem« für jene Generation liberaler »schöpferischer Arbeiter«, die sich dem offiziellen Kunstmilieu zuwendeten [...] Ganz anders war die Situation für eine andere soziokulturelle Art von Dichtern und Künstlern [...] Die »außergutenbergische« Aussicht der inoffiziellen Literatur war ihrer Meinung nach kein Schaden und die Tatsache, ihre Werke nicht veröffentlichen zu können, war für sie das Resultat einer freien Wahl, bzw. einer wissentlichen Position«. Rubinštejn, Lev: *Predvaritel'noe predislovie k opytu konceptual'noj slovesnosti* [Einleitung zu einem Versuch konzeptualistischen Schreibens], in: »Iskusstvo«, 1990, 1, S. 47.

9 Diesem Thema ist die dritte Ausgabe der von Vadim Zakharov herausgegebenen Zeitschrift »Pastor« gewidmet. Vgl. auch: Zakharov, Vadim (Hrsg.), »Pastor«, n. 3. *Naša poligrafija* [Unsere hektographische Tätigkeit]. Köln, 1993.

10 Aus einem Gespräch mit Dmitrij Aleksandrovič Prigov, Basel, Januar 2003.

1973) und eines Herzens (*Ljubov'*, 1974), mit denen Rimma und Valerij Gerlovin ihre gemeinsame Tätigkeit begannen. Alle diese Experimente entwickelten ein kritisches Verhältnis zur festgelegten Seitenfolge im gebundenen Buch und lenkten die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Geste des Durchblätterns. Im Mittelpunkt des Werks stand also das intime Verhältnis des Adressaten zum Buch, das hier als physischer Gegenstand betrachtet wurde und das vom Leser manipuliert werden konnte. Die durch Ausstellungsverbot oft erzwungene Verkleinerung des Werkes, das im Moskauer inoffiziellen künstlerischen Milieu nur in Privatwohnungen oder Ateliers gezeigt wurde, führte deshalb zu einer Betonung seiner performativen Qualität. Im konzeptuellen Künstlerbuch (wie überall in der Konzeptkunst) lag der Schwerpunkt irgendwo zwischen Autor, Text und Leser, und nicht mehr innerhalb des Textrahmens, d. h. der Text realisierte sich auf einer meta-räumlichen Ebene, die annähernd mit der künstlerischen Strategie des Autors identifiziert werden konnte.

Das Künstlerbuch erhält somit eine Funktion als selbstreflexives Spielobjekt der Moskauer konzeptualistischen Dichter, die es als eines ihrer bevorzugten Instrumente für die Dekonstruktion von Symbolen, Mythen und Stereotypen benutzten. Zugleich ist aber auf die futuristische Tradition des handschriftlichen Künstlerbuchs¹¹ zu verweisen, denn die hier analysierten Werke ähneln in mancher Hinsicht den oft provokativen Buchobjekten, die von den Avantgardisten um 1910 und in den 20er Jahre herausgegeben wurden¹². Ihr gemeinsames Anliegen besteht darin, – unter Verweis auf das futuristische Buchobjekt als polemisches Gegenmodell zur illustrierten Ausgabe der Petersburger »Welt der Kunst« – eine Verbindung zwischen verbalen und visuellen Elementen zu schaffen. Die in diesem Prozess kreierte Buchobjekte können als komplexe Gebilde weder der einen noch der anderen literarischen bzw. künstlerischen Sphäre zugeordnet werden. Seit dieser Zusammenarbeit von Dichtern und Künstlern, das heißt, sowohl um das Jahr 1910 als auch in den 1970er Jahren, beobachten wir eine gegenseitige Durchdringung literarischer und künstlerischer Verfahren. Es sind Künstler, die ihre Objekte verbalisieren (wie z. B. in Il'ja Kabakovs Graphik und die Malerei der 70er Jahre) und Schriftsteller, die eine räumliche und plastische Organisation ihrer literarischen Texte anstreben. Vor allem die neofuturistische Linie des Künstlerbuchs im Samizdat griff auf die historische Avantgarde zurück. Es handelte sich dabei um den Kreis der sogenannten Transfuturisten (Sergej Sigej, Ry Nikonova), der ab 1965 in Sverdlovsk die Zeitschrift »Nomer« und dann seit 1979 in Ejsk die Zeitschrift »Transponans« herausgab. Ihre Ausgaben sahen in der Spätphase etwa wie »ein Flugzeug mit ausgebreiteten Tragflächen«¹³ aus.

Im Falle der Moskauer Konzeptkunst ist dieser Zusammenhang von verbalen und visuellen Elementen nicht nur auf der konstruktiven Ebene zu sehen, sondern auch in der erweiterten Perspektive der Autor-Strategie. Die Ästhetisierung des Samizdat und seiner vorgutenbergischen Aspekte ist hier lediglich eine der möglichen Ausdrucksweisen, die vom Autor-Regisseur inszeniert wurden. Ihre Originalität besteht vor allem in dem Verknüpfen unerwarteter Elemente und ununterbrochener Kontextualisierung, denn der Konzeptkünstler identifiziert sich nicht mit dem Stil, den er gelegentlich verwendet. Er löst sich in seinem Werk nicht auf, sondern distanziert

11 Zur Buchkunst der russischen Avantgarde siehe Kompton, Susan: *The World Backwards. Russian Futurist Books 1912–1916*, London, 1978; Kovtun, Evgenij: *Russkaja futurističeskaja kniga [Russisches futuristisches Buch]*, Moskva, 1989; Bowl E., John u. a. (Hrsg): *Aus vollem Halse. Russische Buchillustration und Typographie 1900–1930*, München-New York, 1993; *The Russian Avant-garde Book 1910–1934*. The Museum of Modern Art, New York, 2002.

12 Diese Analogie wurde schon in einer der ersten, dem Samizdat gewidmeten Künstlerbüchern betont: »Оригинальные варианты рукотворных книг и журналов, в отличие от общественно-политического самиздата развивали оказавшиеся очень актуальными и жизнеспособными традиции рукописной книги« (»Im Widerspruch zu dem sozialen und politischen Samizdat griffen die originellen handgemachten Bücher und Zeitschriften auf die Tradition des handgeschriebenen Buches zurück, die sich plötzlich als sehr aktuell und lebhaft erwies«). Vgl.: »Iskusstvo«, 1989, n. 10, S. 50.

13 Diese Definition stammt von der Herausgeberin Ry Nikonova, vgl. *Präprintium*, S. 129.

sich von ihm, um seine Lage im Raum der Kultur zu untersuchen¹⁴. Dieses kritische Oszillieren zwischen eigener und fremder Sprache, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit im Text wird von Dmitrij Prigov im brieflichen Gespräch mit der nach Deutschland emigrierten Ry Nikonova an einem Beispiel aus Rubinštejns literarischer Praxis erläutert:

Иногда он, концептуализм, берет готовые стилевые конструкции, пользуя их как знаки языка, определяя их границы и возможности, их совмещения и совместимости [...] И если раньше художник был – Стиль, явился полностью в пределах созданной им по особым законам изобразительной или текстовой реальности, то теперь художник прочитывается на метауровне как некое пространство, на котором сводятся языки. Так что вряд ли правомочно произведенное как-то вами в разговоре сравнение белого листа у Гнедова и Рубинштейна. Гнедов живет белым листом, а Рубинштейн использует его.¹⁵

Trotz ihrer ungewöhnlichen Form kann man sagen, dass Rubinštejns Künstlerbücher nur teilweise auf die avantgardistische Tradition zurückgreifen, denn in ihnen ist z. B. jenes fast metaphysische Vertrauen in die Handschrift des Autors nicht zu erkennen, was hingegen kennzeichnend für den Futuristen war. Dieser Unterschied verdeutlicht sich am Beispiel des Buches *Dve pesni-Risunki (Zwei Lied-Zeichnungen)*, das Lev Rubinštejn 1972 zusammen mit dem Maler Valerij Gerlovin schuf¹⁶.

In Zusammenarbeit mit Valerij Gerlovin: zwei Lied-Zeichnungen

Rubinštejns Tätigkeit als Buchkünstler beginnt mit einer scharfen Polemik gegen das Konzept von Illustration, das an die Behauptungen von Il'ja Kabakov in *Kartinka s podpis'ju (Bild mit Schrift)* erinnert¹⁷. Gerlovins Zeichnungen sind hier nicht als Bilder zu werten, die eine visuelle Darstellung von Rubinštejns Gedichten anbieten. Im Gegenteil, sie sind vom literarischen Text völlig unabhängig, sie üben keine zusätzliche oder nebensächliche Funktion aus. Wie der Titel selbst zeigt, existieren die verbale und die visuelle Reihe nebeneinander, ohne dass die eine versucht, die andere zu unterdrücken. Auf diese Weise droht Gerlovins Graphik nicht, den Text zu

14 Vgl. die Definition von »мерцательность«, die von Dmitrij A. Prigov gegeben wurde: »Утвердившаяся в последние годы стратегия отстояния художника от текстов, жестов и поведения предполагает временное «влипание» его в вышеназванные язык, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не быть полностью с ними идентифицированным, – и снова «отлетание» от них в метаточку стратегемы и не «влипание» в нее на достаточно долгое время, чтобы не быть полностью идентифицированным и с ней, – и называется »мерцательностью« (»Die in diesen letzten Jahren konsolidierte künstlerische Strategie, sich von Texten, Gesten und Verfahren zu distanzieren, setzt eine vorübergehende Identifikation mit den obengenannten Sprachen, Gesten und Verfahren, die nur die richtige Zeit dauert voraus, um mit ihnen nicht völlig identifiziert zu werden, und dann ein Abstandnehmen. Dann folgt eine neue Sich-Distanzierung, um auch mit dieser Strategie nicht völlig identifiziert zu werden. Das oben beschriebene Verfahren nennen wir »Aufblitzstrategie«). Monastyrskij, Andrej (Hrsg), *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy [Wörterbuch der Ausdrücke der Moskauer konzeptualistischen Schule]*, Moskva: Ad Marginem, 1999, S. 58–59.

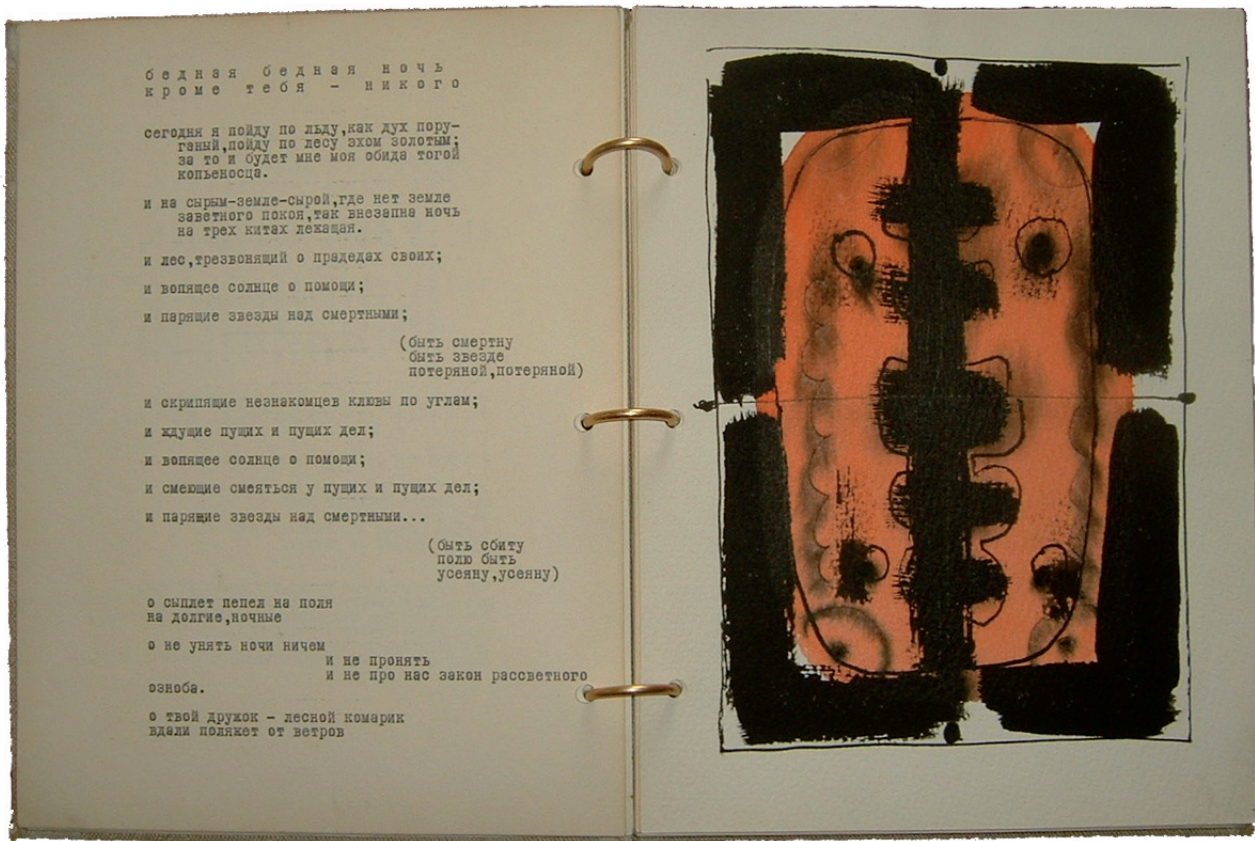
15 »Manchmal verwendet der Konzeptkünstler vorbereitete stilistische Konstruktionen und benutzt sie als Zeichen einer Sprache, er bestimmt ihre Grenze, Möglichkeiten und gegenseitige Vereinbarkeit [...] Einmal waren Künstler und Stil dasselbe, d. h. der Künstler identifizierte sich völlig mit der sprachlichen oder malerischen Wirklichkeit, die er nach bestimmten Regeln schuf. Dagegen verwirklicht er sich heute auf einer Metaebene als Punkt, in dem alle Sprachvektoren zusammenlaufen. Aus diesem Grund glaube ich, dass es unmöglich ist, die Rolle, die das weiße Blatt bei Gnedov und bei Rubinštejn spielt, zu vergleichen: Gnedov lebt innen im weißen Blatt, Rubinštejn verwendet es«. Vgl. Prigovs Brief vom 21. Februar 1982 an Ry Nikonova und Sergej Sigej auf der Seite: <http://www.nlo.magazine.ru/artist/jrec/main30.html>

16 Ein Exemplar von *Zwei Lied-Zeichnungen*, das dem Moskauer Künstler Igor Makarevič gehört, wurde 1991 auf der Ausstellung *Drugoe iskusstvo (Andere Kunst)* in Moskau, in der Tretjakov-Galerie, gezeigt. Für dieses Exemplar wurden andere Radierungen, als für das hier analysierte Buch, verwendet. Vgl.: *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956–1976. Tom 2: Katalog vystavki*. Moskau, 1991, S. 66.

17 Vgl. Kabakov, Ilya: *Tri installacii [Drei Installationen]*. Moskau, Ad Marginem, 2002, S. 229–240.

verschlucken. Das Verfahren, die Zeichnungen auf einer anderen Seite zu platzieren und sie in einem, wenn auch subtilen Rahmen einzuschließen, zeigt die totale Selbständigkeit der visuellen Elemente [Abb. 1]. Außerdem steht die hohe Unpersonalität des maschinenschriftlichen Textes (der nur durch die Abteilung des Refrains unterbrochen wird) eindeutig in Widerspruch zu Gerlovins Farbradierungen. Der Betrachter hat den Eindruck, als ob die visuelle und die verbale Reihe fast zufällig nebeneinander gestellt wurden.

Abbildung 1: L. Rubiņštejn – V. Gerlowin, *Zwei Lied-Zeichnungen* (1972)



Unter diesem Gesichtspunkt nimmt Rubiņštejn eindeutig Abstand vom Verfahren der russischen Futuristen – und vor allem von deren Versuch, dem Leser ein augenblickliches Verständnis des Textes durch die Verschmelzung des Bildes und des Wortes anzubieten. Im Widerspruch zu Aleksej Kručënych und Velemir Chlebnikov, die in *Deklaracija slova kak takovoe* (*Die Erklärung des Wortes als solches*, 1913) schrieben: »Чтобы писалось и смотрелось во мгновение ока!« (»Damit man in einem Augenblick sowohl sieht als auch schreibt!«)¹⁸, hebt Rubiņštejn die Möglichkeit hervor, Text und Bild gleichzeitig zu verwenden. Er versperrt dadurch jenen »organischen Übergang vom Text zum Bild«¹⁹, in dem Evgenij Kovtun das Kennzeichen des russischen futuristischen Buches erkennt. Im Unterschied z. B. zu Olga Rozanova, die in *Starinnaja ljubov'* (*Antike Liebe*, 1912) visuelle und verbale Elemente auf die gleiche Ebene stellt, indem sie beide

18 Aleksej Kručënych und Velemir Chlebnikov, *Slovo kak takovoe*, Sankt-Petersburg 1913, S. 3. Auf ähnliche Weise und in denselben Jahren drückte Apollinaire ein solches Bedürfnis aus.: »[...] habituer l'esprit à concevoir un poème simultanément comme une scène de vie, habituer l'œil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche«. Zitiert nach: Bohm, William: *The Aesthetics of Visual Poetry 1914–1928*, Cambridge University Press, 1986, S. 28.

19 »[...] органические переходы от текста к рисунку«, in Kovtun, Evgenij: *Russkaja futurističeskaja kniga*, S. 108.

mit demselben lithographischen Stift auf das Papier zeichnet, trennt Rubiņštejn die graphische Reihe von dem Text ab und unterstreicht so visuell die Kontaktunfähigkeit der Zeichnungen mit der maschinengeschriebenen Seite. In *Zwei Lied-Zeichnungen* fließen nämlich Wort und Bild parallel nebeneinander, ohne dass irgendein erzählerischer Zusammenhang zwischen ihnen hergestellt werden kann. Es ist bemerkenswert, wie dasselbe Verfahren im Buch auftaucht, das 1993 unter dem Doppeltitel *General'naja linija-Drugoe imja (Allgemeine Linie-Ein anderer Name)* von Rubiņštejn in Zusammenarbeit mit dem nach New York emigrierten Künstler Griša Bruskin herausgegeben wurde. Auch hier, wie auch in *Zwei Lied-Zeichnungen*, entfalten sich die graphische und die verbale Reihe gleichzeitig, aber in totaler Autonomie. Die unerwartete Nichtentsprechung des Texts (der aus Zitaten von Rubiņštejns Gedicht *Ein anderer Name* besteht) mit Bruskins diesem gegenüber platzierten Bildern erzeugt auffallende Verfremdungseffekte.

In dieser Hinsicht erinnern Rubiņštejns Bücher an *Zaumnaja kniga* (1915) [Abb. 2], wo Rozanova ihre Lithographien mit Spielkarten auf ganz unerwartete Weise neben Kručënychs Gedichte platziert hatte. Damit löste sie alle Beziehungen zwischen Text und Bild auf und distanzierte sich vom traditionellen Hauptprinzip, demzufolge »the text provides the coherent thread and the illustrations give visual realisation to individual moments in a narration«.²⁰ Auf ähnliche Weise ist ein logischer Zusammenhang zwischen Gerlovins abstrakten Zeichnungen und Rubiņštejns feierlichen Gesängen kaum zu erkennen. Auch die absolute Unbestimmtheit des Titels verweist auf das fehlende Sujet. Die graphische Reihe entfaltet sich neben dem dichterischen Text in einer fakultativen, fast zufälligen Beziehung, auf die auch der ephemere Zusammenhang der Seiten verweist, die nicht gebunden, sondern in einem einfachen Ordner gesammelt worden sind.

Der Verzicht auf eine synkretistische Einheit von Bild und Text bedeutet aber nicht, dass der junge Rubiņštejn kein Interesse an der typographischen Instrumentierung von Dichtwerken hatte. Vielmehr zeigen seine *Gesänge* eine hohe Sensibilität für die performativen Potentialitäten des geschriebenen Wortes, die vielleicht in Zusammenhang mit einem ähnlichen Verfahren gebracht werden sollten, das Anfang der 70-er Jahre von der Dichterin und Musikhistorikerin Elizaveta Mnacakanova ausgearbeitet worden war²¹. Sowohl Rubiņštejn als auch Mnacakanova glaubten, dass die damalige Zugangssperre zu den staatlichen Verlagen keine Strafe, sondern eine unschätzbare Gelegenheit wäre, um von dem Buch als Institution Abstand zu nehmen und nach neuen formalen Lösungen zu suchen. In dieser Hinsicht sind vor allem Mnacakanovas Behauptungen über den nicht nur überflüssigen, sondern auch unerwünschten Charakter der traditionellen typographischen Verkörperung der dichterischen Idee bemerkenswert:

Действительно, книгонапечатание, может и хорошее дело, но оно очень навредило творческому процессу. Оно омертвило творческий процесс. [...] Почему-то именно в России поэты очень хотели, боролись, чтобы их издавали типографическим способом ...А для меня это было ужасно. Я, например, когда смотрела на книги, пока жила еще в Москве, думала: »Боже мой, только бы...«. Я не хочу таких книг. Меня удивляло, что так называемые большие поэты мечтали об этом. Это означает смерть. Они мечтали быть изданным. Для чего – не понимаю. Этого я никогда не понимала.²²

20 Janeček, Gerald: *Kruchenych contra Gutenberg*, in: *The Russian Avant-garde Book*, S. 108.

21 Rubiņštejn wurde Elizaveta Mnacakanova Anfang der 70er Jahre von dem Komponist Aleksandr Rjabinovič vorgestellt.

22 »Es kann tatsächlich gut sein, ein Buch zu veröffentlichen, aber das schöpferische Verfahren wird dadurch sehr beschädigt. Dadurch wird das schöpferische Verfahren getötet. Aus irgendwelchem Grund geschah es genau in Russland, dass Dichter kämpften, um ihre Werke typographisch veröffentlichen zu können...Im Gegenteil, das schien mir immer schrecklich. Als ich noch in Moskau lebte und Bücher anschaute, dachte ich immer: »Gott behüte mich!«. Ich will diese Bücher nicht. Es verwunderte mich, dass die sogenannten großen Dichter davon träumten. Das bedeutet Tod. Sie träumten davon, ihre Bücher veröffentlichen zu können. Warum – das verstehe ich nicht. Das habe ich nie verstanden«. Mnacakanova, Elizaveta: »*Ja vseгда delala vsë kak to po drugomu*« [»Ich habe alles immer auf andere Art gemacht«], aus dem Interview mit Il'ja Kukulin,

Abbildung 2: Aliagrov (Roman Jakobson) – Aleksej Kručenyč – Ol'ga Rozanova, Zaumnaja Gniga, 1915



Von diesem instinktiven Hass gegen die erniedrigende Eintönigkeit der Buchstaben ausgehend, entwickelte Mnacakanova eine höchst originelle Methode, um die rhythmische Gestalt eines dichterischen Textes graphisch zu fixieren. Diese Methode zog die Aufmerksamkeit junger Moskauer Dichter und Künstler wie Lev Rubinštejn, Rimma Gerlovina und Andrej Monastyrskij auf sich. Insbesondere ist für ihre Verse eine spezifisch musikalische oder, besser gesagt, polyphonische Interpretation der Poesie kennzeichnend. Sie äußert sich in der Verwendung unterschiedlicher Leitmotive und führt unter dem Gesichtspunkt der visuellen Gestaltung des Textes zu einer komplexen Gestaltung der Seite²³. Auf der Grundlage dieses Verfahrens versuchten die zukünftigen Moskauer Konzeptualisten, den literarischen Text in eine Art von Partitur zu verwandeln und die Rolle des Lesers, der diese Partitur ausführen sollte, hervorzuheben²⁴. Mnacakanova, die in Baku geboren wurde, kann deshalb als eine wichtige Verbindungsfigur zwischen der Avantgarde um 1910 und den 20er Jahren und der »neuen Kunst« der 70er Jahre betrachtet werden. Es ist kein Zufall, dass Monastyrskij ihr ein Exemplar seines maschinengeschriebenen Buchs *Dlja dvunogogo druga (Für einen zweifüßigen Freund)* im Jahr 1972 schenkte²⁵.

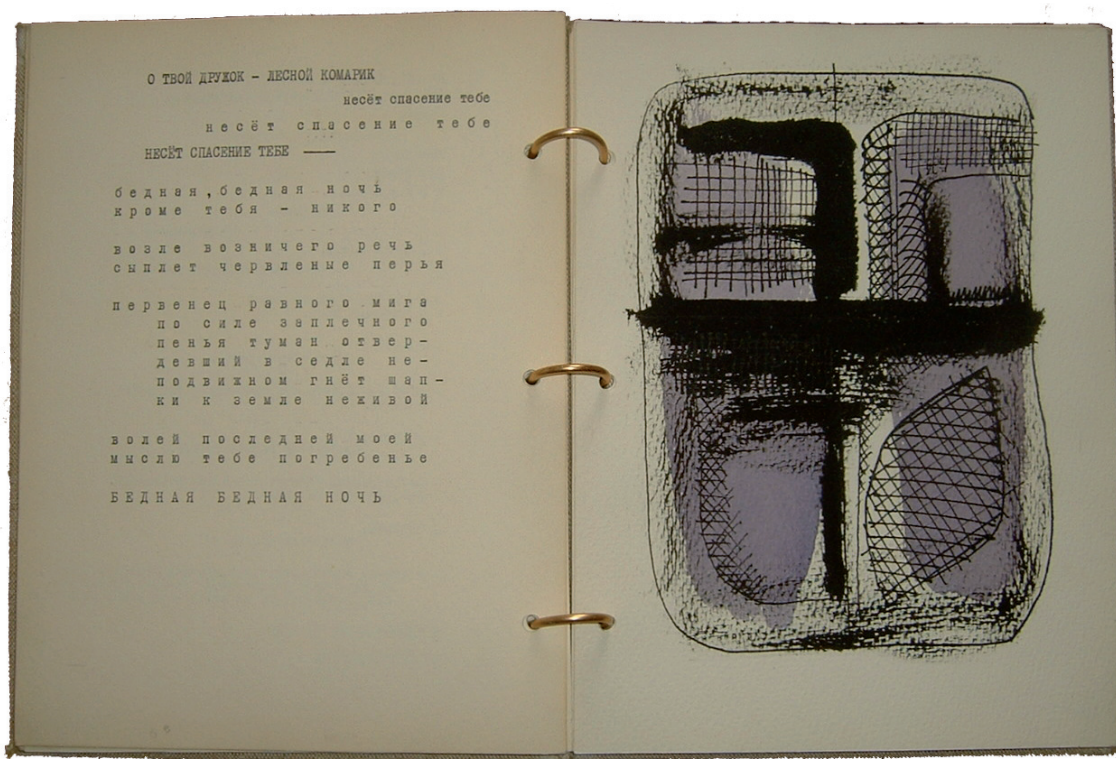
Eine solche Orchestrierung der Seite ist auch in *Zwei Lied-Zeichnungen* zu sehen. Im ersten Gesang spielt Rubinštejn durch die Benutzung von Groß- und Kleinbuchstaben auf das Auftauchen unterschiedlicher Stimmen und auf die Verwendung von verschiedenen Versmaßen an. Der feierliche, aber gleichzeitig auch surreale Anfang »БЕДНАЯ, БЕДНАЯ НОЧЬ, КРОМЕ ТЕБЯ – НИЧЕГО«²⁶ wird rasch auf einen schnellen, jambischen Rhythmus umgestellt. Auf diese Weise finden die nächtlichen Wanderungen des Helden (der als »дух поруганный« definiert wird)²⁷ durch Wälder und vereiste Wüsten eine akustische Widerspiegelung im Text. Die Homogenität des maschinengeschriebenen Textes wird hier durch eine Gliederung in Strophen aufgebrochen, von der jede ein unterschiedliches Versmaß und eine stärkere oder schwächere visuelle Relevanz

in: »Novoe literaturnoe obozrenie«, 33 (1998), S. 304.

- 23 Einige Gedichte von Elizaveta Mnacakanova wurden in Apollon-77, »Mitin Žurnal«, n. 45–46 (1992) und »NLO«, n. 16 (1995) und n. 33 (1998) veröffentlicht. Über ihre Poesie sehe man: Sekackij, Aleksandr: *Poezija i mantra*, in: »Mitin Žurnal«, n. 45–46 (1992); Rudnev, Vadim: *Stichosloženie Elizavety Mnacakanovoj*, ebenso (beide jetzt auf der Seite: <http://kolonna.mitin.com/archive.php?number=4546/sekats.shtml>); Birjukov, Sergej: *Zrimoe zvučanie*, in: »NLO«, n. 16 (1995), S. 286–288; Janeček, Gerald: »Rekviem« *Elizavety Mnacakanovoj*, in: »NLO«, n. 62 (2003).
- 24 In dieser Hinsicht ist die Meinung der Gerloviny kennzeichnend: »Наиболее ценным новшеством Мнацкановой, на наш взгляд, является музыкальная конструкция стиха, отражающая многоголосие эхо авторского голоса. Несмотря на визуальную несхожесть записей ее стихов с партитурами при чтении их возникает ощущение пространственно-временных отношений, свойственных нотному письму« (»Die bedeutendste Neuheit in Mnacakanovas Verfahren ist, unserer Meinung nach, die musikalische Struktur des Verses, die das polyphonische Echo der Stimme des Autors widerspiegelt. Obwohl die visuelle Aussicht der schriftlichen Version ihrer Gedichte keiner Partitur ähnelt, hat man bei ihrer Lesung den Eindruck, dass der Text in demselben Verhältnis zur Zeit und zum Raum steht, als ob er auf ein Notenblatt geschrieben wäre«). Gerlovin, Rimma und Valeryj: *Iskusstvo samizdata (Moskovskaja škola) [Samizdatkunst. Die Moskauer Schule]*, in: »A–Ja«, 1986, 7, S. 10.
- 25 Dieses Exemplar wurde mit handgeschriebenen Anmerkungen und Korrekturen von Mnacakanova dem jungen Dichter zurückgegeben und ist noch heute in Monastyrskijs Privatarchiv zu sehen. Einige Verse aus *Dlja dvunogogo druga* wurden erst im Jahr 2001 herausgegeben. Siehe: Monastyrskij, Andrej: *Nebesnomu nosatomu domiku po puti v Pagan*, Moskva: O.G.I., 2001.
- 26 Rubinštejn, Lev – Gerlovin, Valerij: *Dve pesni-Risunki*. Moskva: samizdat, 1972. Die Seiten des Buchs tragen keine Nummer.
- 27 »Ein beschimpfter Geist«, *ebenda*.

aufweist. Der Träger des literarischen Textes verwandelt sich also in eine Art von Partitur²⁸. Auch der Titel selbst (*Nocturne*) verweist auf den musikalischen Charakter des Textes²⁹.

In dieser Hinsicht gilt Rubinštejns Buch als die ideelle Wiederaufnahme der Experimente der russischen Avantgarde und vor allem des Versuchs, den Rhythmus des Textes auf die visuelle Ebene zu übertragen. Eine solche Praxis war in Andrej Belys *Pervaja Simfonija* (*Erste Symphonie*, 1902) besonders auffallend³⁰. Die graphische Aufteilung des Textes in nummerierte Phrasen, die ihrerseits in Stanzen unterschiedlicher Länge gruppiert wurden, sollte das Netz von Assonanzen, Wiederholungen und Verweise visuell widerspiegeln. Rubinštejn versucht auf ähnliche Weise, den Zusammenklang von unterschiedlichen Stimmen im Bewusstsein seines Helden durch die Verwendung immer neuer Typen darzustellen. Außerdem verstärkt er die Ausdruckskraft des Gesangs durch eine unkonventionelle Anwendung von Satzzeichen. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Rolle des Striches besonders hervorragend. Der dreimal wiederholte Strich am Ende des Verses »Небожитель на бегу« (---)³¹ z. B. kann man als Ideogramm des Themas ‚das Laufen‘



- 28 Später wird die Metapher der Partitur auf die neue Struktur der Kartothek übertragen: »Мне кажется, что аутентичный, т.е. »объемный« вариант моего текста примерно так же соотносен с плоским вариантом как, скажем, оркестровая партитура с переложением для одного или двух инструментов« (»Ich habe den Eindruck, dass die echte, d. h. »dreidimensionelle« Version meiner Texte in demselben Verhältnis zur flachen Version steht, wie eine Partitur für Orchester und die Umschreibung desselben Stücks für ein oder zwei Instrumente«). Rubinštejn, Lev: *Čto tut možno skazat'...* [Was man da sagen kann], *Ličnoe delo. Literaturno-chudožestvennyj al'manach* [Persönliches Aktenheft. Ein Almanach für Kunst und Literatur]. Moskva, V/o »Sojuzteatr« STD SSSR, Glavnaja redakcija teatral'noj literatury, 1991, S. 235.
- 29 Auch in Zukunft werden Rubinštejns Werke oft einen musikalischen Titel tragen. Siehe z. B. *Malen'kaja nočnaja serenada* (*Eine kleine Nachtserenade*), *Domašnee muzicirovanie* (*Häusliches Arrangement*).
- 30 Es ist kein Zufall, dass Gerald Janeček Belys *Erste Symphonie* gewählt hat, um seinen Essay über die visuelle Aspekte der Werke der russischen Avantgarde anzufangen. Siehe: Janeček, Gerald: *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments 1900–1930*, Princeton University Press, 1984, S. 25.
- 31 Rubinštejn, Lev – Gerlovin, Valerij: *Dve pesni-Risunki*.

interpretieren, das den ganzen Text durchzieht. Dagegen hebt der Strich, der nach der dreimal mit unterschiedlichen Schreibtypen wiederholten Zeile »несет спасение тебе« platziert wurde, den unbestreitbaren Charakter dieser Schlussbehauptung³² hervor [Abb. 3].

Andererseits erinnert die ständige Verwendung von Anaphern an die stilistischen Mittel, die in Zukunft das Genre der »Kartothek« kennzeichnen sollten. In dieser neuen Gattung, die ab 1975 von Rubiņštejn ausgearbeitet wurde, werden die ephemeren Sinneinheiten der Karteikarten nämlich nicht nur durch die Performance des Autors, der den Zuhörern den verbalen Inhalt liest, zusammengehalten, sondern auch durch ihre eigene Struktur und, insbesondere durch die häufige Wiederholung des Anfangs. Man denke z. B. an den Text *Katalog komedijných novšestv* (*Katalog der Komödienneuheiten*, 1976), dessen 122 Karteikarten mit dem Anfangssatz »Es ist möglich...« versehen sind, bzw. an *Uslovija i primety* (*Vorraussetzungen und Anzeichen*, 1983), der aus 51 Vermutungen besteht, die alle mit dem Wort »если« (»wenn«) beginnen. Ähnlicherweise beobachtet man in *Zwei Gesänge-Zeichnungen* eine fortschreitende Begrenzung und Veräumlichung einiger »elementaren Träger dichterischen Potentials«, die später von der Seite entfernt wurden, um dreidimensionale Objekte, wie z. B. Parallelepipeden (in permutativen Stücken) oder Karteikarten (in der Kartothek) zu werden.

Ein solches Verfahren ist auch im zweiten Lied »О голос ото сна восставшего...« zu finden, wo die Gliederung des Textes noch auffällender ist, trotz des Verzichts des Autors, Groß- und Kleinbuchstaben zu benutzen. Wegen der Anaphern und der Stilisierung nach der Sprache der Heiligen Schriften ähnelt Rubiņštejns Gedicht einem polyphonischen, wahrscheinlich apokryphen Kirchengesang. Auf die verzweifelte Stimme zu Beginn (»Не нам и не нам, братья, ломать костей о палицу Великого Кесаря... Никому и никому спасену не быть во чреве вечернего бога / Аминь«)³³ antwortet bald eine neue Stimme, die jede Spur von Resignation aus dem Herzen des dichterischen Ichs verbannen möchte. Aber Rubiņštejns Held ist für alle Aufforderungen taub und versucht durch hochtönende Klagen, sich dieser Berufung zu entziehen. Wie im vorigen Gesang arbeitet der Dichter eine Art von Partitur aus, indem er die »лесенка« (»kleine Treppe«) verwendet, d. h. jene stufenförmige Gliederung des dichterischen Textes, die zum erstenmal Wladimir Majakowskij in *Pro eto* (*Über dieses*, 1923) benutzt hatte. Selbstverständlich wirkt sich diese unkonventionelle Verräumlichung der Zeile auch auf die Semantik des Werkes aus. Z. B. gewinnt die Klage »Ах, нету меня, нету меня, нету меня«³⁴, die Rubiņštejn in dem absteigenden Schema der »лесенка« platziert, eine fast kosmische Nuance. Auf ähnliche Weise verweist graphisch die doppelte Treppe, in die das leise Flüstern (ше-по-ток) der göttlichen Stimme segmentiert wurde, auf die mystische Dimension, auf die die Leiden des jungen Helden projiziert wurden. Schon seit diesem frühen Buch scheint Rubiņštejn also seine Aufmerksamkeit auf die Möglichkeit zu richten, jedem Gedicht »seine« angemessene Form zu geben, damit die Stimmenvielfalt, die hinter dem monolithischen Aussehen des Textes liegt, endlich vernehmbar werden kann.

In Zusammenarbeit mit Goša Sandler: »Что по дорогам камней сил затекающих тяжба...«

Der Versuch, eine synkretistische Verschmelzung von Bild und Wort zu vermeiden, wird in einem anderen Buch noch auffällender. Rubiņštejn schuf es 1973 in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Goša Sandler³⁵. In »Что по дорогам камней сил затекающих тяжба...« besteht die

32 *Ebenda.*

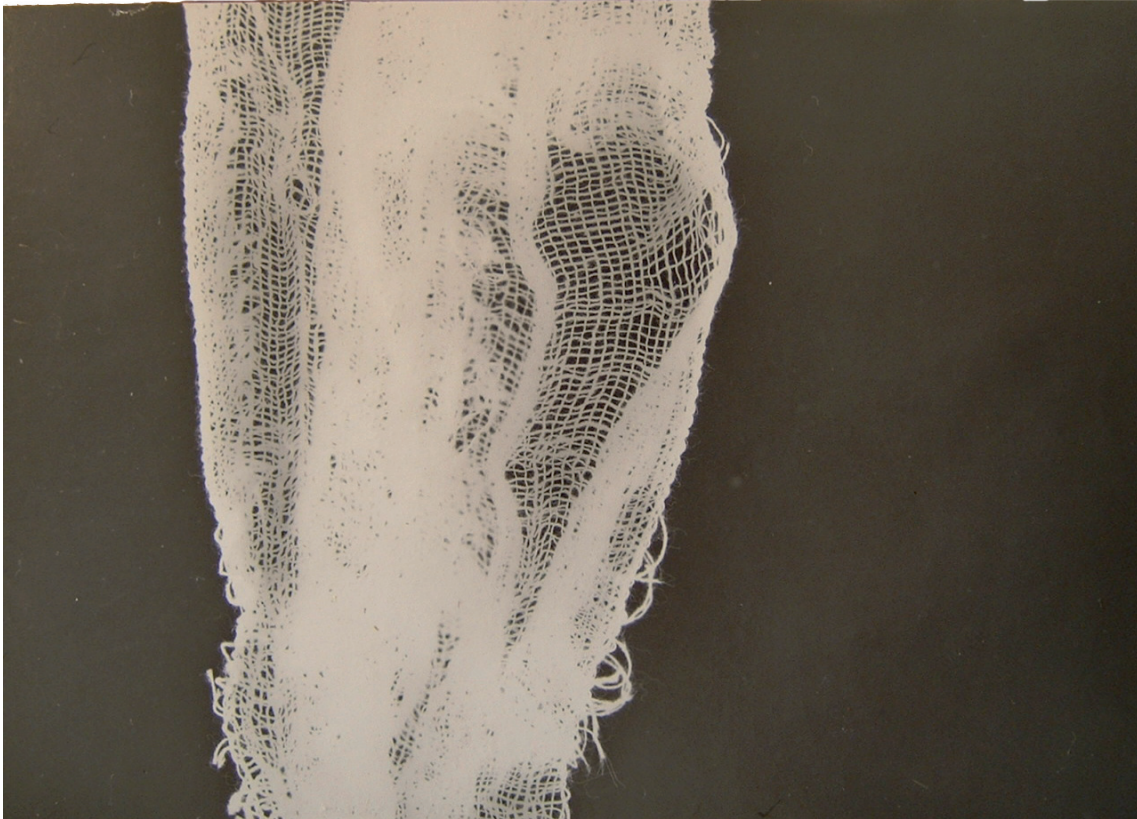
33 *Ebenda.*

34 *Ebenda.*

35 In ihrem Buch über Samizdat erwähnen Rimma und Valerij Gerlovin in Kürze die Zusammenarbeit mit Sandler: »Later he collaborated with the photographer Gosh Sandler to publish several original photobooks«. Gerlovin, Rimma and Valerij: *Samizdat Art*, in: Doria, Charles. (Hrsg.): *Russian Samizdat Art*, New York,

visuelle Reihe in einer Serie von *rayogrammes*³⁶, die aus Fäden³⁷ und Mull zusammengesetzt wurden [Abb. 4]. Im Unterschied zu *Zwei Gesänge-Zeichnungen* werden Wörter und Bilder nicht mehr nebeneinander gestellt, sondern sie wechseln sich im Abstand von je zwei Seiten ab. Sand-

Abbildung 4: L. Rubinštejn – G. Sandler, »Čto po dorogam kamnej sil zatechajušič tjažba...« (1973)



lers *rayogrammes* werden deshalb zu einer Art von visuellem Intermezzo innerhalb des Textes und stehen ihm in einer leicht umkehrbaren Beziehung gegenüber. Zugleich nehmen Rubinštejns neue Lösungen für die Segmentierung des Textes einen immer deutlicheren kombinatorischen Charakter an. Jeder Vers des Gedichts, das in Großbuchstaben auf die ersten und die letzte Seite des Buchs getippt wurde, wird zum Anfangsvers der Gedichte, die mitten im Band stehen. In diesem Buch-Objekt ist dann die Einheit (und die Einzigartigkeit) des dichterischen Textes völlig aufgehoben. Der Vers hört auf, etwas in sich Vollständiges zu sein und verwandelt sich in die ursprüngliche Phase einer neuen Vermehrung jener »Träger dichterischen Potentials«, die nur ein Jahr später von den Parallelepipeden des permutativen Stücks versinnbildlicht werden. Im Unterschied zu dem klassischen Sonettenkranz, wo das zweite Sonett mit der Schlusszeile des Ersten beginnt, das Dritte mit der Schlusszeile des Zweiten und so fort, scheint in Rubinštejns Buch jedes Gedicht aus einer Art von Urtext zu entspringen, der in sich den Anfang aller möglichen Texte enthält. Das Buch-Objekt wird hier zu einem Metatext, der in sich sowohl den Urtext

1986, S. 110.

36 Die *rayogrammes* als Genre entstanden aus einer zufälligen Entdeckung des amerikanischen Künstlers und Fotografen Man Ray, der 1922 begann, Kompositionen zu erschaffen, indem er Dinge mit der Emulsionsflüssigkeit und dem empfindlichen Papier in Kontakt brachte.

37 Man kann also zu dieser Zeit die Interessen der Moskauer Konzeptualisten auf das Motiv des Fadens zurückzuführen, dem Georg Witte einen ausführlichen Beitrag gewidmet hat. Man sehe: Witte, Georg: *Faden. Ein infratextuelles Motiv*, in: Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hrsg.) *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*. Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slavistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999, Wien: Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 51, 2001, S. 197–230.

als auch die einzelnen Gedichte einschließt. So werden die Fäden in Sandler's *rayogrammes* zur Metapher des subtilen Zusammenhangs, der alle Dinge umgreift.

Im Archiv des Dichters ist auch eine zweite Fassung desselben Bands zu finden, der noch deutlicher die Aufgabe einer bloßen Juxtaposition von Bild und Wort und den Anfang einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Buch als »selbstbedeutendes Medium« zeigt. Dabei kommt es zu einer scharfen Polemik mit dem gutenbergschen Erbe und insbesondere mit dem Lesen als einseitig gerichtetem Prozess. Rubiņštejn versucht, die Linearität des Lesens als zeitlich-räumlichen Verlauf zu überwinden und eine neue Umkehrbarkeit nicht nur in das Verhältnis zwischen visuellen und verbalen Elementen, sondern auch in die Beziehung zwischen den »Trägern dichterischen Potentials« innerhalb desselben Textes einzuführen.

Die »Soloversion« von »*Что по дорогам камней сил затекающих тѣжба...*« besteht aus einem weißen, sehr minimalistischen Büchlein, in dem sowohl die linke Seite als auch die rechte zusammengefaltet wurden, um zwei Frontseiten und zwei Rückseiten zu bilden. Schlagen wir »normalerweise« das Büchlein auf, dann haben wir dieselben Gedichte wie in dem mit Sandler geschaffenen Band, d. h. dieselben Texte, die auch hier in der Mitte des Buchs getippt und in zwei Teile spiegelbildlich getrennt wurden. Falten wir aber die Rückseite rechts zusammen, dann erhalten wir links seine Frontseite mit einem Motto und einigen, auf den ersten Blick mit dem Text nicht verbundenen Zeilen. Rechts taucht aber die rechte Hälfte des folgenden Gedichts auf, dessen linke Hälfte von der Rückseite mit dem Motto bedeckt ist [Abb. 5]. Die Struktur des Buchs hört auf, ein neutrales, fast unvernünftliches Element zu sein und wird zu einem der Bestandteile der Semantik des Textes. Rubiņštejn begann hier verschiedene Möglichkeiten auszunutzen, die ihm das Buch als physischer Träger anbot. Es ging ihm dabei um die Schaffung von unerwarteten Verhältnissen zwischen den Buchbestandteilen, um die Linearität des Lesens zu überwinden. Die »zufällige« Nebeneinanderstellung von Motti und Gedichten z. B. verstärkte die Feierlichkeit des daktylischen Rhythmus, indem sie ein komplexes Netz von biblischen Pseudozitaten kreierte.

In dieser Hinsicht ist die Erscheinung von versteckten Selbstziten in Rubiņštejns Text eine aufmerksame Betrachtung wert. Der Dichter wählt hier als Motto einen seiner Verse aus dem *Werk 2* (1972), »на сыром же ветру гадаю как быть«, der wegen der spezifischen Struktur des Buches plötzlich neben dem Fragment »боимся тебя чадо и дочерней мглы и вечерней печали и земного и древнего помысла и завета«³⁸ auftaucht. Einerseits wird die Reihe von Selbstziten zum impliziten Kommentar zu dem dichterischen Text; andererseits verbreitert sie den Textraum, indem sie ihn in den erweiterten Kontext des Œuvres des Dichters einfügt. Rubiņštejns Verse können also als musikalische Phrasen verstanden werden: Sie können ohne Beschränkung aus einem Werk zu einem anderen wandern. Außerdem fungieren sie als semantische Schlüssel, die dem Leser die Möglichkeit geben, in einem breiteren Feld den Text zu interpretieren. Dank der »Verdoppelung« der zusammengefalteten Seiten kann der Leser endlich »sein« eigenes Buch zusammenfügen und die unerwarteten Effekte prüfen, die sich aus der Wiederausstellung von Rück- und Frontseiten ergeben können.

Auf der anderen Seite spielt hier der fehlende Text eine immer wichtigere Rolle. Wir wissen es, dass er existiert, aber wir sehen ihn nicht, weil er von dem »siegenden« Teil der Seite völlig bedeckt ist. Ein Jahr später wird dieses Bewusstsein der negativen, widersinnigen Anwesenheit des abwesenden Wortes zum Mittelpunkt der »permutativen Stücke«.

Außerdem hört Rubiņštejn mit dieser nicht illustrierten Version von »*Что по дорогам камней сил затекающих тѣжба...*« auf, mit Berufskünstlern wie Valerij Gerlovin oder Goša Sandler

38 Rubiņštejn, Lev: »*Что по дорогам камней сил затекающих тѣжба...*«, Moskva: samizdat, 1973. Die Seiten des Buchs tragen keine Nummern.

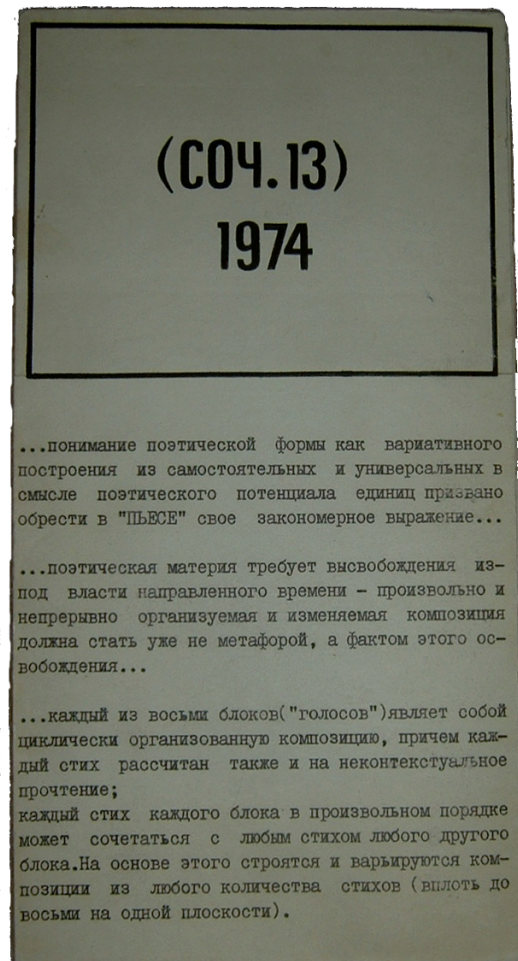
mitzuarbeiten. Er fängt an, seinen literarischen Texten mit eigenen Stilmitteln eine originelle, plastische Form zu geben.

Stück für acht Stimmen (Werk 13)

Rubiņštejns mehrjähriger Traum, »aus dem Buch« zu fliehen, verwirklicht sich endlich im Jahr 1974 mit der Entstehung seiner »permutativen Stücke« (»вариативные пьесы«). Im *Stück für acht Stimmen*, *Werk 13* (*P'esa dlja vos'mi golosov – sočinenie 13*) wird das Buch zum Trugbild, zum ironischen Hinweis auf die historische Rolle dieses Mediums. Die erste dieser Rubiņštejnschen Kompositionen besteht aus einer Schachtel aus Karton, die der Autor mit einem Rücken aus rotem Samt verziert hat. In der Schachtel befinden sich acht Parallelepipeden (d. h. die acht Stimmen des Titels), auf deren Oberflächen der Dichter seine Verse getippt hat. Das Buch verwandelt sich in einen leeren Behälter, dessen Inhalt nicht mehr in einer linearen Folge von nummerierten Seiten besteht, sondern sich auf eine neue, offene Struktur bezieht. Als Ersatz für das traditionelle Vorwort klebt Rubiņštejn an die Schachtel einen erklärenden Text, der einerseits an die Manifeste der Avantgarde, andererseits an eine prosaische Gebrauchsanweisung erinnert [Abb. 6, 7]. Mit diesem Verfahren steht die Banalität des Mediums im Widerspruch zu dem feierlichen Ton des darauf dargestellten Inhalts.

Rubiņštejns Manifest reicht vom allgemeinsten Begriff (dem »poetischen Stoff«) bis zu den einzelnen Elementen (»jeder Vers jedes Blocks«). Im *Stück für acht Stimmen* wird die dichterische Form physisch betrachtet und als »вариативное построение из самостоятельных и универсальных в смысле поэтического потенциала единиц«³⁹ definiert. Um »den Zwang zur Anordnung in der Zeile zu überwinden«⁴⁰, muss der Dichter unbedingt seinem poetischen Stoff eine räumliche Struktur geben. Nur die Verräumlichung der Textstrukturen kann die Verbindung zwischen den »elementaren Trägern dichterischen Potentials« umkehrbar machen und die zeitliche Abfolge des Lesens unterbrechen. Deshalb gehören Rubiņštejns Kompositionen unter formalem Gesichtspunkt zum allgemeinen Kontext der konkreten Poesie, deren Pathos in der Ablehnung der Linearität der Verszeile zum Ausdruck kommt⁴¹. Außerdem erlaubt die Drei-

Abbildung 6: L. Rubiņštejn, Stück für acht Stimmen, Werk 13 (1974)

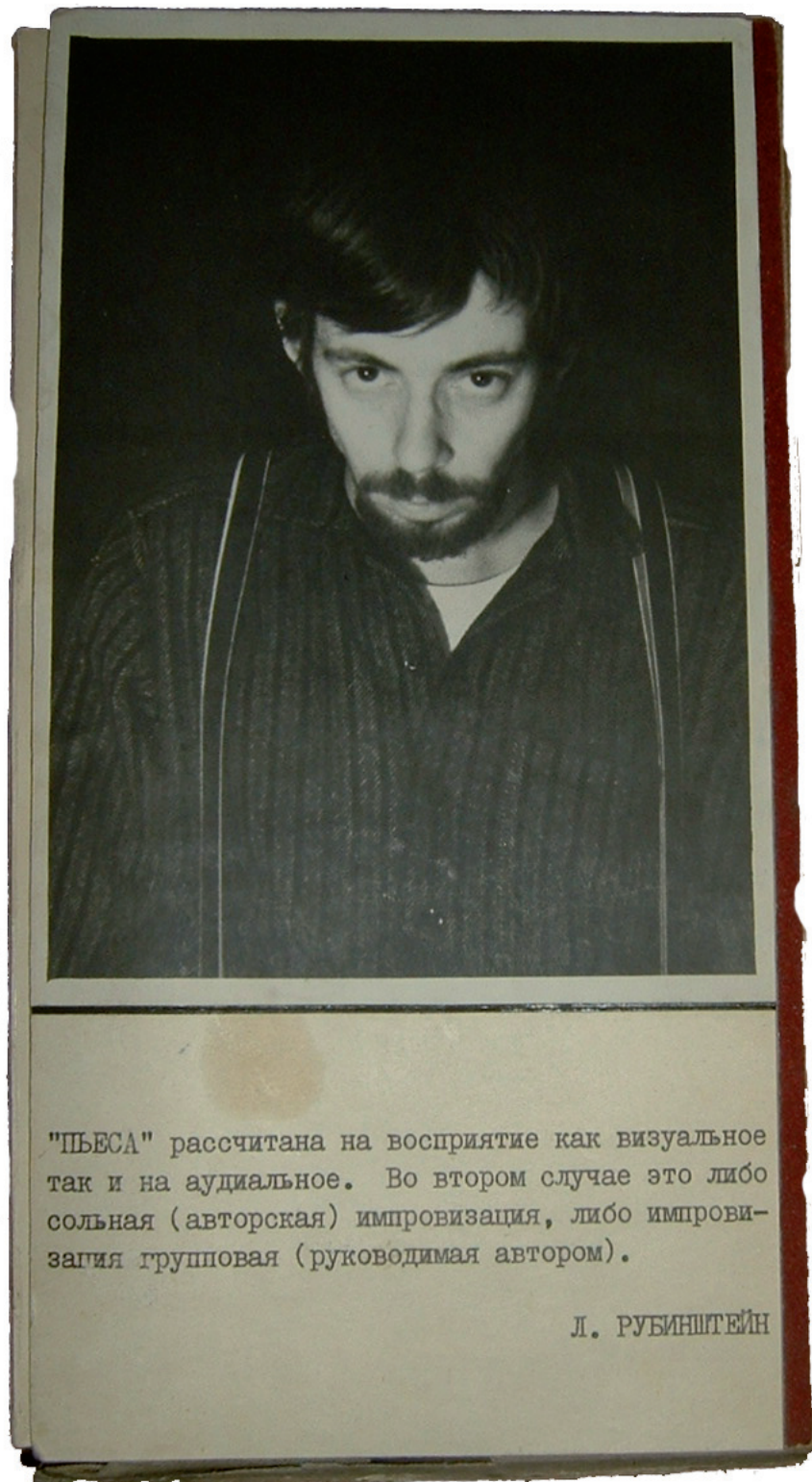


39 »[...] eine permutative Struktur, die aus unabhängigen und universellen Einheiten dichterischen Potentials besteht«. Rubiņštejn, Lev: *P'esa dlja vos'mi golosov (sočinenie 13)*, Moskva, *samizdat*, 1974. Vgl. mit der späteren Definition der Kärtchen in der Karthotek: »Jedes Kärtchen ist sowohl Objekt als auch eine universelle Rhythmusseinheit«. Ders.: *Was kann man da sagen...*, in: *Präprintium*, S. 118.

40 Nekrasov, Vsevolod: *Erklärende Notiz*, ebenda, S. 59.

41 »Where visual poetry differs from ordinary poetry is in the extent of its iconic dimension, which is more pronounced, and in its degree of self-awareness. Visual poems are immediately recognizable by their refusal to adhere to a rectilinear grid and by their tendency to flout their plasticity«, Bohm, William: *Modern Visual Poetry*, Associated University Presses, 2001, S. 15.

Abbildung 7: L. Rubiņštejn, Stück für acht Stimmen, Werk 13 (1974)



dimensionalität der Parallelepipede dem Leser, direkt mit dem poetischen Stoff in Kontakt zu treten. Durch die Manipulation des permutativen Stücks kann der Leser seine persönliche Textversion wählen und infolgedessen zum »Ko-Autor« des Werkes werden. Der Leser hört also auf, ein lediglich passiver Betrachter zu sein.

In dieser Hinsicht ist es interessant, Rubinštejns *Varijativnye p'esy* im Zusammenhang mit dem Zufallprinzip zu betrachten, das der amerikanische Komponist John Cage ab 1958 in seiner Musik zu verwenden begann. Der Dichter erwähnt oft den Einfluss, den die amerikanische minimalistische Musik und insbesondere Cages Theorien auf Moskauer Konzeptkünstler und auf sich selbst ausübten:

Когда я стал сочинять более или менее сознательно [...], я уже мыслил себе другие истоки. Эти истоки находились уже не в пространстве вербальном, то есть литературы, а, скорее, изобразительных искусств. [...] То есть на меня влияло современное мне изобразительное искусство, в частности поп-арт, и современная минимальная музыка.⁴²

Und tatsächlich findet auch in den permutativen Stücken, wie in Cages »offenen Partituren«, eine Thematisierung des Zufalls als solcher statt. Der Autor hört auf, eine einzige, für alle Leser obligatorische Textfassung zu geben. Wie beim Würfelspiel entstehen aus den Schriftfragmenten fast unendliche Kombinationen, die niemand voraussehen kann. Der literarische Text wird hier zu einer »willkürlich und ununterbrochen sich bildende und verändernde Komposition«⁴³.

Cages Verfahren wurde Anfang der sechziger Jahre von einer Gruppe junger amerikanischer Künstler, die später an den Fluxus-Veranstaltungen teilnehmen werden, im Sinne zeitgenössischer konkreter Poesie, adaptiert. Das Zufallsprinzip wurde vor allem von Diane Wakowski in den *Chance Poems* (1960) verwendet, die für ihre programmatische Entfernung jeder Spur von Vorherbestimmung an Rubinštejns Stücke erinnern. Der Komponist La Monte Young erzählt:

I was talking to Diane. We were discussing her methods of composing chance poems. She would write each image on a piece of paper as it came to her mind, in one sitting, put it into a paper sack – shake them around a little and then take them out, allowing them to form the poem from the order in which she drew them.⁴⁴

Der Auftrag, den dichterischen Text abzufassen, wird völlig dem Zufall überlassen. Dennoch erweist sich Rubinštejns Strategie im Vergleich zur Praxis der amerikanischen Dichterin als viel radikaler, denn das permutative Stück verkörpert ein noch offeneres Stadium des Kunstwerks: In ihrer geometrischen Mehrdimensionalität versinnbildlichen die Parallelepipeden die Koexistenz aller Textvarianten vor der Auswahl. Diane Wakowski beauftragt den Zufall, sie beim Schaffen des Werkes zu ersetzen; dagegen wählt Rubinštejn im Zweifel die Notwendigkeit selbst, eine eindeutige Version des Textes zu geben, d. h. ein in sich geschlossenes Werk zu schaffen.

In dieser Hinsicht gehören seine Kompositionen dem größeren Kontext der zeitgenössischen Konzeptkunst an, die sich im Westen seit dem Ende der sechziger Jahre mit einer radikalen Kritik am tradierten Status des Kunstobjekts beschäftigte. Das Werk verwandelt sich – wie Lawrence Alloway schrieb, zur »fakultativen Form seiner Begriffe«⁴⁵, d. h. es identifiziert sich nicht mehr mit dem vollendeten Erzeugnis des künstlerischen Schaffens, sondern mit der immateriellen Ge-

42 »Als ich begann, bewusst zu schreiben [...], fand ich andere inspirierende Elemente. Diese Elemente gehörten nicht mehr der verbalen Dimension, d. h. der Literatur an, sondern den bildenden Künsten. Auf mich wirkte die Gegenwartskunst, besonders die *Pop Art* und die gegenwärtige, minimalistische Musik ein«. Aus dem Interview mit Tat'jana Voskovaja.

43 »[...] eine willkürliche, ständig veränderliche Zusammensetzung«. Rubinštejn, Lev: *P'esa dlja vos'mi golosov*.

44 La Monte Young, *Lecture 1960*, in: A. Bonito Oliva (Hrsg.): *Ubi Fluxus ibi Motus*, Milano, Mazzotta 1990, S. 198.

45 Zitiert nach: Mœglin-Delcroix, Anne: *Esthétique du livre d'artiste*, S. 242.

samtheit seiner theoretischen Voraussetzungen bzw. mit der »offenen« Dimension des Projektes. In *Paragraphs on Conceptual Art (Paragraphen über Konzeptkunst, 1967)* behauptet der amerikanische Künstler Sol LeWitt: »The idea itself, even if it is not made visual is much more a work of art, as any finished product. All intervening steps – scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies«⁴⁶. Die Schöpfung wird hier als Bearbeitung der Formel interpretiert, die die Eigenschaften des Werkes beschreibt. Diese Daten sollten auf den Zuschauer übertragen werden, ohne dass sie sich unbedingt in einem vollendeten Produkt verwirklichen müssen. Wie ein Komponist kann der Künstler bzw. der Dichter die Ausführung seiner »Partitur« anderen überlassen und sich nur mit der virtuellen Ebene des Werkes auseinandersetzen. Bei Sol LeWitt ist der bildende Künstler nicht mehr als Handwerker zu begreifen: »Andere können das Projekt des Künstlers besser als er selbst verwirklichen. In Analogie zur Musik kann man sagen, dass der Künstler eher als Komponist, denn als Interpret wirkt«⁴⁷.

Auch Rubiņštejn betont die substantielle Fakultativität der Aufgabe, den ästhetischen Ideen eine konkrete Form zu geben:

Текст не является чем-то абсолютно обязательным, необходимым, как Пинокио, если его из бревна вырезаешь, то он уже там сидит и дышит [...] и воспринимается текст как один из бесконечных вариантов подобных текстов, которые могли бы быть«⁴⁸.

Dieselbe Anschauung taucht auch in Lewitts *Sentences on Conceptual Art (Erläuterungen über Konzeptkunst, 1969)* auf: »For each work of art that becomes physical there are many variations that do not«⁴⁹. Um seine These zu beweisen, schaffte er seit 1966 eine Reihe von *Serial Projects* (»multipart pieces with regulated changes«)⁵⁰, wo die Permutation der Bestandteile zum Thema des Werkes wird. Potentiellen Textvarianten, die normalerweise unsichtbar bleiben, weil sie vom Autor verworfen wurden, werden hier zum Mittelpunkt des Werkes. Infolgedessen ist die Aufgabe des Künstlers als die höchst unpersönliche Ausarbeitung einer endlichen Serie von Möglichkeiten zu verstehen. Jedes subjektiv-ästhetische Kriterium wird hier völlig aufgehoben⁵¹.

Unter diesem Gesichtspunkt erweist *Stück für acht Stimmen* seine Verwandtschaft mit der intellektuellen Strategie der westlichen Konzeptkunst. Andererseits steht die offene Form Rubiņštejns permutativer Stücke mit Sol LeWitts strenger Interpretation des Reihenprinzips klar im Widerspruch. In *Serial Projects* setzt der amerikanische Künstler sich mit der systematischen Ausarbeitung aller wechselnden Formen auseinander, die aus der Kombination geometrischer Figuren entstehen können. LeWitts Œuvre kann man deshalb als die graphische, bzw. plastische Fixierung eines »in sich geschlossenen Systems, das eine endliche Reihe von Varianten bietet«⁵², bezeichnen. Dagegen überlässt Rubiņštejn seinen Lesern die Möglichkeit, eine von den vielen potentiell existierenden Textvarianten zu wählen und zu verwirklichen. Mit seinen permutativen Stücken betont er die Unmöglichkeit, alle potentiellen Textvarianten gleichzeitig zu realisieren und, infolgedessen die Unfähigkeit, den literarischen Text völlig zu beherrschen. Jeder existie-

46 LeWitt, Sol: *Paragraphs on Conceptual Art*, in: «Art Forum», June 1967, S. 83

47 Vgl.: Mœglin-Delcroix, Anne: *Esthétique du livre d'artiste*, S. 240.

48 »Der Text ist keine obligatorische Wirklichkeit, Etwas wie Pinocchio, das sitzt und atmet, wenn man beschließt, es zu schnitzen. [...] Der Text ist nur eine der möglichen, unendlich verschiedenen Textversionen«, *Jazyk – pole bor'by i svobody [Die Sprache als Schlachtfeld und Freiheit]*, S. 309.

49 LeWitt, Sol: *Sentences on Conceptual Art*, zitiert nach: *L'art conceptuel: une perspective*, Paris, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1990, S. 201.

50 LeWitt, Sol: *Serial Projects n. 1 (ABCD)*, ebenda, S. 204.

51 Das Verfahren des seriell-konzeptuellen Künstlers ist am Beispiel von Sol LeWitts *Serial Projects* als eine bloß aufnehmende Praxis zu verstehen: »La chance, ni le goût, ni le souvenir inconscient des formes quelconques, ne joueront le rôle quant au résultat. L'artiste sériel n'essaie pas de produire un objet beau ou mystérieux; il fonctionne comme un employé au écritures consignnant les resultants du postulat préalable«, ebenda.

52 Vgl.: Riout, Daniel: *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, 2000.

rende Text verweist auf die anderen möglichen Texte, die aus irgendwelchem Grund nicht verwirklicht werden konnten.

Der Entschluss, auf eine systematische Ausarbeitung der Textvarianten zu verzichten, verdeutlicht noch einmal die Faszination, die Cages Musik Anfang der siebziger Jahre auf den jungen Dichter ausübte. So wie der amerikanische Komponist, der Schönbergs serielles Prinzip zerstörte, indem er in das Paar »Wiederholung/Variation« ein drittes unberechenbares Element, den Zufall, einführte, setzte auch Rubiņštejn die »Notwendigkeit« des literarischen Textes in Zweifel, indem er dem Leser und seiner unabsehbaren Wahl den Auftrag überließ, sein Gedicht zu realisieren. Auch hier führt die minimalistische Reduktion des Materials zu einer Betonung des performativen Charakters des Stücks. Die Komposition trägt keinen Titel, sondern nur eine Opusnummer; es gibt keine Figuren, sondern vage »Stimmen«, die jeder auf seine Weise interpretieren kann.

Der musikalische Charakter dieses Künstlerbuchs taucht auch in seiner Neigung zur Polyphonie auf. Die Einzigartigkeit des dichterischen »Ichs« wird durch eine programmatische Vervielfältigung der Stimmen aufgelöst. In dieser Hinsicht lässt sich Rubiņštejns Stück mit vielen anderen Experimenten vergleichen, die Anfang der siebziger Jahre in Moskau entstanden, wie z. B. mit den Stücken für eine polyphonische Lektüre (»Пьесы для полифонического чтения«), die im selben Jahr Rimma Gerlovina schrieb. Es ist höchstwahrscheinlich, dass der junge Dichter, der zu dieser Zeit fast täglich das »wie ein Konzertflügel breite Atelier« der Gerlovins besuchte, diese Kompositionen kannte⁵³.

Außerdem erinnert die Dreidimensionalität von Rubiņštejns Stück an die berühmten Würfel (»Кубики«), die Gerlovina im Jahr 1973 zu schaffen begann und später als »allegorical units of time, space or human character«⁵⁴ definierte. Wie Rubiņštejns Parallepipeden, verkörpern Gerlovinas Würfel die elementaren Teilchen des dichterischen Organismus. Im Unterschied zu den permutativen Stücken, in denen der geometrische Körper nur als Oberfläche für die Veräumlichung des verbalen Materials diente, bauen sie sich eher auf der Opposition »innen/außen« auf, denn die Bedeutung der Komposition entsteht nicht durch die Permutation der Textfragmente, sondern dank der wechselseitigen Wirkung der Schriften, die oft innerhalb des Würfels platziert worden sind. Es ist kein Zufall, dass auf der sogenannten »Ausstellung der Sieben«, die im Mai 1976 in Leonid Sokovs Atelier stattgefunden hatte, Rimma ihre Würfel mit einem großen Schild mit der Aufschrift: »Заглядывайте в кубики, иначе ничего не поймете!« (»Schaut in die Würfel, sonst versteht ihr nichts!«)⁵⁵ ausgestattet hatte [Abb. 8]. Die Künstlerin erläuterte ihre Intention in einem unveröffentlichten Artikel der 70er Jahre, der sich im Privatsarchiv von Nicoletta Mislér befindet: »Die Würfel bestehen aus zwei gleichwertigen Komponenten, dem Wort und dem Volumen, die sich untereinander beeinflussen«⁵⁶. Das Resultat ist ein elementares, in ein Paar Phrasen sich vollendetes Drama, oder, wie Ekaterina Degot' schrieb, ein »афористический сюжет-коан«⁵⁷. Trotz dieses formalen Unterschieds lassen sich sowohl Rubiņštejns per-

53 Zwei von Gerlovinas polyphonischen Stücken, d. h. *Nachdenken über Schwester Ira (Razmyšlenie o sestre Ire)* und *Vier Präludien zur Geburt (Четыре прелюдии к рождению)* wurden in Rahmen der Ausstellung *Präprintium* gezeigt. Vgl. auch: Gerlovin, Rimma and Valerij: *Samizdat Art*, S. 159.

54 *Ebenda*, S. 164.

55 Vgl.: Crispolti, Enrico / Moncada, Gabriella (Hrsg.): *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale [Die neue sowjetische Kunst. Eine inoffizielle Perspektive]*. Venezia: Marsilio, 1977, S. 191.

56 »[...] кубики состоят из двух равноценных компонентах – слова и объема, которые взаимодополняют друг друга« (»Die Würfel bestehen aus zwei verschiedenen Elementen, aus Wort und Rauminhalt, die sich gegenseitig vervollständigen«), in: Gerlovina, Rimma, *Kommentarij k rabotam 1975–1976 [Aufzeichnungen über unsere Arbeiten]*, samizdat, Rom, Privatsarchiv von Nicoletta Mislér.

57 »[...] aphoristisches Sujet in Form eines Koan«. Degot', Ekaterina: *Russkoe iskusstvo XX veka [Russische Kunst im 20sten Jahrhundert]*, Moskva, Trilistnik, 2000, S. 188.

mutative Stücke als auch Gerlovinas Würfel als ein höchst origineller Versuch bezeichnen, das dichterische Wort aus der Linearität der Verszeile zu befreien.

Abbildung 8: Rimma Gerlowina mit ihren Würfeln auf der »Ausstellung der Sieben« (Moskau, Mai 1976)



Andererseits führt ein solches Verfahren zur Unmöglichkeit, das ganze Gedicht auf einen Blick wahrzunehmen, denn wenn der Leser eine Zeile auf einer bestimmten Oberfläche liest, kann er die andere nicht mehr sehen. Rubinštejns Text verweist immer auf andere Texte, die im Moment der Lektüre nicht mehr (oder noch nicht) vorhanden sind. Wie in vielen Arbeiten der Moskauer Konzeptualisten (wie z. B. die *Motalka* von Andrej Monastyrskij)⁵⁸ läuft also der Prozess des Lesens auf ein Wechselspiel von Verbergen und Enthüllen hinaus. In dieser Hinsicht wird das Stück für acht Stimmen zur Metapher der Beschränktheit der Sprache, zur plastischen Demystifikation ihres Anspruchs, die ganze Wirklichkeit beschreiben zu können. Es geht hier nicht nur um ein räumliches Verteilen des Originaltextes, denn hier existiert kein Originaltext als ein sinnvolles, notwendiges Schriftganzes mehr. Übrigens hatte Rubinštejn schon in seiner »Gebrauchsanweisung« den willkürlichen (»произвольный«)⁵⁹ Charakter jeder neuen Ordnung der Textfragmente

58 Über *Motalka* (*Die Spindel*) vgl.: Kollektivnye Dejstvija: *Poezdki za gorod* [Ausflüge aus der Stadt]. Moskva: Ad Marginem, 1998, S. 184; Hänsgen, Sabine / Witte, Georg: *Die sichtbar unsichtbare Schrift des Samizdats*, in: *Berlin–Moskva/ Moskva–Berlin. Chronik*, S. 248; Witte, Georg: *Faden*, S. 223–225.

59 »Каждый стих каждого блока в произвольном порядке может сочетаться с любым стихом любого другого блока. На основе этого строятся и варьируются композиции из любого количества стихов (вплоть до восьми на одной плоскости) («Jeder Vers jedes Blocks kann sich mit irgendwelchem Vers irgendwelchen Blocks verbinden. Auf diese Art erhalten wir verschiedene Verskombinationen, bis zu acht Verse auf einer einzigen Oberfläche»), Rubinštejn, Lev: *P'esa dlja vos'mi golosov*.

betont. Es ist unmöglich, den Originaltext zu rekonstruieren, weil es einen solchen von Anfang an nicht gibt.

Andererseits kann man Rubiņštejns Text auch als eine implizite, ironische Kritik an dem Konzept der literarischen »Polyphonie« betrachten, wie es Michail Bachtin in seinem Werk über Fedor Dostojevskij dargestellt hatte. In Dostojevskijs Romanen erkannte Bachtin die simultane Koexistenz von unterschiedlichen »Idee-Männern«, d. h. »die durch Dialektik nicht überwundene Gegenüberstellung mehrerer Gewissen, die keine geistliche Einheit bilden«⁶⁰. Dagegen beweist Rubiņštejn visuell die Unmöglichkeit, alle Stimmen des Stücks gleichzeitig zu vernehmen. Hinter der zufälligen Fixierung eines Textes bleibt immer etwas, das nicht ausgesprochen werden kann. Das polyphonische Prinzip besteht also nicht in der simultanen Koexistenz des Verschiedenen, sondern in der zyklischen Entdeckung der Schattenseite des Textes, die hier von dem potentiell unendlichen Umdrehen des Parallelepipeds verkörpert wird. Um jedes ausgesprochene Wort drängen sich chaotisch die Varianten, die der Sprechende abgelehnt hat.

Damit ist eine besondere Sensibilität für das Nicht-Vernehmbare verbunden, die sich auch in dem späteren Œuvre des Moskauer Dichters beobachten lässt. In dieser Hinsicht ist vor allem eine Bemerkung bezeichnend, die wir in den Kommentaren über Stimmen (»Голоса«, 4.1.1985), eine Performance der Gruppe Kollektiven Aktionen finden können. Im Widerspruch zum Kollegen Jurij Lejderman, der seine Zufriedenheit mit den wenigen Momenten äußerte, in denen die zwei Texte fast verständlich waren, die von den Teilnehmern an der Akcija gleichzeitig gelesen wurden, behauptete Rubiņštejn: »Mir gefiel das, was ich nicht verstand«⁶¹. Die Aufmerksamkeit des Dichters richtet sich so auf die Fähigkeit des Wortes, sowohl sinnvolle Formulierung als auch undeutliches Gemurmel zu sein.

In diesem Zusammenhang sind auch die konkreten Bedingungen der »Ausführung« des permutativen Stücks zu betrachten. Die Spannung zwischen Unwahrnehmbarkeit und Klarheit, Verbergung und Enthüllung führt zu einer doppelten Vorstellungsmöglichkeit. Einerseits kann man das Stück visuell ausstellen und seine Bestandteile (die Parallelepipeden) auf eine Oberfläche legen. Andererseits kann man sie auch in ein solches Gitter stecken, wie Rimma Gerlovina es im Jahr 1976 für ihr Kombinationsspiel (»комбинаторная игра«) unter dem Titel Raj, Čistilišče, Ad (Himmel, Fegefeuer, Hölle) schuf [Abb. 9]. Dabei wird das Oppositionsprinzip deutlich, nach dem das verbale Material auf der jeweiligen Seite platziert wurde. Die entgegengesetzten Flächen jedes Blocks sind durch eine Serie von Assonanzen und Anaphern miteinander verbunden, wie zum Beispiel in den Anapestversen »по вороньему следу...по горячей руке« und »да речная порода...да и не выдать«. Auf diese Weise erlaubt die dreidimensionale Verräumlichung des dichterischen Textes dem Autor, die gegenseitige Unvernehmbarkeit der Textvarianten visuell zu materialisieren.

Wenn wir die auf den Seiten maschinenschriftlich verteilten Verse in einer Ordnung lesen, erhalten so wir in nuce die von Rubiņštejn seit 1975 ausgearbeitete Gattung der Kartothek. In seinem Instruktionstext erkannte der Dichter die Möglichkeit, auf beide Weisen das Stück auszuführen:

*ПЬЕСА рассчитана на восприятие как визуальное так и на аудиальное. Во втором случае это либо сольная (авторская), либо импровизация групповая (руководимая автором)*⁶².

Doch die Sehvorstellung unterscheidet sich wesentlich von der Hörvorstellung des Werkes. Beim bloßen Wahrnehmen des Textes (ohne dass die geometrische Struktur der Komposition visua-

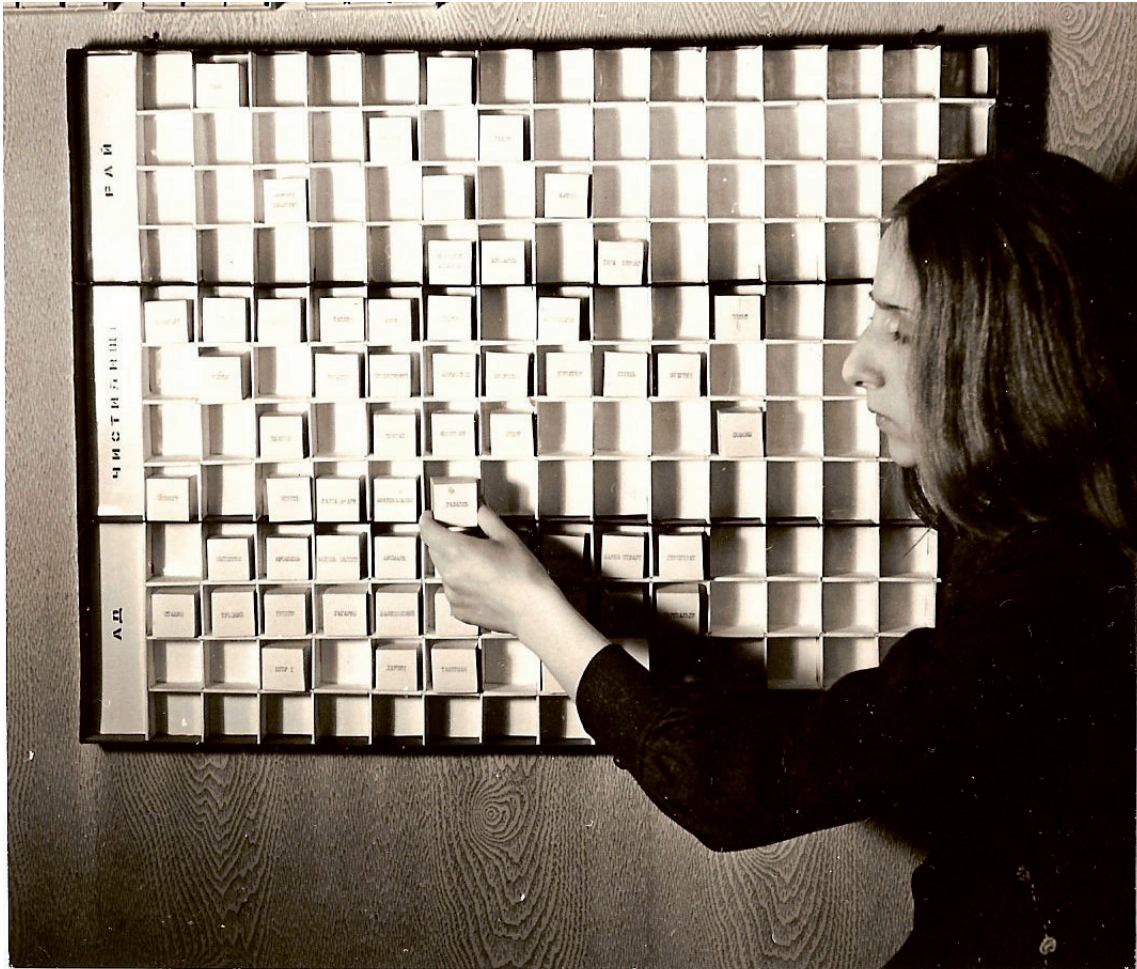
60 »[...] не снятое диалектически противостояние многих сознаний не сливающихся в единство становящегося духа«. In: Bachtin, Michail: *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* (1929), zitiert nach: ders.: *Sobranie sočinenij*, tom 2, Moskva, Russkie slovari, 2000, S. 34.

61 Kollektivnye Dejstvija: *Poezdki za gorod*, S. 300.

62 Rubiņštejn, Lev: *P'esa dlja vos'mi golosov*.

lisiert werden kann) kann man die negative Anwesenheit der abgelehnten Varianten nicht mehr spüren. Dafür tritt die Möglichkeit in den Vordergrund, die Textfragmente auf alle beliebigen Arten zu kombinieren. Andererseits taucht bei der Hörausführung der Autor wieder auf, der theoretisch aus dem permutativen Stück verbannt werden soll. Diese Spannung zwischen einer »demokratischen« Interpretierung des Textes als poetische »objets trouvées«, das jeder auf seine Art ausarbeiten kann, und die Tendenz des Autors, die Ausführung des Stücks unter Kontrolle zu halten, wird später durch die Erfindung der Kartothek aufgehoben. In diesem neuen Genre tritt der Autor wieder auf die Bühne, um die Bedingungen der Rezeption des Textes durch seine eigene Lektüre zu diktieren.

Abbildung 9: Rimma Gerlowina, Himmel, Fegefeuer, Hölle (1976)



Zweites permutatives Stück – Werk 14

Ein weiterer Schritt auf dem Weg zum ersehnten »Ausgang aus dem Buch« ist im Zweiten permutativen Stück – Werk 14 (Vtoraja variativnaja p'esa – sočinenie 14) zu sehen, das Rubinštejn im April 1974 schrieb. Im Unterschied zum Stück für acht Stimmen, wird hier jeder Hinweis auf das Buch völlig aufgehoben, denn die Parallelepipeden befinden sich diesmal in einer weißen, anonymen Schachtel, die nur eine rein praktische Funktion ausübt. Sogar der Titel wurde mit einem roten Bleistift auf einen Block geschrieben, der unerwartet zum »Buchdeckel« des Werkes wird. Trotz dieses chaotisch-nachlässigen Aussehens ist die Struktur dieses Stücks viel fester, als im vorherigen, da hier neue Elemente verwendet werden, um die offene Form zu beschränken, die das Stück für acht Stimmen kennzeichnet.

Das Zweite permutative Stück besteht aus sieben, mit Papier verkleideten Blöcken aus Sperrholz. Im Unterschied zum Stück für acht Stimmen trägt jedes Parallelepiped einen einzigen Vers, der unvermeidlich von einem Anapest-Rhythmus gekennzeichnet ist. Was die Verräumlichung des dichterischen Stoffes betrifft, so beobachtet man hier eine strenge Unterteilung zwischen den zwei Parallelepipeden, deren Verse mit Fragezeichen enden, und den vier Parallelepipeden, die mit dem Syntagma »Так нет же« beginnen⁶³. Im vorherigen Stück waren die acht Stimmen des Titels dank der Verschiedenheit ihres Metrums leicht zu identifizieren und infolgedessen konnten sie ohne Beschränkung miteinander »reden«. Im Gegensatz dazu musste Rubinstein im Zweiten permutativen Stück, das ganz aus Anapäst-Verszeilen besteht, die sechs Stimmen als »Fragende« oder »Affirmative« definieren, um sie unterscheiden zu können und den dialogischen Charakter ihrer Auseinandersetzung zu bewahren. Indem Rubiņštejn, wie ein Regisseur⁶⁴, jedem seiner Blöcke eine spezifische Rolle erteilt, gewinnt seine Komposition eine höchst theatralische Bedeutung.

Ein solcher Versuch, das tönende Chaos des ersten permutativen Stückes irgendwie zu korrigieren und die Versen zu ordnen, taucht auch in der Struktur der »affirmativen« Parallelepipede auf. Wenn man den Block dreht, verschwindet der Anfang des Verses plötzlich. Er wird durch eine Reihe von Auslassungspunkten ersetzt. Das Resultat ist keine totale Veränderung der vorhergehenden Aussage, sondern eine einfache Variation. Die Wiederholung des Textes verwandelt sich hier in ein Echo, das den Ursprung des Satzes nicht mehr erreichen kann, und nur die letzten, flüchtigen Spuren von ihm trägt. Andererseits verweist der Großbuchstabe am Anfang des »ersten« Verses auf den Versuch, der Struktur des Textes eine feste Ordnung zu geben. In dieser Hinsicht kann man das Zweite permutative Stück als ein Beispiel freiwilligen Verzichts auf die totale Willkür betrachten, die das Stück für acht Stimmen kennzeichnet, bzw. als den Versuch, die vielen Textfragmente miteinander in Verbindung zu setzen, aus denen der »Ozean von Stimmen«⁶⁵, in den der Dichter versunken ist, besteht.

Trotzdem ist hier kein logischer Zusammenhang zwischen Fragen und Antworten zu sehen. Einerseits wird versucht, die Interrogativblöcke des Ortes und der Hauptfiguren des Dramas heraufzubeschwören (»Кто знает и торопится кто же покаянной тропею? / Ты где же угла бесноватого зябнешь обиталец?«). Andererseits können die affirmativen Stimmen auf ihre Fragen nicht antworten. Im Gegenteil, sie beweisen durch ihr fortschreitendes Verschwinden die Unmöglichkeit, wieder eine echte Verbindung zwischen den unterschiedlichen Stimmen herzustellen, die Rubiņštejns dichterische Welt bewohnen. Unter diesem Gesichtspunkt erinnert das Zweite permutative Stück an Il'ja Kabakovs *Kartiny-stendy* (Panele als Bilder), die sich auch

63 Rubiņštejn, Lev: *Vtoraja variativnaja p'esa – sočinenie 14*. Moskva: samizdat, 1974.

64 In dieser Hinsicht ist Dmitrij Prigovs Definition des konzeptuellen Künstlers als Regisseur zu sehen: »Если обычного, исповедального поэта [...] в его отношении с текстом можно уподобить актеру, в идеале совпадающим с текстом, то отношение поэтов нового направления к тексту можно сравнить с режиссерским, когда автор видимо отсутствует на сцене между персонажами, но имплицитно присутствует в любой точке сценического пространства« (»Der traditionelle Dichter [...] ähnelt in seinem Verhältnis zum Text dem Schauspieler, der sich im besten Falle in den Text hineinleben sollte. Dagegen kann man den Dichter dieser neuen Strömung mit einem Regisseur vergleichen. Der Autor tritt auf der Bühne unter seinen Helden nicht auf; trotzdem ist er virtuell in jedem Punkt des Bühnenraums anwesend«). Prigov, Dmitrij: *Čto nado znat'* [Das, was man wissen muss], in: »Molodaja poezija«, Moskva, 1989, S. 418–419.

65 In seinem Text *Slovo i izobraženie na ravnych* [Wort und Bild auf derselben Stufe], verwendet Kabakov diese Metapher, um dadurch die räumliche Qualität des Worts zu betonen: »Есть и еще одно свойство произнесенных слов. Они необычайно «пространственны». Действительно человек постоянно окружен в своей повседневной жизни колышущимся морем произносимых слов, никогда не затихающим [...] Он ввергнут в бесконечный хор голосов, сам участвует в нем« (»Das ausgesprochene Wort ist noch mit einem anderen Kennzeichen versehen. Es ist ungewöhnlicherweise »räumlich«. Der Mensch in seinem Alltag ist von einem wogenden Meer ausgesprochener, ständig klingender Wörter umgeben [...] Er ist in einem unendlichen Chor von verschiedenen Stimmen versunken und er selbst nimmt an ihm Teil«). Kabakov, Il'ja: *60-e–70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve* [Die 60er–70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau], Wien: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 47, 1997, S. 38.

auf die fehlende Übereinstimmung der Frage mit der Antwort, des Objekts mit seiner verbalen Beschreibung stützten. Den zweiten Teil von Rubiņštejns geometrischen Auseinandersetzungen kann man daher als ein in sich geschlossenes System bezeichnen, das von der totalen Unvereinbarkeit der affirmativen mit der interrogativen Stimme beherrscht ist.

Ausgewählte Literatur

- L'art conceptuel: une perspective*, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990
- Bakhtin, Michail: *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* (1929), zitiert nach: ders.: *Sobranie sočinenij*, tom 2, Moskva: Russkie slovari, 2000
- Bohm, William: *The Aesthetics of Visual Poetry 1914–1928*, Cambridge University Press, 1986
- Ders.: *Modern Visual Poetry*, Associated University Presses, 2001
- Bonito Oliva, Achille (Hrsg.): *Ubi Fluxus ibi Motus*, Milano: Mazzotta 1990
- Celant, Germano: *Book as Artwork 1960–1980*, in: »Data«, 1. Sept. 1971, S. 35–49
- Crispoliti, Enrico / Moncada, Gabriella (Hrsg.): *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*. Venezia: Marsilio, 1977
- Degot', Ekaterina: *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva: Trilistnik, 2000
- Gerlowina, Rimma, *Kommentarij k rabotam (1975–1976)*, Moskva: *samizdat*. Rom, Privatarhiv
- Gerlowin, Rimma and Valerij: *Samizdat Art*, in: Doria, Charles. (Hrsg.): *Russian Samizdat Art*, New York, 1986, S. 67–192
- Dies.: *Iskusstvo samizdata (Moskovskaja škola)*, in: »A–Ja«, 1986, 7, S. 10–15.
- Hänsgen, Sabine/ Witte, Georg: *Die sichtbar unsichtbare Schrift des Samizdats*, in: *Berlin–Moskva/ Moskau–Berlin. Chronik*, Moskva: Trilistnik, S. 244–249
- Hirt, Günter / Wonders, Sascha (Hrsg.): *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*. Bremen: Edition Temmen, 1998
- Janeček, Gerald: *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments 1900–1930*, Princeton University Press, 1984
- Kabakov, Ilya: *60-e–70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*, Wien: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 47, 1997
- Ders.: *Tri installjicii*. Moskva, Ad Marginem, 2002
- Kollektivnye Dejstvija: *Poezdki za gorod*. Moskva: Ad Marginem, 1998
- Kovtun, Evgenij: *Russkaja futurističeskaja kniga*, Moskva: Kniga, 1989
- Kuricyn, Vjačeslav: *Dannyj moment. O sočinenii L. Rubinštejna »Programma sovместnych pereživanij«*, in: »Novoe literaturnoe obozrenie«, 16, 1995, S. 329–331
- LeWitt, Sol: *Paragraphs on Conceptual Art*, in: »Art Forum«, Juni 1967, S. 79–83
- LeWitt, Sol: *Sentences on Conceptual Art*, in: »Art-Language«, Mai 1969
- M.A.N.I. (Moskovskij Archiv Novogo Iskusstva) n. 3, Moskva: *samizdat*, 1982
- Mnacakanova, Elizaweta: *»Ja vseгда delala vse kak-to po drugomu«*, aus dem Interview mit Ilya Kukuljin, in: »Novoe literaturnoe obozrenie«, 1998, 33
- Møeglin-Delcroix, Anne: *Esthétique du livre d'artiste 1960–1980*, Paris: BNF (Département des Estampes et de la Photographie), 1997
- Monastyrskij, Andrej (Hrsg.), *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy*, Moskva: Ad Marginem, 1999
- Monastyrskij, Andrej: *Nebesnomu nosatomu domiku po puti v Pagan*, Moskva: O.G.I., 2001

- Prigov, Dmitrij: *Čto nado znat'*, »Molodaja poezija«, Moskva, 1989, S. 416–420
- Ders.: (Briefwechsel mit Ry Nikonova, Sergej Sigej), <http://www.nlo.magazine.ru/artist/jrec/main30.html>
- Riout, Daniel: *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris: Gallimard, 2000
- Rubinštejn, Lev – Gerlovin, Valerij: *Dve pesni-Risunki*. Moskva: samizdat, 1972
- Rubinštejn, Lev – Sandler, Goša: »Čto po dorogam kamnej sil zatechajuščij tjažba...«, Moskva: samizdat, 1973
- Rubinštejn, Lev: »Čto po dorogam kamnej sil zatechajuščij tjažba...«, Moskva: samizdat, 1973
- Ders.: *P'esa dlja vos'mi golosov (sočinenie 13)*, Moskva: samizdat, 1974
- Ders.: *Vtoraja variativnaja p'esa – sočinenie 14*. Moskva: samizdat, 1974
- Ders.: *Čto tut možno skazat'...*, *Ličnoe delo. Literaturno-chudožestvennyj al'manach*. Moskva, V/o »Sojuzteatr« STD SSSR, Glavnaja redakcija teatral'noj literatury, 1991
- Ders.: *Predvaritel'noe predislovie k opytu konceptual'noj slovesnosti*, »Iskusstvo«, 1990, 1, S. 47–48
- Ders.: *Dlja menja ljuboj tekst sposoben v kakoj-to moment stat' poeziej* (Interview mit Tat'jana Voskovaja), <http://old.russ.ru/journal/inie/98-04-21/voskov.htm>
- Witte, Georg: Faden. *Ein infratextuelles Motiv*, in: Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hrsg.) *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*. Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999, Wien: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 51, 2001, S. 197–230
- Zakharov, Vadim (Hrsg): »Pastor« n. 3: *Naša poligrafija*. Köln, 1993

Arbeitspapiere und Materialien der Forschungsstelle Osteuropa

ISSN 1616-7384

- Nr. 71 **Die Mittel- und Osteuropa-Aktivitäten der Universität Bremen im Überblick**
Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen,
International Office der Universität Bremen (Hg.)
(Oktober 2005)
- Nr. 72 **Russlands Regionen auf dem Weg nach Europa?**
Von Galina Michaleva (Hg.)
(November 2005)
- Nr. 73 **Die russische Außenpolitik unter Putin**
Von Heiko Pleines und Hans-Henning Schröder (Hg.)
(Dezember 2005)
- No. 74 **Participation of Civil Society in New Modes of Governance**
The Case of the New EU Member States
Part 2: Questions of Accountability
By Heiko Pleines (ed.)
(February 2006)
- Nr. 75 **Die Ukraine unter Präsident Juschtschenko**
Auf der Suche nach politischer Stabilität
Von Heiko Pleines (Hg.)
(April 2006)
- No. 76 **Participation of Civil Society in New Modes of Governance**
The Case of the New EU Member States
Part 3: Involvement at the EU Level
By Heiko Pleines (ed.)
(September 2006)
- Nr. 77 **Osteuropaforschung – 15 Jahre „danach“**
Beiträge für die 14. Tagung junger Osteuropa-Experten
Veranstaltet von Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, Deutsche Gesellschaft für
Osteuropakunde, Europäische Akademie Berlin
(September 2006)
- Nr. 78 **Das Archiv ist die Kunst**
Verfahren der textuellen Selbstreproduktion im Moskauer Konzeptualismus
Von Julia Scharf
(Dezember 2006)
- Nr. 79 **Der politische Einfluss der Agrarlobbies in Polen, Russland und der Ukraine**
Eine vergleichende Politikfeldanalyse
Von Heiko Pleines
(Dezember 2006)
- Nr. 80 **Der politische Einfluss der Kohlelobbies in Polen, Russland und der Ukraine**
Eine vergleichende Politikfeldanalyse
Von Heiko Pleines
(Dezember 2006)
- Nr. 81 **Das Comeback von Viktor Janukowitsch**
Die innenpolitische Entwicklung in der Ukraine 2006
Von Heiko Pleines (Hg.)
(Januar 2007)

Bezugspreis pro Heft: 4 Euro + Portokosten
Abonnement (10 Hefte pro Jahr): 30 Euro + Portokosten

Bestellungen an: publikationsreferat@osteuropa.uni-bremen.de
Forschungsstelle Osteuropa, Publikationsreferat, Klagenfurter Str. 3, 28359 Bremen

Vergriffene Hefte können als PDF-Datei gratis bestellt bzw. von der Website der Forschungsstelle Osteuropa
(www.forschungsstelle-osteuropa.de) heruntergeladen werden.

Aktuelle Bücher aus der Forschungsstelle Osteuropa

Analysen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa

- Bd. 21 **Isabelle de Kegel:**
Die Staatssymbolik des neuen Russland.
Traditionen – Integrationsstrategien – Identitätsdiskurse
LIT-Verlag (Münster) 2007 (in Vorbereitung), 256 S., br., ISBN 3-8258-8862-2, € 24,90

Osteuropa: Geschichte, Wirtschaft, Politik

- Bd. 38 **Isabelle de Kegel:**
Konstruktionsversuche neuer historischer Identitäten im Russland der Transformationszeit
LIT-Verlag (Hamburg) 2006, 678 S., ISBN 3-8258-8201-2, € 44,90

Changing Europe

- Bd. 3 **Daniela Obradovic, Heiko Pleines (eds.):**
Civil Society Groups from the New Post-Socialist Member States in EU Governance
ibidem-Verlag (Stuttgart) 2007 (in Vorbereitung)
- Bd. 2 **Jochen Tholen, David Lane, Gyorgy Lengyel (eds.):**
Restructuring of the Economic Elites after State Socialism.
Recruitment, Institutions and Attitudes
ibidem-Verlag (Stuttgart) 2007 (im Druck), 350 S., br., ISBN 978-3-89821-754-5
- Bd. 1 **Sabine Fischer, Heiko Pleines, Hans-Henning Schröder (eds.):**
Movements, Migrants, Marginalisation.
Challenges of Social and Political Participation in Eastern Europe and the Enlarged EU
ibidem-Verlag (Stuttgart) 2007, 224 S., br., ISBN 3-89821-733-7, € 29,90

Archiv zur Zeitgeschichte und Kultur Osteuropas. Quellen – Bestände – Analysen

- Bd. 3 **Forschungsstelle Osteuropa (Hg.):**
Die russische Sammlung.
Samizdat und Nachlässe aus der Sowjetunion, Russland und den Nachfolgestaaten.
Die 1950er Jahre bis heute
ibidem-Verlag (Stuttgart), 2007 (in Vorbereitung)
- Bd. 2 **Forschungsstelle Osteuropa (Hg.):**
Monographien im Zweiten Umlauf Polens
1976 – 1989
ibidem-Verlag (Stuttgart), 2007 (in Vorbereitung)
- Bd. 1 **Wolfgang Eichwede (Hg.):**
Das Archiv der Forschungsstelle Osteuropa.
Sowjetunion, Russland, Polen, Tschechoslowakei, Ungarn, DDR
ibidem-Verlag (Stuttgart), 2007 (in Vorbereitung)

Einzelveröffentlichungen

Heidrun Hamersky, Heiko Pleines, Hans-Henning Schröder (Hg.):
Eine andere Welt? Kultur und Politik in Osteuropa 1945 bis heute.
Festschrift für Wolfgang Eichwede
ibidem-Verlag (Stuttgart), 2007, 338 S., Hardcover, ISBN 978-3-89821-751-4, € 59,90

Heidrun Hamersky (Hg.):
„Gegenansichten“.
Fotografien zur politischen und kulturellen Opposition in Osteuropa 1956–1989
Verlag Chr. Links (Berlin) 2005, 300 S., 200 Abb., ISBN 3-86153-373-1, € 29,90

Kostenlose E-Mail-Dienste der Forschungsstelle Osteuropa, Bremen

Russlandanalysen

Die „Russlandanalysen“ bieten wöchentlich eine Kurzanalyse zu einem aktuellen Thema, ergänzt um Grafiken und Tabellen. Zusätzlich gibt es eine Wochenchronik aktueller politischer Ereignisse.

Abonnement unter: fsopr@uni-bremen.de

Russian Analytical Digest

Der Russian Analytical Digest bietet zweimal monatlich englischsprachige Kurzanalysen sowie illustrierende Daten zu einem aktuellen Thema.

Abonnement unter: <http://www.res.ethz.ch/analysis/rad/>

kultura. Russland-Kulturanalysen

Die Russland-Kulturanalysen diskutieren in kurzen, wissenschaftlich fundierten, doch publizistisch-aufbereiteten Beiträgen signifikante Entwicklungen der Kultursphäre Russlands. Jede Ausgabe enthält zwei Analysen und einige Kurztexte bzw. Illustrationen. Erscheinungsweise: monatlich, in je einer deutschen und englischen Ausgabe.

Abonnement unter: fsopr@uni-bremen.de

Ukraine-Analysen

Die Ukraine-Analysen bieten zweimal monatliche eine Kurzanalyse zu einem aktuellen Thema aus Politik, Wirtschaft oder Kultur, ergänzt um Grafiken und Tabellen. Zusätzlich gibt es eine Chronik aktueller Ereignisse.

Abonnement unter: fsopr@uni-bremen.de

Polen-Analysen

Die Polen-Analysen bieten zweimal monatliche eine Kurzanalyse zu einem aktuellen Thema aus Politik, Wirtschaft oder Kultur, ergänzt um Grafiken und Tabellen. Zusätzlich gibt es eine Chronik aktueller Ereignisse.

Abonnement unter: <http://www.polen-analysen.de>

Bibliographische Dienste

Die vierteljährlich erscheinenden Bibliographien informieren über englisch- und deutschsprachige Neuerscheinungen zu Polen, Russland, Tschechischer und Slowakischer Republik sowie zur Ukraine. Erfasst werden jeweils die Themenbereiche Politik, Außenpolitik, Wirtschaft und Soziales.

Abonnement unter: fsopr@uni-bremen.de