

Julia Kursell

PISAT' MUZYKOJ – FORSCHUNGLITERATUR ZU „LITERATUR UND MUSIK“ IN RUSSLAND

„Wer unmusikalisch ist, wird nichts verstehen“ – so spitzt Andrej Belyj seine Musikpoetik und „Weltanschauung“ in seinem Aufsatz „Simvolizm kak miroponimanie“ zu. Aleksandr Blok hatte schon längst alles verstanden und Belyj gefragt, was er denn meine, wenn er von „Musik“ schreibe.¹ Solche und ähnliche Äußerungen von Autoren haben Literatur- und Musikwissenschaftler immer wieder veranlaßt, nach „Musik“ in deren literarischen Werken zu forschen. Und wie Blok und Belyj verstricken auch sie sich in Diskussionen darüber, ob und wie „Musik“ in Texte gelangen könnte.

Die Themenkarriere von „Literatur und Musik“ ist in Rußland anders verlaufen als im Westen. Die politischen Verhältnisse der 1930er Jahre haben Diskussionszusammenhänge unterbrochen, was bis heute nachwirkt, denn die Öffnung und Erschließung von Archiven ist noch lange nicht abgeschlossen. Davon ist vor allem die positivistische Arbeit in der Forschung zu „Literatur und Musik“ betroffen. Deren thematischen Schwerpunkte rühren daher, daß die Erschließungsarbeit bestimmten Prioritäten folgt und sich zugleich in immer entlegenere Gebiete der Forschung vorarbeitet. So erscheinen in den 1980er Jahren eine Reihe von monographischen Arbeiten über die Musik im Werk der berühmten Dichter der Stalinzeit. In den letzten Jahren wird dagegen häufig über die Vornahme von Medientheorien durch weniger bekannte Dichter aus dem ersten Jahrhundertdrittel gearbeitet. Dabei geht es immer wieder um die akustische Erscheinungsform von Literatur. Literatur fällt dann für die einen beinahe mit Musik zusammen, während andere die Musik um so schärfer von Literatur abgrenzen. Da Arbeiten zur Poesie überwiegen, tritt oft die Versologie in ein Konkurrenzverhältnis zur Forschung über die künstlerische Ordnung von Schall und seiner Repräsentation in Literatur und Musik. Die Mehrdeutigkeit des Wortes *zvuk* (Ton, Klang, Schall, Laut) stellt ihrerseits vor die Frage nach der Vergleichbarkeit von Literatur und Musik. Wenn also in Rußland die Forschung zu „Literatur und Musik“ typischerweise Arbeiten zur Lautlichkeit in Dichtung und Musik hervorbringt, dann wirft dies Fragen auf, die medientheoretische Überlegungen erfordern. Das gegenwärtige Interesse an Medien- und Performanztheo-

¹ Blok-Belyj 1969, 3; vgl. dazu Hansen-Löve 1998, 141-143.

rie in Rußland und darüber hinaus soll daher zum Anlaß genommen werden, neuere Forschungstitel nach ihrer Methodik zu befragen. Und sei es auch nur um festzustellen, daß gerade die neuesten Forschungstitel die ‚typischen Themen‘ der russischen Forschung zu „Literatur und Musik“ nicht (mehr) weiter verfolgen.

N.N. und die Musik

Es gibt kaum einen Autor, an dessen Beispiel der Verlauf der russistischen Forschung zu „Literatur und Musik“ im 20. Jahrhundert so gut nachzuvollziehen wäre wie an Aleksandr Blok. Immer wieder wurde eine „Musikalität“ seiner Gedichte postuliert und zu definieren versucht. Eine erste und Maßstäbe setzende Arbeit publiziert 1921, im Todesjahr von Blok, der Musikwissenschaftler und Publizist Boris Asaf'ev (unter dem Pseudonym Igor' Glebov). Der Gefahr, „Musikalität“ als nebulöse Eigenschaft der Texte zu belassen, begegnet Asaf'ev durch eine umfassende Motiv-Sammlung. Die Motive des Klingens, der Musik und der Stille in Bloks Werk ordnet er neu, und zwar nach Herkunft und Qualität des dargestellten Klanges. Den konventionellen Musikbegriff, der zur Suche nach Kompositionstechniken und musikalischen Gattungen verleiten würde, vermeidet Asaf'ev. Im Gegenteil, seine Kategorien lassen erkennen, daß er bereit ist, eine weit gefaßte Vorstellung von „Musik“ an Bloks Dichtung anzulegen. Boris Ejchenbaum entwickelt etwa gleichzeitig seine Melodik-Theorie ausgehend von Blok und seinem Textvortrag.² Ebenfalls nicht direkt zur Musik, dafür aber zur akustischen Umsetzung von Bloks Dichtung durch ihren Autor, arbeitet währenddessen Sergej Bernštejn, dem Blok als Beispiel für seine Deklamationstheorie dient.³

Während der Stalinzeit äußert sich das Interesse an Bloks „Musikalität“ vorwiegend in Kompositionen. Vertonungen entstehen das ganze 20. Jahrhundert hindurch, erwartungsgemäß werden bestimmte Textvorlagen bevorzugt, wie die mehrfachen Vertonungen etwa von „Dvenadcat“ zeigen. Unterdessen wird Blok von der sowjetischen Forschung in deren Literaturkanon aufgenommen, und im Zusammenhang damit wird auch seine Musikpoetik verhandelt. Bedeutende Publikationen zu Blok und der Musik entstehen dann erst wieder im Kontext der Moskauer-Tartuer Schule, etwa die informativen Aufsätze über Quellen von Bloks symbolistischer Musikpoetik: Nietzsche (Papernyj 1975) und Wagner (Mago-medova 1975). Die 1972 und 1980 erscheinenden Sammelbände mit dem Titel *Blok i muzyka* fassen dann die bisherigen interdisziplinären Ansätze zusammen. Hierin geht es gleichermaßen um Vertonungen von Bloks Gedichten wie um die Texte selbst; auch ein Wiederabdruck von Asaf'evs Aufsatz ist enthalten. Der

² Ejchenbaum 1969.

³ Z.B. in Bernštejn 1972 und 1980.

zweite Band ist zudem mit bibliographischem Material und einer Notographie versehen, die über 600 Kompositionen nennt.

Auch die westliche Forschung befaßt sich mit dem Thema „Blok und die Musik“. Neben einer allgemeinen Darstellung von Bloks ideengeschichtlichem Hintergrund (Kluge 1967, 84-128) gibt es Einzelanalysen, wie Robert Abernathys Aufsatz „A Vowel Fugue in Blok“ (1963). Dieser Aufsatz ist mit seiner Laut-Analyse der strukturalistischen Schule verpflichtet. Aus einer Vokalstatistik zum dritten Teil von Bloks „Na pole kulikovom“ gewinnt Abernathy Graphen, die einem bestimmten Dominanzmuster folgen. Dieses Muster vergleicht er mit der kontrapunktischen Gattung der Fuge. Letztlich dient dieser Vergleich aber einer Veranschaulichung der semantischen Zuschreibung der kämpfenden Gegner zu bestimmten Vokalen. Er beruht nicht auf einem Versuch, Blok konkrete musikpoetische Absichten zu unterstellen. Abernathys Vorgehen stößt auf Kritik (Nilsson 1968), nicht nur weil die musikalische Gattungsbezeichnung nicht zu rechtfertigen sei, sondern weil die Analyse sich weitgehend einer Betrachtung der Semantik enthält. Als handle es sich um absolute Musik, ist man versucht zu ergänzen. Ein Sammelband des Jahres 1984 schließlich enthält nicht nur eine Richtigstellung Abernathys gegenüber Nilsson, sondern auch einen weiteren Text, der eine musikalische Struktur in Bloks Dichtung postuliert: Edward Stankiewicz liest Bloks „Dvenadcat“ als „polyphone“ Komposition. Die Bedeutung des Begriffs „Polyphonie“ hat sich jedoch seit den 1960er Jahren verändert. Als Folge der Rezeption von Bachtins Arbeit über Dostoevskij (1929 bzw. 1965) ist Polyphonie zu einem Terminus der Analyse von Erzählperspektivik geworden.⁴ Der Suche nach Sprechinstanzen und Perspektiven in Bloks Poem ist auch Stankiewicz's Aufsatz zuzurechnen.

Selbstverständlich wird neben solchen Einzelanalysen auch beständig die Funktion von Musik in Bloks Werk oder im Symbolismus allgemein verhandelt. Man denke nur an die Arbeiten von Z. Minc und ihrem Umkreis. Die Musikpoetik Bloks ist also einerseits gut erforscht,⁵ andererseits spiegelt das Thema „Literatur und Musik“ den Wandel der russistischen Literaturwissenschaft nahezu vollständig wider.

Die Forschung zu „Literatur und Musik“ muß sich im 20. Jahrhundert aber auch Fragen stellen, die von Bloks Musikauffassung gar nicht erst aufgeworfen werden. Denn von den Veränderungen der Musik seit der Avantgarde bleibt sein Werk zumindest oberflächlich unberührt. Um welche Fragen es sich dabei han-

⁴ Vgl. Schmid 1973. Heute wird oft zurecht darauf verzichtet, den Begriff als eine Entlehnung von Bachtin einzuführen, vgl. etwa Sperrle 2000. Zu einer Kritik des Begriffsgebrauchs bei Bachtin vgl. Frick 1998.

⁵ Vgl. z.B. Hansen-Löve 1998, der nochmals auf Bloks Zweifel an Belyjs Gebrauch des Wortes „Musik“ hinweist und daran eine Gegenüberstellung der Musikauffassung von Blok und Belyj um 1903, dem Jahr, in dem sie Kontakt aufnehmen, anschließt; zur Musik bei Blok auch Schahadat 1995.

delt, sei am Beispiel von Anna Achmatovas Werk erläutert. Von den vier Autoren, welche die Dichtung der Stalinzeit bestimmen, hat Achmatova als einzige keine musikalische Ausbildung vorzuweisen. Pasternak und Cvetaeva entscheiden sich trotz ihrer musikalischen Begabung gegen Musik und für Dichtung.⁶ Mandel'stam ist zumindest passionierter Konzertgänger und in seinem essayistischen Werk scheinen immer wieder musikalische Aspekte auf.⁷ Die junge Anna Achmatova scheint hingegen an Musik im Sinne von Kompositionsgeschichte desinteressiert. Die Achmatova-Forschung der 1920er Jahre bescheinigt ihr nicht nur eine Nähe zum gesprochenen Wort, sondern auch fehlende Musikalität (Sabaneev 1923). In ihrem Frühwerk erscheint Achmatova insofern als eine Dichterin, die dem überkommenen musikalischen Kanon eine eigene Auffassung von Musik zu erwidern hat. Häufige Erwähnungen von kanonischen Werken der Kompositionsgeschichte kennzeichnen jedoch die Dichtung der letzten Schaffensphase. Dies könnte dazu verführen, ausschließlich das Spätwerk einer Untersuchung wert zu befinden. Und in der Tat konzentriert sich die Forschung hierauf, namentlich auf „Poéma bez geroja“.⁸ Achmatovas ‚Musikpoetik‘ erschöpft sich aber darin nicht, wie die Beiträge von Roman Timenčik und Boris Kac zeigen. Mit *Anna Achmatova i muzyka. Issledovatel'skie očerki* (1989) haben Timenčik und Kac gemeinsam eine verbildliche Verbindung von positivisti-scher Werkbiographie und Interpretation vorgelegt. Schwer zugängliches Notenmaterial und eine Notographie ergänzen ihre Aufsätze.⁹ Die beiden Autoren ziehen unter anderem Achmatovas Erinnerungen an ihre akustische Umgebung, Anekdotisches aus ihrem Umkreis und Zeitzeugenaussagen über Achmatovas Deklamationsheran. Ein Musikbegriff, der potentiell alles Klingende umfaßt, ist hierfür die Voraussetzung. Ein solcher kennzeichnet aber die Avantgarde. Kac und Timenčik gehen nicht soweit, aufgrund ihrer Befunde Achmatovas Frühwerk einem emphatischen Begriff der Avantgarde zuzuordnen. Sie finden dennoch für das Phänomen der „Musikalität“, die Achmatova immer wieder zugeschrieben wurde, eine Erklärung, indem sie belegen, daß „Musikalität“ nun eine besondere „Sensibilität“ der Dichterin für die Nuancen der Klänge, sei es der Sprache, der Musik oder beliebigen anderen Schalls meint. Diese Sensibilität ersetzt „Musikalität“ oder musikalische Bildung. Noch ein Faktor stützt aber in Kac' und Timenčiks Buch die Rückführung von Achmatovas Musikpoetik auf die historische Avantgarde. Es gibt in diesem Buch eine wichtige Nebenfigur, den Komponisten Arthur Lourié (1892-1966). Lourié ist Musikkommissar in der

⁶ Zu Pasternak und mit Schwerpunkt auf der Frage nach Musik u.a. Kac 1997, v.a. 137-159 und zu Cvetaeva in dieser Hinsicht Ajzenštejn 2000, v.a. 9-33.

⁷ Dazu Kac 1991.

⁸ Achmatovas „Poéma bez geroja“ behandeln neben Kac (zuletzt 1997) und Lisnjanskaja 1991. Zu Achmatova und Musik vgl. ferner Civ'jan 1975 und Platek 1989.

⁹ Im einzelnen handelt es sich um drei Vertonungen nach Texten Achmatovas von B. Senilov, Aleksej Kozlovskij sowie Louriés Vertonungen von Fragmenten aus der „Поэма без героя“, dazu Hielscher 1987.

neugebildeten Sowjetregierung, emigriert jedoch 1922, zunächst über Berlin nach Paris und 1941 in die Vereinigten Staaten.¹⁰ Von seinen avantgardistischen Ideen hat er sich zu diesem Zeitpunkt längst losgesagt. In Amerika hat Lourié wenig Erfolg und gerät in Vergessenheit, während er in der Sowjetunion bis in die 80er Jahre Unperson bleibt. Noch das 1990 erschienene Wörterbuch *Muzykal'nyj énciklopedičeskij slovar'* enthält keinen Artikel zu Lourié. Als Komponist in Futuristenkreisen, Freund Achmatovas und Stammgast des Künstlerlokals *Brodjačaja sobaka*¹¹ ist er jedoch eine wichtige Figur für die frühe Avantgarde. Da bei Kac und Timenčik die Erforschung solcher biographischer Faktoren und die vorsichtige Revision des Musikbegriffs derart aufschlußreich ineinander greifen, ist ihr Buch beispielhaft für die spätere Forschung. Gerade weil Achmatovas (Spät)Werk scheinbar einfache Wege für eine Untersuchung ihrer Musikpoetik vorgibt, zeigen sich an ihrem Beispiel deutlich die Schwierigkeiten der Forschung zu „Literatur und Musik“ im 20. Jahrhundert. Je nachdem, welcher Musikbegriff angelegt wird, kann es scheinen, als sei Musik eine konstante Größe, die mit einer sich ändernden Literatur in ein Verhältnis tritt. Oder Musik und Literatur werden gleichermaßen als im Wandel begriffen angesehen, und ihr Verhältnis zu beschreiben wird immer schwieriger.

Musikgeschichte der Literatur

Mögliche Aspekte, unter denen eine Relation von Literatur und Musik konstruiert werden kann, ergeben sich – scheinbar zwanglos – bereits aus einer flüchtigen Sichtung der Literatur- und Musikgeschichte. Da finden sich Doppelbegabungen von Künstlern, die komponieren und literarische Texte schreiben, und legendäre Freundschaften zwischen Musikern und Literaten. Da sind die Gedichte, die vertont wurden, und die Texte, die als Libretti Verwendung fanden.¹² Und da sind all die Romane, Erzählungen, Dramen und Gedichte, die einen Musiker, ein Musikstück oder auch das musikalische Leben wie auch immer darstellen oder in irgendeiner Weise zum Thema haben.

Gerade für die positivistische Seite der interdisziplinären Forschung, das Zusammentragen von Fakten für eine Geschichte der Relationen von Literatur und Musik und ihrer Protagonisten, erweisen sich die politischen Verhältnisse als bestimmend. Seitdem immer mehr Archive und Texte zugänglich geworden sind,

¹⁰ Zu Lourié vgl. Nest'eva 1991, Gojowy 1993, Kazanskaja 1999.

¹¹ Vgl. hierzu die von A. Parnis und R. Timenčik herausgegebene Sammlung der Programme (Parnis/Timenčik 1985).

¹² Dieser Aspekt kann hier aus Platzgründen nicht behandelt werden. Es sei daher nur auf drei Aufsätze in Wachtel 1998 verwiesen, zumal in diesen Aufsätzen besonderes Gewicht auf literaturwissenschaftlich relevanten Fragen liegt: Barry 1998 behandelt am Beispiel von Prokof'evs *Igrok* Äquivalente des „Expressionismus“ in Rußland, Weir 1998 die Erscheinung des „Schwellenwerks“ an Rimskij-Korsakovs *Zolotoj petušok* und Morgan 1998 die dialogischen Beziehungen zwischen den Textstadien in der Entstehung einer Literaturvertonung.

ist eine beträchtliche Zahl an historischen Darstellungen, Monographien und Biographien erschienen. Die berühmtesten Autoren aus dem Rußland der Stalinzeit sind inzwischen mit Aufsätzen, Monographien und Quellensammlungen zur Musik in ihrem Leben und ihrem Werk bedacht worden. Daten zu den Kontakten und Freundschaften mit Musikern, Komponisten und Musikwissenschaftlern im Leben von Dichtern wie Pasternak, Mandel'stam, Achmatova oder Cvetaeva, ihren Musik-Vorlieben und ihren musikalischen Fähigkeiten und musiktheoretischen Kenntnissen sind darin zusammengetragen, und aus diesem Material werden neue Interpretationsmöglichkeiten ihrer Werke gewonnen. Boris Kac veröffentlicht 1991 eine Materialsammlung zu Osip Mandel'stam und eine weitere zu Boris Pasternak. Für die Broschüre „*Polon muzyki, muzy i muki...*“ *Stichi i proza* hat er neben Gedichten mit musikalischer Thematik einschlägige Ausschnitte aus Mandel'stams Prosa ausgewählt. Die andere Materialsammlung, „*Raskat improvizacij...*“ *Muzyka v tvorčestve, sud'be i dome Borisa Pasternaka: sbornik literarnych, muzykal'nych i izobrazitel'nych materialov*, enthält neben Pasternaks eigenen Texten – Lyrik und autobiographischer Prosa, Essays, Briefen und Widmungen – Ausschnitte aus den Erinnerungen seines Bruders und seines Sohnes sowie Abbildungen von Gemälden und meist auf Konzertprogrammen angefertigten Zeichnungen des Vaters. Die Abbildungen geben auch jenseits ihrer faktographischen Bedeutung für die Pasternak-Forschung ein aufschlußreiches Bild des zeitgenössischen Musiklebens. In diesem Buch sind auch Noten von Pasternaks Klavierkompositionen veröffentlicht. Seine Sonate in h-moll war 1979 im Verlag *Sovetskij kompozitor* erschienen, bei den ebenfalls abgedruckten *Préludes* aus dem Jahr 1906 handelt es sich um eine Erstveröffentlichung.¹³ Die Aufsatzsammlung *Muzykal'nye ključy k russkoj poëzii, issledovatel'skie očerki i kommentarii* von Kac bietet unter anderem eine Nachlese zu Achmatova, Pasternak und Mandel'stam. Die in den anderen Bänden verstreuten Kommentare und Interpretationen sind hier versammelt und erweitert. Grundlage von Kac' Interpretationen sind stets Kommentare zur Semantik jener Textstellen, die ein Leser ohne einschlägiges Vorwissen über Musik nicht versteht.

Eine diachrone Übersicht über das Verhältnis der russischen Lyrik zur Musik bietet Paul Friedrichs Buch *Music in Russian Poetry* (1998). Von Sumarokov, Deržavin und Krylov bis Cvetaeva, Majakovskij und Esenin führt Friedrich in die Lyrik von 21 Dichtern ein und stellt deren Verhältnis zur Musik vor. Er präsentiert damit nicht nur eine große Vielfalt historischer Konstellationen und individueller Poetiken, sein Buch ist zudem auch für Leser verständlich, die des Russischen nicht mächtig und keine besonderen Vorkenntnisse in der russischen

¹³ Eine Einspielung von Kompositionen Pasternaks (Sonate und *Prélude* gis-moll) liegt bei FSM Adagio vor: Die zweite Muse: Dichter und Maler als Komponisten. Klavierwerke von Boris Pasternak, E.T.A Hoffmann, Lyonel Feiniger, LC 3199. Zur Musik bei Pasternak vgl. u.a. Greber 1989 (geistesgeschichtlicher Hintergrund) und Fischer 1998 (Motivik).

Literaturgeschichte haben. Wenn Friedrich etwa die Funktion von Lied und Gesang für die Entwicklung der Metrik im 18. Jahrhundert am Beispiel von Sumarokovs Lyrik zeigt, so macht er damit seinem Publikum ein Thema zugänglich, das einiges Vorwissen über das damalige Musikleben, die Geschichte der russischen Literatursprache und insbesondere ihrer Metrik verlangt. Da er jeweils die wichtige Forschungsliteratur in seine Darstellung einarbeitet, gibt sein Buch darüber hinaus dem nichtslavistischen Publikum einen Überblick über die russische Forschung zu „Poesie und Musik“.

Weitere Aufsatzsammlungen zu den kanonischen Autoren der russischen Literatur stellen die beiden Bücher *Pod sen'ju družnych muz* (1987) und *Ver'te muzyke* (1989) von Jakov Platek dar. Das erste Buch befaßt sich mit Puškin, Lermontov, Gogol', Turgenev, Čechov und Bulgakov. Bemerkenswert an diesem Buch ist, daß der Autor nicht ausschließlich über literarische Texte schreibt. So behandelt er etwa Gogol's *Mertvyje duši* anläßlich einer Oper von Rodion Ščedrin. Der umfangreichste Aufsatz in diesem Band ist aber den Briefen Čajkovskijs gewidmet, die Platek auch in ihrem literarischen Wert gewürdigt wissen will. Seine zweite Aufsatzsammlung behandelt Majakovskij, Pasternak, Mandel'stam, Achmatova und Cvetaeva.

Zusammengenommen vermitteln die verschiedenen Arbeiten des Typs „N.N. und die Musik“ einen Überblick über die Geschichte des Verhältnisses von Literatur zu Musik. Die meisten der bisher genannten Arbeiten eint ihre Zielsetzung, die in einer Ausdifferenzierung der Literaturgeschichte besteht. Die aus dem Kontext von Musikleben, Kompositionsgeschichte und kulturellem Wissen über Musik gewonnenen Erkenntnissen über die Semantik der untersuchten Texte bestätigen somit den literarischen Kanon. Angesichts der nahezu flächendeckenden Bearbeitung der Musik im Werk der kanonischen Autoren war es eine naheliegende Reaktion der Forschung der letzten Jahre, sich verstärkt solchen Autoren zuzuwenden, die nicht in diesen Kanon gehören, wie beispielsweise Elena Guro (Gerver 1998), Leonid Dobyč'in (Belousov 2000) oder Vladislav Chodasevič (Obuchova 2000).

Eine andere Möglichkeit der Perspektivierung von „Literatur und Musik“ findet sich dort, wo die gesammelten Daten neuen Darstellungen der Kulturgeschichte zugeführt werden. Aleksej Krusanov etwa schreibt eine Geschichte der Avantgarde, in der er die Kunstformen jeweils in eigenen Kapiteln abhandelt. Der erste von drei geplanten Bänden mit dem Titel *Russkij avangard: 1907-1932. Istoričeskij obzor v trech tomach*, Bd. 1, *Boevoe desjatiletie* ist 1996 erschienen. Das Kapitel zur Musik darin ist insofern hervorzuheben, als Krusanov einiges wichtige und wenig bekannte Material zitiert, wie beispielsweise Texte der Musiktheoretiker Arsenij Avraamov und Leonid Sabaneev. Die beiden führen einen erbitterten Streit über die sogenannte „Ultrachromatik“, also den Versuch, das kompositorische Material der Musik durch neue Tonstufen zu berei-

chern. Krusanov versteht die Texte nur mit solchen Kommentaren, welche die Publikationsumstände oder den kultur- und sozialgeschichtlichen Kontext erhellen. Er verzichtet in diesem Kapitel weitgehend auf Interpretationen der Texte.

Felix Philipp Ingold hat die faszinierende Idee, die russische Kulturgeschichte in einem synchronen Schnitt durch ein einziges Jahr darzustellen, in seinem Buch *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913* (2000) umgesetzt. Auch für die Musikgeschichte ist das Jahr 1913 ein Jahr von weit reichender Bedeutung. In diesem Jahr findet die skandalträchtige Uraufführung von Igor' Stravinskij's *Sacre du printemps* statt, allerdings nicht in Rußland, sondern in Paris. Wie schon Krusanov ruft Ingold in Erinnerung, daß die großen Komponisten der russischen Musik sich zu dieser Zeit eben nicht in Rußland aufhalten. Prokof'ev und Stravinskij sind vor allem im Ausland aktiv, und Lourié, Roslavec oder Vyšnegradskij haben bis heute nicht deren Popularität erlangt. Und so erweckt auch eine so differenzierte Darstellungen des Musiklebens aus der Heroenzeit der Avantgarde wie die von Ingold den Eindruck, daß die Musik hinter den revolutionären Veränderungen in den anderen Künsten zurückbleibt.

An historisch-faktographischen Arbeiten seien hier noch einige ergänzt, die, auch wenn sie nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Literatur stehen, besonders genaue oder umfassende Hintergrundinformationen bieten. Hierzu gehört Andrew Baruch Wachtels Band zu Igor' Stravinskij's *Petruška* (1998a), der gleichsam ein ideales Programmheft zu potentiellen Aufführungen darstellt. Wachtel hat namhafte Autoren wie Richard Taruskin für diesen Band gewinnen können, der auch der Verfasser eines zweibändigen Standardwerks über Stravinskij ist (Taruskin 1996). Umfassende Hintergrundinformationen geben ferner Detlef Gojowy in seiner Monographie zu Arthur Lourié (1993) und Krzysztof Meyer in der Bearbeitung seiner Monographie zu Dmitrij Šostakovič für das deutschsprachige Publikum (1995).

Einige Musiker, die in Literaten- und Künstlerkreisen verkehrten und insofern am literarischen Leben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblichen Anteil hatten, haben erst in der letzten Zeit mehr Beachtung gefunden, darunter die Pianistin Marija Judina (1999), die nicht nur Gesprächspartnerin von Bachtin ist, sondern auch beispielsweise mit Cvetaeva oder Šostakovič in Kontakt steht, oder der Komponist Ivan Vyšnegradskij, dessen eigenwillige Variante einer Skrjabin-Nachfolge in Rußland aufgrund seiner frühen Emigration lange Zeit überhaupt nicht beachtet werden konnte (Barthelmes 1995). Im Westen hat es allerdings schon seit einiger Zeit auch in der Beschreibung der musikalischen Avantgarde Korrekturen des Geschichtsbilds gegeben. Hier sind vor allem die beiden Bände mit dem Titel *Skrjabin und die Skrjabinisten* (1983, 1984) aus der Reihe *Musik-Konzepte* zu nennen sowie die Dissertation von Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre* (1980), mit zahlreichen Übersetzungen

von Texten russischer Musiktheoretiker aus den 1920er Jahren. Gojowys Buch und die beiden Bände der *Musik-Konzepte*, vor allem die Ausführungen von Juan Allende Blin zur Musik der Futuristenoper *Pobeda nad solncem* gehören inzwischen zu jenen Standardpublikationen, die immer wieder auch in der russischen Forschung zitiert werden.¹⁴

Musikalische Hermeneutik und Begriffsgeschichte der Erzählanalyse

Auf die Frage, wie zwei seiner Klaviersonaten aufzufassen seien, soll Ludwig van Beethoven geantwortet haben: „Lesen Sie nur Shakespeares Sturm“.¹⁵ Eine der Sonaten hat davon den Beinamen „Sturmsonate“ davongetragen, was Spieler und Hörer dazu veranlaßte, sie ‚stürmisch‘ zu finden und Musikgelehrte dazu, nach dem genauen Verlauf von Shakespeares Stück in der Sonate zu suchen. Adolf Bernhard Marx, Schöpfer des Schemas der „Sonatenhauptsatzform“, bemüht sich bereits, den Verlauf von musikalischen Kompositionen mit narrativen Programmen anschaulich zu machen. Und Arnold Schering, der Begründer der „musikalischen Hermeneutik“, unterlegt hundert Jahre später allen größeren Werken Beethovens sogenannte „esoterische Programme“, nämlich ausgewählte Werke der Weltliteratur. Goethes *Die Leiden des jungen Werther* wird ihm zur Lesehilfe einer Violinsonate, die *Ilias* macht seiner Ansicht nach die dritte Sinfonie Beethovens verständlich.

Der von Marx entwickelte Idealtypus der Sonatenhauptsatzform bietet eine Möglichkeit, auf bequeme und leicht verständliche Weise die formalen Abläufe von Musikstücken zu beschreiben. Denn konkrete, einmalige Formprozesse werden mit seiner Hilfe zerlegbar und klassifizierbar, ohne daß ihnen eine bestimmte Intention oder Semantik unterstellt werden müßte. Das Schema besteht aus drei Teilen: der Vorstellung eines Gegensatzes, seiner prozessualen Entfaltung und seiner Aufhebung. Es hat sich als elastisch genug erwiesen, um auf eine große Zahl von Musikstücken zuzutreffen. Als Analysewerkzeug hat es in der Musikwissenschaft Schule gemacht. Die Sonatenhauptsatzform ist seit ihrer Aufstellung nicht nur in fast jeder Musik gesucht und gefunden worden, als ein anderes mögliches Objekt solcher Suche ist die Literatur entdeckt worden. Mit diesem abstrakten Schema werden dann Formen der Wiederholung und der prozessualen Entfaltung eines Gegensatzes auch in der Literatur beschrieben. Dabei

¹⁴ Allende Blin verweist in Kämper 1999 auf die Dissertation des Bochumer Slawisten und Musikwissenschaftlers Klaus Linder über A. Tufanov, die mir leider nicht zugänglich war. Zitiert werden Gojowy und Allende-Blin z.B. in Levaja 1994 und Enukidze 2000, die beide von futuristischer Musik bzw. der Oper *Pobeda nad solncem* handeln. Dazu ferner: Sieg über die Sonne 1983.

¹⁵ Diese Antwort behauptet Anton Schindler, Sekretär und erster bedeutender Biograph Beethovens, auf seine Frage nach dem Schlüssel zum Verständnis für die Sonaten op. 31, 2 und op. 57 erhalten zu haben. Schindler 1927, Bd. 2, 221.

versteckt sich das auf dem Vorbild dialektischer Argumentation beruhende Modell gleichsam hinter der musikalischen Terminologie.

Die Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts in Deutschland hatte bereits verschiedentlich ‚musikalische Analysen‘ von Literatur vorgelegt, als in Rußland Vjačeslav I. Ivanov, wenn auch nur beiläufig, ebenfalls eine solche Analyse vornimmt. In einem Essay über Byron stellt Ivanov fest, dessen Langgedicht *The Island* habe eine musikalische Form, die er in einem „Versuch einer musikalischen Analyse“ auch genau beschreibt.¹⁶ Analysen erzählender Texte mit Hilfe des musikalischen Schemas der Sonatenhauptsatzform sind in der Folge selten. Es fällt geradezu auf, daß sich die Erzähltheoretiker des russischen Formalismus einer Analogsetzung von Erzählprozeß und musikalischer Form bzw. Sonatenhauptsatzform enthalten – in Zusammenhängen, wo solche Terminologie erwartet werden könnte, etwa in Viktor Šklovskij's „Razvertyvanie sjužeta“ (1921).¹⁷ Seine Ausführungen kommen der russischen Terminologie für die Sonatenhauptsatzform zwar nahe, können aber nicht als eine Übernahme dieser Terminologie bezeichnet werden. Šklovskij gebraucht nicht einmal den bei Hegel fallenden Begriff der Dissonanz, um den Ausgangskonflikt einer Narration zu bezeichnen.¹⁸ Diese Trennung von Erzählanalyse und musikalischer Formanalyse setzt sich in der russischen Erzähltheorie fort. Claude Lévi-Strauss hebt sie scheinbar wieder auf, wenn er in *Das Rohe und das Gekochte* für seine Analysen indianischer Mythen musikalische Gattungsbezeichnungen funktionalisiert. Besonders deutlich wird die Trennung von musikalischer Formanalyse und Erzählanalyse daran, daß sich innerhalb der Musikwissenschaft eine Theorie der Narratologie etabliert hat. Diese importiert wiederum die Techniken der Erzählanalyse in die musikalische Analyse und beruft sich unter anderem auf Lévi-Strauss.¹⁹

Dennoch gibt es auch Analysen russischer Prosa nach dem Schema der Sonatenhauptsatzform. Čechovs Erzählung „Černyj Monach“ hat immer wieder hierzu Anlaß gegeben, vor allem seit Dmitrij Šostakovič von dieser Erzählung gesagt hat, sie entspräche seiner Meinung nach dem Bau des ersten Satzes einer Sonate. Rosamund Bartlett (1998) gibt in ihrem Aufsatz „Sonata Form in Chekhov's ‚The Black Monk‘“ unter anderem eine Übersicht über die bisherigen Aussagen über Musik und ‚Musikalität‘ in Čechovs Werk. Auch sie nimmt eine Analyse der Erzählung vor, in der sie den Formteilen der Sonatenhauptsatzform semantische Felder zuordnet. Diese werden von zwei Oppositionen abgesteckt,

¹⁶ Ivanov, *Po zvezdam*, Anmerkung auf S. 136–138, hier 136.

¹⁷ Weit entwickelt ist dagegen die literarische ‚Leitmotivtechnik‘ (vgl. Hansen-Löve 1978), die allerdings schon in der Musik Wagners eher auf einer Literarisierung der Musik beruht, so daß noch im einzelnen zu klären wäre, inwiefern das Leitmotiv in der Literatur eine Übernahme aus der Musik darstellt.

¹⁸ Hegel 1986, 209, 268.

¹⁹ Vgl. z.B. Newcomb 1987.

der Oppositionen von „Leben und Tod“ sowie von „Wirklichkeit und Illusion“. Die Figuren Kovrins und seines Schwiegervaters Pesockij bewegten sich, so Bartlett, zwischen diesen Polen, ambivalente Momente in den Figuren veränderten dabei ihre Balance. In der Gegenüberstellung von Erzählung und musikalischer Form erblickt sie eine generelle Möglichkeit zu differenzierteren Lektüren von Čechovs Erzählungen. „This all suggests that the thematic and compositional structure of many other Chekhov Stories could be profitably studied in this manner. If Chekhov indeed constructed his works the way musical ones are constructed, as Shostakovich suggested, it is appropriate that he was adhering to a form that reached its fullest development in the late nineteenth century.“

Dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wendet sich Boris Kac in seinem Buch *Muzykal'nye ključy k russkoj poëzii...* (Kac 1997) zu, wenn er Puškins Lyrik entlang der Sonatenhauptsatzform liest. Kac wählt Gedichte mit dreiteiliger Form, in der eine auffällige Ähnlichkeit zwischen dem ersten und dem dritten Teil besteht, wie in „K morju“ oder „K ****“ („Ja pomnju čudnoe mgnoven'e.“). Dies allein genüge jedoch noch nicht, um eine Parallele zur Sonatenhauptsatzform zu ziehen. Nur weiterreichende Homologien ermöglichten es, so Kac, den Gebrauch musikalischer Terminologie zu rechtfertigen.²⁰ Damit wird ihm die ‚musikalische Analyse‘ zu einem Werkzeug detaillierter Formanalyse. Sein Gebrauch der Sonatenhauptsatzform stellt insofern eine Erweiterung des Instrumentariums der Gedichtanalyse bzw. eine Sonderform der Versologie dar. Dasjenige Mittel, mit dem in der Sonatenhauptsatzform die Formteile voneinander abgegrenzt sind, ist ein Gerüst aus Tonarten. Puškins Gedicht „K morju“ liefert Kac ein Beispiel, an dem er sogar für die musikalische Technik des Tonartwechsels eine Entsprechung in der Wortkunst finden kann. Tempus und Aspekt der Verben wechseln dort nicht abrupt, sondern es vermittelt, wie in der harmonischen Modulation, ein ambivalentes Element zwischen den Sphären der Zeiten bzw. der Tonarten. Einen ähnlichen Gedanken nennt 1910 bereits Nikolaj Kul'bin „Harmonie der Abfolge“ (*garmonija posledovatel'nosti*, Markov 1967, 16f.). Abgesehen von Unterschieden in der jeweiligen Auffassung der möglichen Ähnlichkeiten zur Musik läßt Kac eine ganz andere Intention erkennen. Kul'bin gibt eine Hilfestellung für das Verständnis zeitgenössischer Verfahren beliebiger sequentieller Kunstformen. Die Musik liefert ihm lediglich eine Möglichkeit der Veranschaulichung. Kac hingegen funktionalisiert die Sonatenhauptsatzform letztlich als Garanten für die kanonische Stellung der untersuch-

²⁰ Auch zu Puškins Werk gibt es mehrere Analysen dieser Art (ebd.). Nicht allein diese zieht Kac heran, er gibt auch einen Überblick über die Geschichte der musikalischen Literaturanalyse. Als Orientierungspunkt gebraucht er Otto Walzels Aufsätze zur Form der Werke Shakespeares, Goethes und der deutschen Romantiker, die 1928 ins Russische übersetzt wurden. An der deutschen Forschung der Jahrhundertwende bemängelt Kac, sie übersehe formale Eigenschaften der Sonatenhauptsatzform und bewerte die thematischen Beziehungen in den literarischen Werken über. Kac selbst unterzieht seine Übertragungen der musiktheoretischen Termini wiederholten Prüfungen.

ten Texte. Seine Gedichtanalysen bestätigen die Klassizität der Lyrik Puškins. Deren Idealtypus bleibt unbenannt, die ‚musikalische‘ Analyse bietet jedoch ein Mittel, sich Puškins Poetik in diesem Sinne anzunähern.²¹

Nicht zwangsläufig führen autopoetische Kommentare der Autoren zu stereotypen Analysen. Der Aufsatz „Kniga dolžna byt' ispolnena čitatelem kak sonata...“ (Zametki o punktuacii M. Cvetaevoj)“ von Elena Ajzenštejn (2000) stellt nicht, wie die im Titel zitierte Aussage Cvetaevas zunächst vermuten läßt, Analogien zwischen Sonatenform und Dichtung her. Die im Titel angekündigte Untersuchung der Interpunktion bei Cvetaeva löst die Autorin nicht in diesem Sinne ein. Ajzenštejn liest aus dem Zitat primär die Frage nach den Möglichkeiten einer Aufführung von Cvetaevas Dichtung heraus. Die Prämisse der Autorin lautet, daß in der Interpunktion Hinweise auf die Art und Weise, wie die Intonation eines Textes auszuführen sei, kodiert sind.

Literarische Konstruktion und musikalische Komposition

So häufig wie die Sonatenhauptsatzform, das wichtigste Formmodell für Kompositionen des 19. Jahrhunderts, wird allenfalls die Fuge in anderen Künsten diagnostiziert. Als Königsgattung des strengen Satzes nobilitiert sie dort, wie in der Musik selbst, das jeweilige Kunstwerk. Bekannt ist etwa die Analyse der Sirenenkapitels aus *Ulysses* von James Joyce (Cole 1973) als Fuge. Oft ist die Assoziation zur Fuge schon vom Autor angelegt, so von Paul Celan in der „Todesfuge“. „Fuga“ als Gedichttitel findet sich in der russischen Lyrik beispielsweise bei Vjačeslav Ivanov, dessen gleichnamiges Gedicht Kac einer erhellenden Analyse unterzieht. Mit Kac' Ausführungen ist ein weiterer Beitrag zum Verständnis des Polyphoniebegriffs vor den 1920er Jahren geleistet, denn Ivanov definiert selbst in seinem Aufsatz „Dve stichii v sovremennom simvolizme“ Polyphonie hinsichtlich der relativen Individualität der beteiligten Stimmen (Vgl. Kac 1997, 98f.). Der von Kac in diesem Zusammenhang gebrauchte Begriff der Imitation wäre gleichsam als ‚missing link‘ in die Beschreibung von Bachtins Polyphoniebegriff einzufügen. In einer Analyse von Pasternaks Gedicht „Metel“ geht Kac (1997, 107ff.) dann der von der Forschung aufgeworfenen Frage nach, ob dieses in Fugen-Form geschrieben sei. Darüber hinaus analysiert er ein Gedicht von, das den Titel „Fuga“ trägt. Bloks „Vokalfuge“ ist eine Zutat von Robert Abernathy, die prompt auf Kritik bei Nilsson stieß (Abernathy 1963, Nilsson 1968, s.o.). Michail Bezrodnij (1998) dagegen bezeichnet ein paronomastisches Verfahren bei Mandel'stam als Fuge – und erklärt seine Begriffsfindung aus dem Homonym: dem Verfügen von Aufeinandertreffendem.

²¹ Weitere Beispiele von Lyrik-Analysen gemäß der Sonatenhauptsatzform wären zu nennen, beispielsweise Makarova 1999, oder Etkind 1985, zu dessen Ausführungen Kac Stellung nimmt.

Vom Standpunkt der Musiktheorie aus gesehen ist die Fuge eine Gattung des kontrapunktischen Satzes, also solcher Musik, die im Russischen und Deutschen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als „polyphon“ bezeichnet wird. Im Englischen ist „Polyphonie“ gleichbedeutend mit Mehrstimmigkeit. Russische, deutsche, englische und andere Philologien haben inzwischen die Begriffe Polyphonie und Kontrapunkt als eigenständige, literaturwissenschaftliche etabliert. „Polyphonie“ bezeichnet demnach ein Aufeinandertreffen von Heterogenem, dessen Ordnung, so es sie gibt, erst noch aufzuzeigen ist. Eine Aussage über die Qualität des Zusammenwirkens bzw. -klingens muß nicht impliziert sein. Auch Zufallsprodukte könnten so bezeichnet werden. Der Begriff des Kontrapunkts hingegen, einer der ältesten genuin musiktheoretischen Termini, ist auch in der Literaturwissenschaft stärker an die Poiesis gebunden, insofern er eine Regelmäßigkeit des ‚polyphonen‘ Ergebnisses schon voraussetzt. Vielleicht durch diese Konnotation kann Boris Gasparovs Aufsatz „Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuščij princip romana Pasternaka ‚Doktor Živago‘“²² als eine Antwort auf die von Jakobson aufgeworfene Frage nach Pasternaks Verhältnis zur Musik gelesen werden. Jakobsons Zuordnung von Epochen zu Künsten, Gattungen und rhetorischen Figuren entzündet sich an Pasternak. Denn als von der Musik geprägter Avantgardist und Prosa schreibender Dichter paßt dieser nicht ins Schema (Jakobson 1979). Jakobson beschreibt konsequenter Weise die Poetik mit Metaphern, die er einer Kunstform entlehnt, welche er gar nicht erst ins Schema eingepaßt hat: des Films. Für die russistische Forschung zu „Literatur und Musik“ ist dieser Text sehr einflußreich gewesen. *Doktor Živago* ist zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht geschrieben. Wenn Gasparov gerade die Metapher des Kontrapunkts heranzieht, kann er damit Pasternak als musikalischen Prosaschriftsteller würdigen. Musik als Ideengeberin der Konstruktion (und nicht als Sinngeberin der Komposition) wiederzugewinnen ist ein für Pasternaks Werkbiographie wichtiges Moment. Die Metapher des Kontrapunkts hat überdies den Vorzug, eine Präsenz bzw. Existenz einer schweigenden Stimme faßbar zu machen. So tritt Gasparovs Aufsatz denn auch als eine Erwiderung auf die Anwürfe der Zusammenhanglosigkeit des Sujets und der Zufälligkeit in der Fabel des *Doktor Živago* auf.

Dennoch geht der literaturwissenschaftliche Gebrauch von „Kontrapunkt“ von einer gegenüber der musikalischen – der Hinzufügung einer Stimme zu einer gegebenen unter Beachtung einer geregelten Abfolge von Konsonanzen und Dissonanzen – modifizierten Bedeutung aus. Einige Autoren, von Robert Abernathy bis Boris Kac, beschreiben als ‚kontrapunktisch‘ eine Koordination von mehreren kontinuierlichen Abläufen, die abwechselnd dominant werden. Worin

²² Der Artikel erschien erstmals in Fleishman 1989, dann in Gasparov 1993 und zuletzt, in einer sehr gelungenen englischen Übertragung in Wachtel 1998. Diese Publikationsgeschichte zeigt ein weiteres Mal die Schwierigkeiten einer Kommunikation innerhalb der Slavistik.

diese Abläufe bestehen, ist ganz unterschiedlich. Natal'ja Percova (2000) hat in Velimir Chlebnikovs unveröffentlichten Materialien eine Skizze zu „Deti vydry“ entdeckt, deren Ende das Wort „Kontrapunkt“ gleichsam als selbstreflektiven Hinweis des Autors auf seine Vorgehensweise enthält. Reduziert man, wie dies auch Percova tut, „Kontrapunkt“ auf das besagte Muster von Kontinuitäten bei wechselnden Dominanzen, ist es leicht möglich, eine solche Konzeption auch in „Deti vydry“ wiederzufinden. Percova kann allerdings noch weitere Hinweise Chlebnikovs in ihre Untersuchung einfügen. Das Wort „Saite“ in den Erläuterungen zu „Deti vydry“, wie sie Chlebnikov in seiner Selbstbeschreibung „Svo-jasi“ gibt, kann in zweifacher Hinsicht für eine Kontinuität stehen: als gestrecktes Objekt im Raum und als Erzeuger von Klang. Es bleibt zu hoffen, daß Percovas Vortragszusammenfassung aus der Materialsammlung der Tagung „Slovo i zvuk v evrazijskom prostranstve“ auch einmal in voller Länge erscheinen wird.

Boris Kac (1993) und Larisa Gerver (1995) untersuchen Kontrapunktik bei Andrej Belyj. Auch sie können sich auf Aussagen von Belyj stützen. Belyj hebt einen im 20. Jahrhundert wichtig werdenden Aspekt des Kontrapunkts hervor: die Kombinatorik. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die zeitgenössische Musiktheorie. Der in Moskau wirkende Musiktheoretiker Sergej Taneev ist Autor einer 1909 veröffentlichten Kontrapunktlehre²³. Einem Tagebucheintrag Taneevs ist zu entnehmen, daß er mit „Bugaev“ die Anwendung der mathematischen Gruppentheorie in der Kunst diskutiert habe.²⁴ Sowohl Gerver als auch Kac finden in der Wiederholung von Textzeilen, beispielsweise im Poem „Per-voe svidanie“ (Kac 1993), ein Äquivalent für Belyjs Aussagen über Kontrapunkt bzw. über die Produktivität der Gruppentheorie in der Literatur. „Kontrapunkt“ sei jedoch per definitionem mehrstimmig und im sequentiellen Medium des Textes nicht zu verwirklichen. Dem begegnen Gerver und Kac, indem sie beispielsweise auf den geringen Zusammenhang der untereinander stehenden Zeilen hinweisen. Durch Permutation wird folglich der Zusammenhang nicht entstellt. Kac beruft sich auf das 1917 erschienene Buch des deutschen Musikwissenschaftlers Ernst Kurth mit dem Titel *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1931 ins Russische übersetzt). Er leitet daraus eine Typologie der imaginären Gleichzeitigkeit von Klang her, die er jeweils in bestimmten poetische Techniken wiederfinden will. Grundlage der Typologie sind wahrnehmungstechnische Eigenschaften bestimmter Kompositionen für Melodieinstrumente, die Kurth beschrieben hat. Demnach kann auch in einer einzigen Melodie der Eindruck von Mehrstimmigkeit entstehen. Beispielsweise dann, wenn der Hörer Gruppen von Tönen mit ähnlicher Frequenz einer ‚Stimme‘ zuordnet und dazwischen liegende Töne, deren Frequenz sich deutlich von dieser Gruppe unterscheidet, als

²³ Sergej Taneev: *Podvižnoj kontrapunkt strogo pis'ma*, Leipzig 1909.

²⁴ Angesichts des Datums nehmen sowohl Gerver (1995, 192) als auch Kac (1997, 88) an, daß es sich um den Vater handelt.

einer *anderen* ‚Stimme‘ zugehörig empfindet. Diese Kompositionstechnik findet sich zum Beispiel in den Kompositionen für Solostreichinstrumente von Johann Sebastian Bach. Aber auch Sänger oder Deklamatoren intendieren einen vergleichbaren Effekt, wenn sie etwa im „Erlkönig“ – mit oder ohne Schubert – Timbre und Artikulation ihrer Stimme verändern, je nachdem, ob gerade Vater, Sohn oder Erlkönig spricht. Kac und Gerver enthalten sich in ihren Ausführungen einer Assoziation zu Michail Bachtins Ideen von Polyphonie oder Hybridität in Literatur.

Umgekehrt wird von mehreren Klängen oder Stimmen, die gleichzeitig auf die Ohren eines Hörers treffen, sei es als strukturierte Komposition oder sei es als zufälliges Nebeneinander von Schallquellen, nur das apperzipiert, was jeweils am auffälligsten ist. Wenn Gerver bei Belyj eine Technik der Wiedergabe von auditiver Wahrnehmung vielschichtiger akustischer Ereignisse entdeckt, dann kann sie am musikalischen Modell zeigen, wie diese Technik abstrakt bzw. ohne Berücksichtigung der Semantik funktioniert. Während Kac beschreibt, wie der Leser das Gelesene in der Vorstellung zu einem mehrschichtigen Klangeignis synthetisieren kann, beschreibt Gerver Belyjs Darstellungstechnik, die einen Vorgang der Wahrnehmung nachahmt. Gleich ist bei beiden die Vorstellung, daß der Leser sich die Simultaneität vergegenwärtigen kann. Obwohl sich beide auf die Erforschung von auditiver Wahrnehmung und auditivem Gedächtnis berufen, unterscheiden sich ihre Schlußfolgerungen voneinander. Gerver nimmt an, daß Belyj (intuitiv) Einsichten in die Wahrnehmungsvorgänge in poetische Techniken umsetzt. Ihre Vorgehensweise hat den Vorzug, daß sie darauf verzichten kann, einen idealen Leser zu konstruieren. Kac dagegen interessiert die Welt im Kopf des Lesers. Deutlicher wird dies in einem Text, in dem der Leser bzw. Hörer Puškin heißt. In dem Aufsatz „Zvuki ital'ianskie“, der den Band eröffnet, zeigt Kac eine plausible Verbindung von einem bestimmten Klangeindruck, den ein Operhörer der Zeit gehabt haben könne, und einer Schreibweise des Russischen.²⁵ Eine mehrfache metaphorische Ersetzbarkeit von sich häufenden Vokalsequenzen in Puškins Lyrik, seiner Bevorzugung der Schreibweise bestimmter Wörter ohne jotierte Vokale, Vokalisieren in Opernarien, der italienischen Oper überhaupt und schließlich der italienischen Sprache ist das Ergebnis von Kac' Ausführungen. Während Kac in vielen seiner anderen Texte Semantiken und Strukturen beobachtet und analysiert, wendet er sich hier der Notation von Sprache zu.

²⁵ Eine Anregung, auf die Kac hierfür zurückgriff, sind die 1994 auch in Rußland erschienenen Analysen der bei Kac titelgebenden Puškin-Zeile von Vladimir Markov. Markov hatte seinen Text allerdings schon in den 60er Jahren in der Zeitschrift *Vozdušnye puti* veröffentlicht (Kac 1997, 18).

Medientheorie

Mit einem geradezu radikal medientheoretischen Auftakt setzt Sergej Birjukov in seinem Buch *Teorija i praktika russkogo avangarda* ein: „В сущности главный вопрос искусства во все времена – это вопрос артистической технологии.“ (Birjukov 1998, 14). Nicht eine Medientheorie will Birjukov aber schreiben, er ruft vielmehr die russische Lautpoesie aus. Die „musikalisch-poetischen“ Praktiken und theoretischen Überlegungen des ersten Jahrhundertdrittels stehen an der Schwelle zu dem, was dann erst die (Neo-) Avantgarde umsetzt: „Пути развития нового искусство уже проглядывались. Казалось, еще немного и возникнет саунд (сонорная, лаут, фонетическая) поэзия.“ (Birjukov 1998, 76). Hier gebe es zum einen Nachholbedarf, zum anderen sei die russische Dichtungstheorie immer schon eine Apologie des lauten Lesens. Wann immer er Erwähnungen von Musik in seinen Texten findet, dient ihm das dazu, seine These zu stärken. Dabei beeindruckt das Material, das er in seinem Überblick über die poetologische Theorie der Jahre von ca. 1900 bis ca. 1930 bzw. bis heute berücksichtigt. Die besprochenen Texte reichen von Baudoin de Courtenays Phonemdefinition bis zu Červinskijs Arbeit „Ritm i smysl“ aus dem Jahr 1961. Vor allem jene Theoretiker finden bei ihm Gehör, die in den letzten Jahren kaum gelesen bzw. wenig ernst genommen worden sind. Er bespricht Fedor Platovs System von Vokaltönenhöhen, Aleksandr Tufanovs „fonische Musik“ der Lautsemantiken, Aleksej Čičerins Lautschriften. Zwar kann Birjukov schon auf Quellensammlungen wie den Band *Zabytyj avangard* (WSA, Sonderband 21) zurückgreifen, er beläßt es dabei aber nicht. Einige der Texte, die er vorstellt, sind selten in vergleichbarem Kontext zu finden. So zum Beispiel die Arbeiten über Versologie und Gedichtvortrag von M. Mališevskij. Birjukov zitiert sogar das Gutachten zu Mališevskijs Dissertation. Selbst Dichter, favorisiert er diejenigen unter den vorgestellten Texte, in denen ein Aufruf zur Umsetzung von Lautdichtung enthalten ist. Charakteristisch ist etwa seine Wertung von Bernštejns Deklamationstheorie:

Зыбкость самого „предмета“ исследования [...] побуждает двигаться в поиске точных обоснований ошупью. И здесь нельзя не отметить смелость Сабанеева, Малишевского, Квятковского, пытавшихся поставить более точные определители, хотя бы на основе другого искусства. (Birjukov 1998, 87).

Gemäß seinem Anliegen würdigt er die Verdienste Bernštejns um eine wissenschaftliche Aufarbeitung des Themas der Deklamation weniger als die z.T. recht verwegenen Vorschläge der Musiko-Literaten. Denn diese geben Anweisungen, wie eine zukünftige Deklamationskunst aussehen könnte.

Auf die Texte der Formalisten geht Birjukov nicht ein. Wenn er sich darauf beruft, daß dieses Textkorpus in den Mainstream der russischen Versologie eingegangen ist, dann verschweigt er zugleich, daß diese Autoren die Relation von Musik und Literatur anders konstruieren als seine Gewährsleute. Nicht nur hätte er dann die Thesen zur Bedeutsamkeit der geschriebenen bzw. gedruckten Verszeile bei Tynjanov zu kommentieren, er müßte auch die Verlagerung des „Lautes“ in die Vorstellung oder die Reduktion musikalischer Termini auf jenseits der Musik vorzufindende Vorgänge wie in Ejchenbaums Melodika-Theorie anerkennen. Birjukov behandelt schließlich auch Vertreter der Neoavantgarde bzw. 1960er und 70er Jahre: Gennadij Aigi, Vladimir Kazakov, Dmitrij Avaliani und Elizaveta Mnacakanova. Gerade mit Mnacakanova, die selbst zur Musik bei Chlebnikov publiziert hat (1983), stellt er eine Anknüpfung an die Avantgarde her. Dieser Aufsatz über „graphische Lautpoesie“ („zrimoe zvečanie“) der Dichterin läßt wiederum in seinem Text Übergänge zur Medientheorie erkennen.

Larisa Gerver (1997) stellt in ihrem Aufsatz „Opyty muzykal'noj zapisi literaturnogo teksta v tvorčestve poëtov-avangardistov“ die „musikalischen Errungenschaften“ von Dichtern wie Božidar (Bogdan Gordeev), Il'ja Zdanevič, Aleksej Čičerin und Aleksandr Kvjatkovskij vor. Manche der theoretischen Texte sind als Erläuterungen zu den jeweiligen Dichtungen vorgesehen, in anderen sind die Dichtungen Beispiele für die behandelten Fragen der Notation und der Aufführung von Texten. Gerver vergleicht daher die musikalische Notation der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit ihrem Textkorpus. Für Aufführungen dieser Musik sind in der Regel ausführliche Kommentare notwendig. Ein ähnliches Verhältnis von Text und Kommentar sei auch bei den Dichtungen beispielsweise eines Zdanevič zu finden, was darauf schließen lasse, daß er die Möglichkeiten einer Umsetzung von Schrift in Schall oder umgekehrt reflektiere. Hauptgegenstand des Interesses bleiben für Gerver die Musikdiskurse der Avantgarde, obwohl sie indirekt zu einer Neuschreibung von Literatur- und Musikgeschichte der Avantgarde beiträgt.

Nochmals wendet sich Gerver dem Medium der musikalischen Notation zu, wenn sie sich mit der Partitur befaßt. Die musikalische Lesehilfe par excellence ist die Partitur – „форма записи нотного текста, с максимальной наглядностью фиксирующая единство вертикали и горизонтали звучания“. (Gerver 1991, 80) Die Funktion, die Gerver diesem Notationsmedium in ihrem Aufsatz „„Partitury“ v tekstach Velimira Chlebnikova“ zuweist, ist sowohl die einer Hilfe im Schreibprozeß als auch die eines Leseinstrumentes bzw. eines Hilfsmittels der Aufführung. Gerver hat Einsicht in nicht publizierte Skizzen von Chlebnikov genommen, die Eigenschaften einer musikalischen Partitur aufweisen, so etwa die Zuweisung von Text an Stimmen oder Stimmgruppen und die Anordnung simultaner Prozesse an der Vertikalen eines Blattes. Gerver zeigt auf, daß die Anordnung der Stimmen in einer Partitur – nach den spielbaren Tonhöhen

einerseits und Instrumentengruppen, also Streichinstrumenten, Blasinstrumenten²⁶ und Schlaginstrumenten, andererseits – eine für Chlebnikov ergiebige Metapher werden kann. Sie sieht also nicht (nur) den vorliegenden gedruckten Text als „Partitur“ an, und „Partitur“ ist für sie nicht einfach Synonym für „auf(/s)zuführende Niederschrift“. Mit Hilfe der Skizzen können insofern auch die publizierten Texte als ‚Partitur‘ gelesen werden, als sie sich auf die Skizzen, die sie ausführen, beziehen. Das Verhältnis zwischen Skizze und publiziertem Text entspräche dann im übertragenen Sinne demjenigen zwischen Partitur und Aufführung. Mehrstimmigkeit und Simultaneität können dadurch auf neue Weise in notiertem Text imaginiert und gelesen werden.

Die meisten der bisher vorgestellten Autoren und Texte behandeln die Frage nach einem Verhältnis von Literatur und Musik an konkreten Beispielen. Eine Ausnahme bildet Moisej Kagans Buch *Muzyka v mire iskusstv* (1996). Kagan geht es, wie der Titel schon sagt, nicht allein um das Verhältnis von Literatur und Musik, sondern um die Musik im System der Künste allgemein. Wie schon in seinen früheren Schriften arbeitet er auf Grundlage von Kommunikationstheorie, Systemtheorie und Semiotik. Für die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Musik sind seine Ausführungen jedoch deshalb besonders aufschlußreich, weil er versucht, einen zeitgenössischen Musikbegriff in der Literatur wiederzufinden. Hierzu stützt er sich auf die in den 1950ern und 1960ern vorherrschende Technik des Serialismus. „Musik“ erscheint dann in den entsprechenden literarischen Werken als eine Sonderform der Kombinatorik, die einen Anspruch auf die totale Organisation von Kompositionen bzw. des vorliegenden literarischen Werks stellt. Die literarischen Werke, die sich mit dieser Erscheinung der Kompositionsgeschichte in Verbindung bringen lassen, sind allerdings auch diejenigen, welche in der westlichen Forschung besonders häufig Gegenstand von Untersuchungen geworden sind: Hermann Hesses *Glasperlenspiel* und Thomas Manns *Doktor Faustus*.

Die teils konservativeren, teils weniger strengen Vorstellungen der meisten anderen Autoren ermöglichen es ihnen, wie oben gezeigt werden sollte, in ganz unterschiedlichen Texten Bezugnahmen zu Musik zu entdecken oder zu konstruieren. Freilich ist „Musik“ dabei als Begriff oft kaum noch klar zu definieren. Besonders produktiv ist offenbar jene Vorgabe geworden, die sich die Teilnehmer einer Tagungsserie zu „Literatur und Musik“ zuletzt gestellt haben, als sie ihrer Tagung den Namen „Muzyka i nezvučščee“ gaben. Die Beiträge im gleichnamigen Tagungsband (Civ'jan 2000)²⁷ vereint die Idee, daß „Musik“ für die (potentielle) akustische Umsetzung von Literatur oder anderen Medien steht.

²⁶ Zu deren mythopoetischem Kode vgl. Hansen-Löve 1985.

²⁷ Ausgewählte Beiträge sind auch in Sondernummern von *Russian Literature, Special Issue Sound and Music in Russian Literature and Culture*, 46/1 (1999) und *elementa* 4/3 (2000) erschienen.

Ober aber „Musik“ meint eine Ersatzleistung für eine solche Umsetzung in der Imagination. Auf diese Weise können ganze Themenkomplexe in einen Zusammenhang mit der Forschung zu „Literatur und Musik“ gestellt werden, die diesen Forschungsgegenstand auch weiterhin lohnend sein lassen. So finden sich Beiträge zu den Kognitionswissenschaften (Ivanov 2000) und neuen Medien (Romanovskaja 2000), ein Beitrag zu Fotografie und der Abwesenheit von Klang (Daugovič 2000) oder eine soziologische Untersuchung zum Pionierlied und seiner Sprache (Dušečkina 2000). T. Elizarenkova zeigt in ihrer Analyse von Motiven des Schalls und des Klanges in Texten des Rigveda (Elizarenkova 2000) eine ähnliche Erweiterung des Musikbegriffs auf die literarische Thematisierung von Schall überhaupt wie Nina Kauchtschischwili, die hier über Gogol' schreibt (Kauchčišvili 2000). T. Civ'jan hat in diesem Zusammenhang den Begriff *zvukovoj pejzaž* (*soundscape*) aus Raymond Murray Shafers Buch *The tuning of the world* (1977) übernommen. Diese Übernahme könnte in der Forschung zu „Literatur und Musik“ Schule machen, wenn sie nicht gar auf eine alternative Forschungsrichtung „Literatur und Akustik“ hindeutet. E. Levkievskaja untersucht die Lautebene in der slavischen Mythologie (Levkievskaja 2000) und stellt damit eine Brücke zwischen einer Tradition der russischen Philologie und der Forschung zu „Literatur und Musik“ her. Fragen zur Medialität des Textes verhandelt A. Belousov, wenn er das Thema der Deklamation im Werk von Leonid Dobyčín gegen dessen eigene Praxis der Notierung von Wortbetonungen hält (Belousov 2000). Auch E. Nevzgljadovas Auseinandersetzung mit der Medialität von Poesie ist mit einem Aufsatz zur Theorie der Versintonation vertreten (Nevzgljadova 2000). Schließlich enthält der Band solche Texte, die sich zum Ziel setzen, aus der Literatur und mit Hilfe der Methoden von Literaturwissenschaft mehr über Musik und Musikediskurse zu erfahren (Kon 2000, Sofronov 2000, Langleben 2000). Damit ist die russische Forschung zu „Literatur und Musik“ zu einem Ort geworden, der verstreute medientheoretische Ansätze zusammenführt und zugleich neue Perspektiven für deren Anwendung eröffnet.

Literatur

- Abernathy, R. 1963. „A Vowel Fugue in Blok“, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* VII, 88-107.
- Abernathy, R. 1984. „The Lonely Vision of Alexander Blok (Blok's Vowel Fugue Revisited)“, W.N. Vickery (Hg.), *Aleksandr Blok. Centennial Conference*, Columbus, Ohio, 25-42.
- Ajzenštejn, E. 2000. *Postroen na sozvuč'jach mir... Zvukovaja stichija M. Cvetajev*, St. Petersburg.
- Allende-Blin, J. 1983. „Die Skrjabinisten oder wie eine Komponistengeneration links liegen blieb“, H.-K. Metzger/R. Riehn (Hg.), *Skrjabin und die Skrjabinisten I*, München (= Musik-Konzepte, 32/33), 81-102.

- Allende-Blin, J. 1984. „Sieg über die Sonne“. Kritische Anmerkungen zur Musik Matjušins“, H.-K. Metzger/R. Riehn (Hg.), *Skrjabin und die Skrjabinisten II*, München (= Musik-Konzepte, 37/38), 168-182.
- Bachtin, M.M. 1929. *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad.
- Bachtin, M.M. 1963. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskau.
- Barthelmes, B. 1995. *Raum und Klang. Das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradskys*, Hofheim.
- Bartlett, R. 1998. „Sonata Form in Chekhov's 'The Black Monk'“, *Wachtel* 1998, 58-72.
- Belousov, A.F. 2000. „Ozvučenie teksta v proze L. Dobyčina“, *Civ'jan* 2000, 222-225.
- Bernštejn, S. 1972. „Golos Bloka“, *Blokovskij Sbornik II*, 454-525.
- Bernštejn, S. 1980. „Moi vstreči s Aleksandrom Blokom“, V. Orlov (Hg.), *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov v dvuch tomach II*, Moskau, 352-360.
- Bezrodnij, M. 1998. „Osip Mandel'stam: Opfer von politischer Verfolgung oder von poetischer Eingebung?“, K. Städtke (Hg.), *Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre*, Berlin.
- Birjukov, S.E. 1998. *Teorija i praktika russkogo poëtičeskogo avangarda*, Tambov.
- Blok-Belyi 1969. *Aleksandr Blok - Andrej Belyj: Perepiska* [Nachdruck der Ausgabe M. 1940], München (=Slavische Propyläen 65).
- Burry, A. 1998. „Russian Expressionism at the Opera: Prokofiev's The Gambler“, *Wachtel* 1998, 90-110.
- Choprova, T./ M. Dunaevskij (Hg.) 1980. *Blok i muzyka. Chronika. Notografija. Bibliografija*, Leningrad.
- Civ'jan, T.V. 1975. „Achmatova i muzyka“, *Russian Literature* 10/11.
- Civ'jan, T.V. 1999. „Slovesnoe izobraženie 'zvukovogo pejzaža'“, *Russian Literature* 44/1, 1-17.
- Civ'jan, T.V. 2000. „Zvukovoj pejzaž i ego slovesnoe izobraženie“, *Civ'jan* 2000, 74-90.
- Civ'jan, T.V./ Vjač. Vs. Ivanov/ E. V. Permjakov (Hg.) 2000: *Muzyka i nezvučaščee*, Moskau.
- Cole, D.W. 1973. „Fugal Structure in the Sirens Episode of 'Ulisses'“, *Modern Language Studies* 19, 221-226.
- Daugovič, S.N. 2000. „Fotografija i nezvučaščee“, *Civ'jan* 2000, 24-41.
- Dušeckina, E.V. 2000. „Esli pesenka vsjudu poetsja...“, *Civ'jan* 2000, 226-239.
- Ėjchenbaum, B. 1969. „Melodika russkogo liričeskogo sticha“, *O Poëzii*, Leningrad, 327-511.
- Elik, M. (Hg.) 1972. *Blok i muzyka*, Moskau - Leningrad.
- Elizarenkova, T.Ja. 2000. „O statuse zvuka v Rigvede“, *Civ'jan* 2000, 50-64.
- Enukidze, N.I. 2000. „Futurističeskaja opera 'Pobeda nad solncem': o literaturnosti muzyki i muzykal'nogo slova“, *Civ'jan* 2000, 274-288.
- Ėtkind, E. 1985. *Materija sticha*, Paris 1985.
- Fischer, Ch. 1998. *Musik und Dichtung. Das musikalische Element in der Lyrik Pasternaks*, München (= Slavistische Beiträge, 359).

- Frick, R. 1998: „A Dissenting Note on Bakhtin: Some Observations on Bakhtin's use of the Term 'Polyphony'“, *Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle*, 57-80.
- Friedrich, P. 1998. *Music in Russian Poetry*, Frankfurt/M. u.a.
- Gasparov, B.M. 1989. „Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuščij princip romana Pasternaka „Doktor Živago““, L. Fleishman (Hg.), *Boris Pasternak and his Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak*, Cambridge, Mass., 256-281.
- Gasparov, B.M. 1993. *Literaturnye Lejtmotivy. Očerki russkoj literatury XX veka*, Moskau.
- Gasparov, B.M. 1998. „Temporal Counterpoint as a principle of Formation in „Doctor Zhivago““, *Wachtel* 1998, 165-184.
- Gerver, L.L. 1991. „„Partitury“ v tekstach Velimira Chlebnikova“, *Chlebnikovskie čtenija*, St. Petersburg, 80-90.
- Gerver, L.L. 1993. „„A nebo sinee, mocart'!“, Mocart i Chlebnikov“, *Mocart – XX vek. Mežvuzovskij sbornik statej*, Rostov, 114-125.
- Gerver, L.L. 1995. „Kontrapunktičeskaja tehnika Andreja Belogo“, *Literaturnoe Obozrenie* 4/5, 192-196.
- Gerver, L.L. 1996. „Muzykal'naja kul'tura Chlebnikova“, *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, Moskau, 213-234.
- Gerver, L.L. 1997. „Opyty „muzykal'noj“ zapisi literaturnogo teksta v tvorčestve poetov-avangardistov“, *Iskusstvo XX veka: Uchodjaščaja epocha?* 2, Nižnij Novgorod, 6-21.
- Gerver, L.L. 1999. „O muzykal'nych orientirach Eleny Guro“, *Studia slavica finlandensia* 16/2, Helsinki, 84-93.
- Gerver, L.L. 2000. „„Simfoničeskaja uvertjura“, snovidenie ili mif? – zametki na poljach „Egipetskoj marki“ Mandel'stama“, *Civ'jan* 2000, 167-185.
- Gerver, L.L. 2000a: „„Prosto muzyka“ i „muzyka sfer“ v stichotvorenii Chlebnikova „I vot uščelie Zorgama“, Vja.Vs. Ivanov u.a. (Hg.), *Evrazijskoe prostranstvo: zvuk i slovo. Meždunarodnaja konferencija 3-6 sentjabrja 2000. Tezisy i materialy*, Moskau, 143-144.
- Glebov, I. 1921 [B. Asaf'ev]. „Videnie mira v duče muzyki (Počizja A. Bloka)“, *Elik* 1972, 9-57.
- Gojowy, D. 1980. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber.
- Gojowy, D. 1993. *Arthur Loure und der russische Futurismus*, Laaber.
- Greber, E. 1989. *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts: zur frühen Prosa Boris Pasternaks*, München.
- Grečko, V. 1997. „Zaum' i glossolalija“, *WSA* 40, 39-50.
- Gretchko, V. 1999. *Die Zaum'-Sprache der russischen Futuristen*, Bochum.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- Hansen-Löve, A.A. 1985. „Metamorphosen der „truba“ in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikova“, J. Holthausen/ J.R. Döring-Smirnov u.a. (Hg.), *Velimir Chlebnikov*, München, 71-105.
- Hansen-Löve, A.A. 1998. *Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive*, II, 1, *Mythopoetischer Symbolismus: Kosmische Symbolik*, Wien.

- Hegel, G.W.F. 1986. *Vorlesungen über die Ästhetik* I-III, E. Moldenhauer/ K.M. Michel (Hg.), G.W.F. Hegel: Werke 13-15, Frankfurt/M.
- Hielscher, K. 1983. „Gedächtnisarbeit. Arthur Lourié's Musik zu Anna Achmatovas ‚Poem ohne Held‘“, H.-K. Metzger/R. Riehn (Hg.), *Skrjabin und die Skrjabinisten* I, München (= Musik-Konzepte, 32/33), 145-157.
- Ingold, F.Ph. 2000. *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913*, München.
- Ivanov, Vja.I. 1909. „Bajron i ideja anarchii“, *Po zvezdam. Stat' i i aforizmy*, St. Petersburg, 123-142.
- Ivanov, Vja.Vs. 2000. „Zametki po istoričeskoj semiotike muzyki“, *Civ'jan* 2000, 6-13.
- Jakobson, R. 1979. „Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak“, E. Holenstein/ T. Schelbert (Hg.), *Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt/M., 192-211.
- Judina, M.V. 1978. *Stat' i. Vospominanija. Materialy*, Moskau.
- Judina, M.V. 1997. *Nevel'skij sbornik. Stat' i i vospominanija*, Bd. 2, *K stoletiju M. V. Judinoj. Po materialam Tre' ich Nevel'skich Bachtinskich _tenij (1-4 ijulja 1996 g.)*, St. Petersburg.
- Judina, M.V. 1999. *Marija Judina. Luči Božestvennoj Ljubvi. Literaturnoe nasledie*, Moskau - St. Petersburg.
- Kac, B./ R. Timenčik 1989: *Anna Achmatova i Muzyka. Issledovatel'skie očerki*, Leningrad.
- Kac, B.A. (Hg.) 1991. *Muzyka v tvorčestve, sud'be i v dome Borisa Pasternaka. Sbornik literaturnych, myzkal'nych i izobrazitel'nych materialov*. Leningrad.
- Kac, B.A. (Hg.) 1991a. *Osip Mandel'stam: „Polon muzyki, muzy i muki...“ - stichi i proza*. Leningrad.
- Katz, B.A. 1993 [B. A. Kac]. „The contrapuntal Devices in Bely's ‚Pervoe svi-danie‘“, *The Slavonic and East European Review* 71/1, 89-95.
- Kagan, M. 1996. *Muzyka v mire iskusstv*, St. Petersburg.
- Kämper, D. (Hg.) 1999. *Der musikalische Futurismus*, Laaber.
- Kauchčišvili, N. 2000. „Zvučnost' chudožestvennogo teksta“, *Civ'jan* 2000, 159-166.
- Kazanskaja, L.V. 1999. „Artur Lur'e i ego pervaja myzkal'no-kritičeskaja stat'ja“, *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1995 god*, St. Petersburg, 52-69.
- Kluge, R.-D. 1967. *Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks*, München.
- Kon, Ju.G. 2000. „‚Svjaščennoe pesnopenie‘ (Canticum sacrum) Stravinskogo i ritorika formy“, *Civ'jan* 2000, 289-306.
- Kon, Ju.G. 2000a. „Stravinskij i Chlebnikov: Nekotorye principy podchoda k probleme ritma“, Vja.Vs. Ivanov/ Z.S. Papernyj/ A.E. Parnis (Hg.), *Mir Velimira Chlebnikova. Stat' i issledovanija 1911-1998*, Moskau.
- Krusanov, A. 1996. *Russkij avangard: 1907-1932. Istoričeskij obzor v trech to-mach*, Bd. 1, *Boevoe desjatiletie*, St. Petersburg.
- Kul'bin, N. 1967. „Svobodnoe iskusstvo kak osnova žizni“, V. Markov (Hg.), *Manifesty i programmy russkich futuristov*, München (= Slavische Pro-pyläen 27), 15-22.
- Langleben, M. 2000. „Melodija v Plenu u jazyka“, *Civ'jan* 2000, 91-116.

- Levaja, T. 1994. „Kubofuturizm - muzykal'nye paralleli (k probleme stilevych napravlenij)“, *Russian Literature* 35/1, 45-56.
- Lévi-Strauss, C. 1976. *Mythologica I, Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt/M.
- Levkievskaja, E.E. 2000. „Zvuk i zvučanie v slavjanskoj mifologii“, *Civ'jan* 2000, 65-73.
- Lisnjanskaja, I. 1991. *Muzyka „Poëmy bez geroja“ Anny Achmatovoj*, Moskau.
- Magomedova, D.M. 1975. „Blok i Vagner“, *Tezisy I vsesojuznoj (III) konferencii „Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka“*, Tartu, 103-107.
- Makarova, C.A. 1999. „Princip sonatnoj formy v liričeskom cikle (A. Fet. „Melodii“)“, *Filologičeskie nauki* 1999/2, 16-26.
- Markov, V.I.F. 1967. *Manifesty i programmy russkich futuristov*, München (= Slavische Propyläen 27).
- Meyer, K. 1995. *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach.
- Mnacakanova, E. 1983. „Chlebnikov: predel i bespredel'naja muzyka slova“, *Sintaksis* 11, 101-156.
- Morgan, J. 1998. „The Nose: Shostakovich's Adaption of Gogol“, *Wachtel* 1998, 111-137.
- Nest'eva, I. 1991. „Iz istorii russkogo muzykal'nogo avangarda“, I, *Sovetskaja muzyka* 1991/1, 75-87.
- Nevzgljadova, E. V. 2000. „Intonacionnaja teorija sticha“, *Civ'jan* 2000, 117-134.
- Newcomb, A. 1987. „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies“, *19th Century Music* 11/2, 164-174.
- Nilsson, N.A. 1968. „Blok's 'Vowel Fugue': A Suggestion for a Different Interpretation“, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 10, 150-158.
- Obuchova, O.Ja. 2000. „Zvučaščij mir i neslyšimaja muzyka u Chodaseviča“, *Civ'jan* 2000, 186-202.
- Papernyj, V. 1975. „Blok i „Proizchozdenie tragedii“ Nicše“, *Tezisy I vsesojuznoj (III) konferencii „Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka“*, Tartu, 107-126.
- Parnis, A.E./ R. D. Timenčik 1985. „Programmy „Brodjačej Sobaki““, *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pismennost', Iskusstvo, Archeologija*, Leningrad, 160-257.
- Percova, N.N. 2000. „Kontrapunkt kak ključ k stroeniju „Detej vydry“ V. Chlebnikova“, Vja.Vs. Ivanov u.a. (Hg.), *Evrasijskoe prostranstvo: zvuk i slovo. Meždunarodnaja konferencija 3-6 sentjabrja 2000. Tezisy i materialy*, Moskau, 142-143.
- Petrušanskaja, E.M. 2000. „Uderžat' notu ot tišiny' (Iz muzykal'nogo slovarja Iosifa Brodskogo)“, *Civ'jan* 2000, 240-256.
- Platek, Ja.M. 1987. *Pod sen'ju družnych muz*, Moskau.
- Platek, Ja.M. 1989. *Ver'te muzyke*, Moskau.
- Romanovska, T.B. 2000. „Muzyka, neslyšimaja muzyka, neslyšimoe v muzyke i nauka“, *Civ'jan* 2000, 14-23.
- Sabaneev, L. 1923. *Muzyka reči*, M.
- Schahadat, Sch. 1995. *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*, Frankfurt/M. u.a. (= Slavische Literaturen, 8).

- Scher, St. P. (Hg.) 1984. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin.
- Schindler, A. 1927. *Ludwig van Beethoven*, Bd.2. herausgegeben von Fritz Volbach, fünfte Auflage, Münster.
- Schmid, W. 1973. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München (= Poetica, Beihefte, 10).
- Shafer, R.M. 1977. *The tuning of the world*, New York.
- Sieg über die Sonne 1983. *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Katalog der Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, und der Berliner Festwochen vom 1. September bis 9. Oktober 1983, Berlin.
- Šklovskij, V. 1921. *Razvertyvanie sjužeta*, Petrograd.
- Sofronov, F. M. 2000. „O koncepte nezvučščego v novoevropskoj muzyke“, *Civ'jan* 2000, 42-45.
- Sperrle, Ch. 2000. „Narrative Structure in Nikolai Leskov's Cathedral Folk: The Polyphonic Chronicle“, *Slavic and East European Journal* 44/1, 29-47.
- Stankiewicz, E. 1984. „The Polyphonic Structure of Blok's ‚Dvenadcat'“, W.N. Vickery (Hg.), *Aleksandr Blok. Centennial Conference*, Columbus, Ohio, 345-356.
- Steinberg, A. 1982. *Word and Music in the Novels of Andrey Bely*, Cambridge.
- Taruskin, R. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions: a Biography of the Works Through Mavra*, Bd. 1/2, Berkeley u.a.
- Wachtel, A.B. (Hg.) 1998. *Intersections and Transpositions. Russian Music, Literature, and Society*, Evanston, IL. (=Studies in Russian Literature and Theory).
- Wachtel, A.B. (Hg.) 1998a. *Petrushka. Sources and Contexts*, Evanston, IL.
- Weir, J. 1998. „The Golden Cockerel between Realism and Modernism“, Wachtel 1998, 73-89.