



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*Tönende Verse*“: Die Musikalität in der Lyrik Igor’
Činnovs, dargestellt anhand der Gedichtbände
Partitura, Kompozicija und *Pastorali*

Verfasserin

Maria Lausch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik (Russisch)

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Fedor B. Poljakov

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel verfasst habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Ich versichere, dass ich diese Diplomarbeit bisher weder im Inland noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Diese Arbeit stimmt mit der von dem Begutachter beurteilten überein.

Kazan', am 07.05.2012

Lausch Maria

Vorwort

Die vorliegende Diplomarbeit entstand im Zeitraum Juni 2011 bis Mai 2012 in Wien, Großmugl und Kazan'. Das Thema der Arbeit ergab sich durch meinen Betreuer Univ.-Prof. Dr. Fedor B. Poljakov und trägt den Titel „'Tönende Verse'. Die Musikalität in der Lyrik Igor' Činnovs, dargestellt anhand der Gedichtbänden *Partitura*, *Kompozicija* und *Pastoral'*“.

Ich möchte meinem Betreuer dafür danken, dass er mich auf die Lyrik Igor' Činnovs aufmerksam gemacht hat und mir so einen Weg gezeigt hat, Musik und Literatur miteinander zu verbinden. Außerdem will ich mich dafür bedanken, dass er mir bei der Gestaltung der Arbeit so viele Freiheiten gelassen hat und mir so ein selbstständiges, individuelles Arbeiten ermöglicht hat.

Ein besonderes Dankeschön richte ich an Luisa Neubauer, Klaudia Wendl und Tanja Mayer, weil sie die Arbeit Korrektur gelsen haben und vor konstruktiver Kritik nicht zurückgeschreckt sind, sowie an Valentin Stremnitzer, der mir bei der Formatierung sehr behilflich war.

Aufrichtigen Dank will ich meiner Familie aussprechen, die mir auf allen Lebensabschnitten immer den nötigen Rückhalt geboten hat, um wichtige Entscheidungen zu treffen und meine Ziele zu verfolgen.

Meinen Eltern danke ich dafür, dass sie mir dieses Studium, verschiedene Praktika und Reisen ermöglicht haben, stets hinter meinen Wünschen standen und immer an mich glaubten.

Ich widme diese Arbeit deshalb meiner Familie, für deren Liebe und Beistand ich unsagbar dankbar bin.

Inhaltsverzeichnis

Ehrenwörtliche Erklärung.....	3
Vorwort.....	5
Inhaltsverzeichnis	7
1 Einleitung	9
2 Igor' Činnov: Bio- Bibliographische Übersicht	12
2.1 Forschungsstand	12
2.2 Biographie	14
2.3 Činnovs Platz in der russischen Emigrationsliteratur	17
2.4 Der literarische Stil Igor' Činnovs.....	19
2.5 Die Literatur im Stil der <i>Pariser Note</i>	23
2.6 Igor' Činnov als Musikant.....	25
3 Theoretische Überlegungen zur Verbindung von Musik und Literatur	27
3.1 Forschungsstand	27
3.2 Die Musikalität der Lyrik.....	38
3.2.1 Der Klang der Dichtung	39
3.2.2 Wörtlichkeit vs. Schriftlichkeit	40
3.3 Einblicke in die Intermedialitätstheorie nach Irina Rajewsky.....	41
4 Die Gedichtanalyse	43
4.1 Untersuchung der stilistisch-verstechnischen Ebene.....	43
4.1.1 Aufbau und Strophenform	44
4.1.2 Metrum	55
4.1.3 Klangkorrespondenzen.....	61
4.2 Untersuchung einer motivisch-semantischen Ebene.....	79
4.2.1 Die musikalische Welt Činnovs: Begriffe aus der Musik....	80
4.2.2 Musikalische Motive	107
5 Fazit und Schlussbemerkungen	127

6	Краткое содержание на русском языке	129
6.1	Введение.....	129
6.2	Био-Библиографический обзор.....	129
6.3	Музыка и литература	132
6.4	Стилистический анализ стихотворения.....	133
6.4.1	Форма строф	133
6.4.2	Размер	134
6.4.3	Рифма.....	134
6.5	Семантический анализ стихотворения.....	135
6.5.1	Действительное отношение к музыке.....	135
6.5.2	Музыкальные мотивы	136
6.6	Выводы	138
7	Abstract in deutscher Sprache.....	140
8	Anhang.....	141
8.1	Literaturverzeichnis.....	141
8.2	Curriculum Vitae.....	148

1 Einleitung

„A musical discord is not an unpleasant sound: it is a sound which throws the ear forward to the next beat: it is a sign of musical energy, not of musical incompetence.“¹

Als Motivation für die Bearbeitung dieses Themas kam mir mein Interesse sowohl für Musik als auch für Literatur zu Gute. Die Möglichkeit, diese beiden Bereiche miteinander zu verknüpfen, wollte ich auf jeden Fall nützen.

In vorliegender Arbeit geht es deshalb um die Wirkung und Entfaltung einer Kunstform in einer anderen. Die Forschung ist in diesem Bereich, also in der Verbindung zweier Medien, schon sehr weit vorangeschritten. Zahlreiche sekundärliterarische Werke beschäftigen sich speziell mit den verschiedenen Techniken des Auftretens von Musik in Literatur, z.B. Anwendung der Sonatenhauptsatzform, Variation, Rondo, oder aber auch der Literatur in Musik, z.B. literarische Vorlagen als Libretti für Opern, Ballette usw. Sowohl die Präsenz musikalischer Formen in der Prosa, als auch in der gebundenen Sprache wurde vielseitig untersucht, bereits auch am Beispiel russischer Schriftsteller, wie etwa Anna Achmatova oder Boris Pasternak.

Igor' Činnovs Schaffen wurde zwar von einem breiten Kreis an Emigrationsschriftstellern, Zeitgenossen und Bewunderern, Nachfolgern und Kritikern rezensiert, eine detaillierte Abhandlung über die Musikalität in seiner Lyrik gibt es bisher jedoch nicht.² Zumindest aber weisen Briefe und Rezensionen häufig auf den Topos der Musik in seinen Texten hin, was auch als Rechtfertigung für die vorliegende Arbeit dienen soll. Ziel dieser Diplomarbeit ist, das Vorhandensein von Musik in Činnovs Gedichten nachzuweisen und mit Beispielen zu unterlegen. Dass die Musikalität für den Autor großen Wert hatte, zeigt folgendes Zitat:

¹ Frye, Northrop (Hg.): *Sound and Poetry*. English Institute Essays 1956. New York: Columbia University Press 1957. S. xiii.

² In seiner Dissertation mit dem Namen *Tvorčeskij put' Igorja Činnova* betrachtet Igor' Bolyčev unter anderem die Kontrapunkttechnik in den späteren Gedichten Činnovs, allerdings war mir nur der Zugang zu ihrem Autoreferat möglich.

„Я всегда хотел в стихах музыкальности, мелодичности, плавности, звуковой нежности – и полного совпадения *мелопей* с *логопеей*, логической интонацией, с ритмикой, подсказанной *смыслом*.“³

Als grundlegendste Frage für diese Diplomarbeit stellt sich nun, ob es sich bei der Lyrik Činnovs tatsächlich um eine „musikalische“ handelt bzw. ob irgendeine Form von Musikalität nachgewiesen werden kann. Im Anschluss daran sollen die Mittel analysiert werden, die der Schriftsteller zur Darbietung der Musik anwendet. Wie wird diese in den einzelnen Texten präsentiert? Tritt sie eher durch eine bestimmte Lautlichkeit hervor oder ist sie mehr in der Semantik der Gedichte zu finden?

Um einen Einblick in dieses komplexe Thema zu geben, wird zunächst der aktuelle Forschungsstand dargestellt, der die bisherigen Ergebnisse der Forschung über Činnov, dessen literarisches Umfeld und die Theorie über die Verbindung zweier Medien (Intermedialität) aufzeigt, sodass die Mannigfaltigkeit der Synthese von Musik und Literatur zum Ausdruck kommt.

Den Hauptteil bildet die eigentliche Analyse der Gedichte. Aus den insgesamt acht von Činnov verfassten Lyrikbänden wurden jene drei ausgewählt, die musikalische Titel tragen. Innerhalb dieser werden vor allem solche Texte behandelt, die musikalische Aspekte aufweisen.

Die Originalzitate stammen alle aus der Werkausgabe *Igor' Činnov. Sobranie Sočinenij v dvuch tomach* des Verlags *Soglasie*. Die Gedichtstellen selbst sind dabei ausschließlich dem ersten Band entnommen, weshalb die Jahreszahl bei den Kurzzitaten nicht angegeben wird.

Die wichtigsten Informationen über Činnov sind der Autorin Ol'ga Kuznecova zu verdanken, wie auch John Glad, der ein Interview mit dem Dichter führte, außerdem zahlreichen Schriftstellerkollegen, aber vor allem Igor' Činnov selbst, der uns durch seine *Erinnerungen* tiefe Einblicke in sein Leben gewährt.

Eine große Hilfestellung für den Zugang zu diesem Thema bot Christine Fischers Abhandlung über die Musik in der Lyrik Pasternaks. Sie hat sich

³ Činnov, Igor': *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*. Tom vtoroj. Moskva: Soglasie 2002. S. 154.

eingehend mit Musikgeschehen im Werk Pasternaks sowie verschiedenen Leitmotiven beschäftigt. Fischers Überlegungen lassen sich zum Teil auch auf Činnovs Lyrik übertragen und eignen sich deshalb hervorragend als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit.

2 Igor' Činnov: Bio- Bibliographische Übersicht

2.1 Forschungsstand

Die Bedeutung Činnovs für die russische Exilliteratur lässt sich in vielen Publikationen nachlesen. Diese betonen häufig den besonderen Stil des Dichters und die implizite Musikalität in seiner Dichtung. Andererseits wird seine Rolle innerhalb des Literatenkreises der russischen Exilliteratur, seine engen Freundschaften zu einigen der größten russischen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts und der laute Nachklang, den seine Werke erzeugten, zum Ausdruck gebracht. Nachfolgend sollen die wichtigsten Sekundärwerke zu Činnov kurz vorgestellt werden.

Bereits 1956 erschien Gleb Struves Monographie *Russkaja literatura v izgnanii. Opyt istoričeskogo obsora zarubežnoj literatury*. Dieser können Informationen zu Činnovs literarischem Umfeld, dem Stil der *Pariser Note* und der Person Igor' Činnov an sich entnommen werden. Es handelt sich hierbei um eine sehr umfangreiche Darstellung der gesamten russischen Exilliteratur, die sich mit verschiedenen Schriftstellern und ihrem literarischen Schaffen in der Emigration detailreich auseinandersetzt.

Artikel verschiedener Emigrationsschriftsteller wurden 1972 in der Sammlung *Russkaja literatura v émigracii. Sbornik statej* vereint. Diese enthält zwar keine Informationen über Igor' Činnov, dafür gewährt sie tiefe Einblicke in das Leben anderer Exilschriftsteller, die ihre persönlichen Eindrücke schildern.

1993 wurde das Werk *Conversations in Exile. Russian Writers Abroad* des amerikanischen Spezialisten für Exilliteratur, John Glad, veröffentlicht. Als Herausgeber hat er den Dichter Igor' Činnov als einer der wenigen gesondert behandelt, ihm sogar den ersten Platz im Kapitel *The Older Generation* gewährt. Es handelt sich bei diesem Text um ein Interview mit dem Schriftsteller, in dem Činnov unter anderem über seine Vorbilder und Intentionen als Autor spricht.

Ein umfangreicheres Porträt Činnovs bietet die drei Jahre später erschienene Monographie *Die Russische Schriftsteller-Emigration im 20.*

Jahrhundert von Wolfgang Kasack, der sich in dieser auch auf Gleb Struve bezieht.

Igor' Bolyčev verfasste seine Dissertation über Igor' Činnov, die den Titel *Tvorčeskij put' Igorja Činnova* trägt. 1999 kam dazu ein Autoreferat heraus, das sich in der Kazan'skaja Naučnaja Biblioteka im. N.I. Lobačevskogo befindet und für diese Diplomarbeit verwendet werden konnte. Ein Teil der Arbeit widmet sich der Musikalität in der Lyrik Činnovs, insbesondere der Kontrapunkttechnik, die vor allem in der späteren Lyrik des Schriftstellers zu finden ist und deshalb in dieser Arbeit nicht beachtet wird.

Činnov hatte Zeit seines Lebens Briefkontakt zu zahlreichen Schriftstellerkollegen, weshalb auch Briefe als Zeugnisse dieser Zeit eine wichtige Rolle spielen. Auf die Arbeit mit den Materialien aus dem Archiv Činnovs geht Ol'ga Kuznecovas Sammlung *Pis'ma zapreščennyh ljudej. Literatura i žizn' émigracii 1950-1980-e gody* aus dem Jahr 2000 zurück, deren Vorwort auch biographische Daten Činnovs enthält.

Der Name Igor' Činnov in Verbindung mit dem Stil der *Pariser Note*, auf den später in dieser Arbeit noch genauer eingegangen wird, ist z.B. in der *Russische[n] Literaturgeschichte* von Klaus Städke aus dem Jahr 2002 zu finden. Es sei hier angemerkt, dass der Schriftsteller in vielen anderen Ausgaben zur russischen Literatur, auch wenn diese die Emigrationsliteratur genauer betrachten, nicht erwähnt wird.

Neben Informationen aus wissenschaftlichen Texten und Briefen, die eine gute Grundlage für eine Forschung über Igor' Činnov bieten, sind besonders Zeitschriften und Zeitungen wichtige Wissensquellen, in denen der Schriftsteller entweder selbst publiziert hat, oder in denen Rezensionen seiner Lyrik zu lesen sind. Im *Slavic Review* wurde 1969 eine Rezeption des Gedichtbandes *Metaforj* von George Ivask abgedruckt. *The Slavic and East European Journal* enthielt 1971 ein Kommentar zu *Partitura* von Victor Terras, 1973 einen Artikel von Lee B. Croft mit dem Titel *The Method to Madness in a poem by Chinnov*. Im selben Jahr rezensierte Irina Odoevceva Činnovs *Kompozicija* im *Novyj Žurnal*. Zwei Jahre später folgte ein Artikel von Boris Narcisso in eben dieser Zeitschrift, der den Titel *Pis'ma o poézii* trägt. *World Literature*

Today enthielt 1980 einen Beitrag zu Činnovs *Antiteza* von Rimvydas Šilbajoris, 1985 einen Artikel mit dem Namen *Notes* von Victor Terras. 1990 erschien Michail Kreps' *Poëtika groteska Igorja Činnova* in einer Ausgabe des *Novyj Žurnal*. 1995 wurde in eben dieser Zeitschrift Vadim Krejds *Pamjati Ušedšich* veröffentlicht. Ein Jahr darauf wurde Igor' Bolyčevs Artikel *Poslednyj parižskij poët* im *Novyj Žurnal* publiziert. Alle diese Beiträge konnten für die Arbeit verwendet werden. Der Zugang zu anderen Materialien (Zeitungen und Zeitschriften), die ebenfalls wertvolle Informationen über Igor' Činnov enthalten, wie etwa *Russkaja Mysl'*, *Novoe Russkoe Slovo* und *Mosty*, stellte sich leider als schwierig heraus, weshalb nicht alle Informationen für diese Arbeit aus den Originalquellen stammen. Der Großteil wurde dem Werk *Igor' Činnov. Sobranie sočinenij v dvuch tomach* entnommen, das auch Činnovs publizistische Texte umfasst und zudem sehr viel Material aus dem Archiv Činnovs in Moskau beinhaltet. Es handelt sich hierbei um die umfangreichste Darstellung sowohl des Werkes, als auch des Autors selbst.

2.2 Biographie

Igor' Vladimirovič Činnov wurde am 25. September des Jahres 1909 im Kurland (Stadt Tuckum) geboren. 1915 zog er mit seiner Mutter nach Rjazan', wo sie für einige Jahre lebten. Prägende Kindheitserinnerungen des Jungen stammen aus dieser Periode. Obwohl Činnov fast sein ganzes Leben im Ausland verbrachte, unter anderem in Frankreich, Deutschland und den USA, sah er Russland ständig als seine Heimat an.⁴

Das russische Revolutionsjahr 1917 erlebte Činnov als achtjähriger Junge. Seine Familie flüchtete mit der weißen Armee in den Süden Russlands, um sich vor den Bolschewiken zu retten und erreichte 1922 Riga. Verwandte boten der Familie Unterkunft. Igor's Vater bemühte sich um eine Anstellung als Anwalt, während seine Mutter am Markt Blumen verkaufte, um zusätzlich Geld zu verdienen. Igor' begann seine Ausbildung am Lomonosov-Gymnasium in Riga. Nach Beendigung seiner

⁴ Vgl.Činnov, Igor': *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*. Tom Pervyj. Stichotvorenija. Moskva: Soglasie 2000. S. 8.

Schulzeit trat er nach alter Familientradition im Jahr 1931 ein Studium der Rechtswissenschaften an der juristischen Fakultät der Universität von Riga an.⁵ Als er dieses abgeschlossen hatte, folgte ein Jahr Wehrdienst in der lettischen Armee. Seine ersten Erfahrungen mit dem Verfassen von Literatur machte Činnov während des Studiums. Er war damals Mitglied einer Vereinigung junger Literaten mit dem Namen *Na struge slov*, die auch die Zeitschrift *Mansarda* in Riga herausgab. Činnov publizierte in dieser ab und an einige seiner Gedichte. Im Gegensatz zu dem jungen Autor, der bisher noch unentdeckt war, galt Georgij Ivanov zu dieser Zeit bereits als hoch angesehener Emigrationsschriftsteller. Als dieser am Beginn der dreißiger Jahre nach Riga kam, war das für die jungen lettischen Literaten Grund genug, ihn feierlich zu begrüßen.⁶ Obwohl Činnov selbst an diesem Tag nicht zugegen war, las Ivanov dessen Gedichte.⁷ 1934, als die von Paris ausgehende Emigrationszeitschrift *Čisla* entstand, riet Georgij Ivanov Činnov, dieser seine ersten Literaturversuche zu schicken.⁸ 1939 schloss Činnov das Studium der Rechtswissenschaften ab.

Der Herrschaft der Sowjets, die 1940 in Riga die Macht übernahmen, wurde 1941 ein Ende gesetzt, als deutsche Truppen einmarschierten. Anfangs war die Bevölkerung über das Ende des sowjetischen Terrors sehr erfreut, als die Deutschen aber begannen, Teile des russischen Volkes zur Arbeit nach Deutschland zu schicken, hatte die anfängliche Euphorie ein Ende. 1944 wurde auch Činnov zur Arbeit in einem deutschen Lager gezwungen. Nach dem Ende des Krieges kamen amerikanische Soldaten zur Befreiung der Lagerarbeiter und überbrachten diese nach Frankreich. Činnov selbst landete in Paris, wovon er sein Leben lang geträumt hatte. In dieser Stadt diente er bis 1946 in der amerikanischen Armee.⁹ Der junge Autor hatte weder Geld, noch eine feste Anstellung. Er verdiente sich das Nötigste als Deutschlehrer am Russischen Gymnasium, als Russischlehrer an einer Sommerschule, oder

⁵ Vgl. Činnov 2000, S. 7/8.

⁶ Ebd., S. 8.

⁷ Vgl. Ebd., S. 8/9.

⁸ Vgl. Ebd., S. 8.

⁹ Vgl. Ebd., S. 9.

mit dem Halten von öffentlichen Vorlesungen über russische Literatur. Nach und nach entfaltete sich ein breites Wirken der russischen Literatur in Paris. Im Jahr 1950 erschien dort auch Činnovs erster Gedichtzyklus *Monolog*.¹⁰ Es handelte sich dabei um Gedichte, die noch vollständig im Stil der *Parižskaja Nota* verfasst wurden.¹¹

1953 bot Vladimir Vejtle, der Direktor der sich in München befindenden Radiostation *Svoboda*, seinem Freund Činnov eine Anstellung an, weshalb Činnov nach Deutschland reiste.¹² In München verbrachte er die nächsten zehn Jahre seines Lebens, wo er neben der Arbeit beim Radio auch Gedichte sowie Übersetzungen in den Periodika *Grani* und *Mosty* veröffentlichte. 1960 gab Činnov seinen zweiten Gedichtband *Linii* in Paris heraus. Einen Teil der *Linii* druckte Činnov in einer späteren Sammlung nach. Die Quintessenz aller Gedichte ist stets die Frage nach dem Sinn des Lebens und die ewige Präsenz des Todes und der menschlichen Sterblichkeit.¹³

1962 übersiedelte Činnov in die USA, um an der Universität von Kansas als Professor für slawische Philologie zu arbeiten. 1968 erschien der dritte Gedichtband *Metafori* in New York. Diesem folgten die Bände *Partitura* (1970), *Kompozicija* (1972), *Pastorali* (1976). Von 1968 bis 1976 arbeitete Činnov als Hochschulprofessor an der Vanderbilt Universität in Nashville. Nach seiner Emeritierung zog er nach Daytona Beach/Florida, wo er mit der Zeitschrift *Kontinent* der dritten Schriftstelleremigration zusammenarbeitete. Dort erschien 1979 sein siebter Lyrikband *Antiteza*.¹⁴ Der achte und letzte Lyrikband Činnovs trägt den Titel *Avtograf* und wurde im Jahr 1984 veröffentlicht.

In den letzten 40 Jahren seines Lebens brachte es der Autor mit seiner Sammlung von Texten zu einem großen Archiv. Vor allem Briefe hatten für ihn besondere Bedeutung. Briefkontakte pflegte er hauptsächlich mit anderen großen russischen Emigrationsschriftstellern, darunter G.

¹⁰ Vgl. Činnov 2000, S. 25.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 31.

¹² Vgl. Ebd., S. 10.

¹³ Vgl. Kasack, Wolfgang: Die Russische Schriftsteller-Emigration im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte, den Autoren und ihren Werken. München: Verlag Otto Sagner in Kommission 1996. S. 302/303. (Arbeiten und Texte zur Slavistik. Vol.62.)

¹⁴ Vgl. Ebd., S. 302.

Adamovič, V. Vejdle, S. Makovskij, A. Remizov, I. Odoevceva und Z. Šachovskaja. Während viele seiner Literatenfreunde ihre Nachlässe an amerikanische oder europäische Universitäten verkauften, wählte Činnov Russland als Platz für sein Archiv.¹⁵

Igor' Vladimirovič Činnov erlag am 21. Mai 1996, im Alter von 87 Jahren, seiner Krebskrankheit.¹⁶ Auf den Wunsch des Schriftstellers wurde seine Asche nach Moskau gebracht und am Wagankowoer Friedhof in Moskau vergraben. Auch sein Nachlass befindet sich heute in der russischen Hauptstadt und stellt somit unter den Archiven russischer Emigrationsschriftsteller eine Ausnahme dar, da sich diese meistens in Europa oder in den Vereinigten Staaten befinden.¹⁷

Obwohl Činnov eigentlich nie in Russland lebte, sah er selbst dieses Land immer als seine Heimat an und wurde auch von anderen als russischer Poet wahrgenommen. Erst im hohen Alter kam er nach Moskau und St.Petersburg, um dort seine Gedichte vorzutragen, die dem Großteil des russischen Publikums unbekannt waren.¹⁸

2.3 Činnovs Platz in der russischen Emigrationsliteratur

Igor' Činnovs Lyrik lässt sich in die Kategorie *Pariser Note* einordnen, die wiederum Teil eines größeren Ganzen ist - der russischen Exil- oder Emigrationsliteratur, die in drei sogenannte „Wellen“ eingeteilt werden kann.

Die erste Emigrationswelle ereignete sich im Zuge der Oktoberrevolution 1917, als die Herrschaft des Zaren gestürzt wurde und die Bolschewiken die Macht im Staat an sich rissen. Berlin und Paris waren erste

¹⁵ Vgl. Činnov 2000, S. 21.

¹⁶ Vgl. Ebd., S. 24.

¹⁷ Vgl. Kuznecova, Ol'ga F.: Pis'ma zapreščennyh ljudej. Literatura i žizn' é migracii 1950–1980–e gody. Po materialam archiva I.V.Činnova. Moskva: IMLI RAN 2003. S. 3.

¹⁸ Bolyčev, Igor': Tvorčeskij put' Igorja Činnova. Special'nost' 10.01.01 – „Russkaja literatura“. Aftoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk. Moskva: Izdatel'stvo „Russkij Avor“ 1999. S.1.

Anlaufstellen für die russischen Emigranten. Ersteres spielte für die russische Buchproduktion eine bedeutende Rolle.¹⁹

In den meisten Literaturgeschichten, bzw. in allen für diese Arbeit verwendeten Werken, die die Exilliteratur behandeln, wird innerhalb der ersten Emigrationswelle der so genannte Poesiestreit zwischen Adamovič und Chodasevič erwähnt, so z.B. in Neil Cornwells *Refernce Guide to Russian Literature* oder in Reinhard Lauers *Geschichte der Russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. Während Adamovič die Einfachheit der Sprache predigte, forderte Chodasevič ihre Perfektion. Činnov gehört in den Kreis der Anhänger Adamovičs. Er entfernt sich zwar mit seiner späteren Lyrik von diesem Stil, um sich literarischen Experimenten zuzuwenden, dennoch ist ein gewisses Maß dieser „Note“ in Činnovs gesamter Lyrik zu finden.²⁰

Der Grund für die zweite Welle der Emigration war der Sowjetterror und der zweite Weltkrieg. Zufluchtsorte waren vor allem München und Frankfurt, später die USA, insbesondere New York. Obwohl auch zur zweiten Periode wichtige, intellektuelle Poeten gehörten, ist ihre Bedeutung mit jener der ersten nicht zu vergleichen.²¹ Klaus Städke bezeichnet die erste Welle der Emigration in seiner *Russische[n] Literaturgeschichte* als die „intellektuell-wissenschaftlich produktivste Phase“²².

Die dritte Welle der Emigration ereignete sich ab den neunzehnsiebziger Jahren und ist zurückzuführen auf die Repressionen innerhalb der Sowjetunion. Emigrationsschriftsteller dieser Zeit lehnten die Richtung des sozialistischen Realismus' in politischer und/oder in künstlerischer Hinsicht ab.²³

Die Schriftsteller der ersten Emigrationswelle stellten ihre literarische Tätigkeit nach dem zweiten Weltkrieg größtenteils ein, Činnov dagegen schrieb bis zu seinem Tod Gedichte. Trotzdem wird er meistens zu dieser

¹⁹ Vgl. Glad, John (Hg.): *Conversations in exile. Russian writers abroad*. Durham and London: Duke university press 1993, S. 3.

²⁰ Vgl. Bolyčev 1999, S. 4.

²¹ Vgl. Glad 1993, S. 15.

²² Städke, Klaus (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B.Metzler 2002. S. 277.

²³ Vgl. Glad 1993, S. 24.

ersten Periode gezählt.²⁴ In seinem Werk *Conversations in exile* schreibt Glad, dass Činnov generell zur zweiten Welle gehört. Die Meinungen darüber gehen also auseinander. Doch auch Glad sieht Činnov als einen Vertreter der *Pariser Note*, einer Richtung der ersten Welle, an. Seiner Ästhetik zu Folge ist er also dieser zuzuordnen.²⁵

2.4 Der literarische Stil Igor' Činnovs

Folgende drei Besonderheiten sind in der Poesie des Dichters zu beachten: Die Verbindung von poetischer und Umgangssprache, eine Absage an die Logik und der freie Vers.²⁶

Vor allem den ersten Lyrikbänden lässt sich zudem der Stil der *Pariser Note* nachweisen, eine Weiterentwicklung des Akmeismus, die auf Georgij Adamovič zurückgeht. Diese spezielle Lyrik ist durch die Verwendung eines einfachen Vokabulars und schmuckloser Sprache geprägt. Spezifische Ausdrücke sind nur selten zu finden.²⁷ Obwohl die Schriftsteller der *Pariser Note* eigentlich vor dem ersten Weltkrieg anzusiedeln sind, zählt Igor' Činnov zu ihren stärksten Vertretern. Wie keinem anderen ist es ihm gelungen, das Prinzip der Einfachheit der Sprache in poetischer Form anzuwenden, sodass es, so Vejdle, nicht möglich ist, das noch zu überbieten. Im Interview mit John Glad spricht Činnov selbst über den Stil der *Pariser Note* und gibt dabei Vejdles Worte folgendermaßen wieder: „He claimed that I'd come to a dead end and that I was heading off in a new direction.“²⁸ In seinen ersten Gedichtbänden hält sich Činnov streng an dieses Prinzip, in *Antiteza* aber beginnt er, freie Verse zu schreiben und seiner Poesie einen gewissen Rhythmus zu verleihen. Außerdem erwähnt Činnov ein Streben nach Musikalität in seiner Lyrik, da diese vor allem schön „klingen“ sollte.²⁹ Činnov legt großen Wert auf den Klang der Dichtung. Als er im Interview über seine

²⁴ Vgl. Bolyčev 1999, S. 1.

²⁵ Vgl. Glad 1993, S. 18/19.

²⁶ Vgl. Ebd., S. 35 – 37.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 33.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Ebd., S. 33/34.

Vorbilder spricht, gesteht er, sich nicht für die Literatur der deutschen Moderne begeistern zu können, da ihre Poetik unmusikalisch ist.³⁰ Auch die Poesie der Surrealisten entspricht nicht Činnovs Ideal, da diese einen wichtigen Punkt vergessen: „[...] each poem is also a structure of sound.“³¹ Unter den Emigrationsschriftstellern hatte Georgij Ivanov den größten Einfluss auf Činnov. Ivanov war für die Publikation einiger Gedichte des jungen Schriftstellers in der Zeitschrift *Čisla* verantwortlich. Die *Čisla* gehörte zu den sehr renommierten Zeitschriften, weshalb Činnov diese Veröffentlichungen als „Beginn seines kreativen Daseins“³² sieht. Obwohl die Gedichtbände nicht alle im gleichen Stil verfasst wurden und deshalb natürlich Unterschiede aufweisen, gibt es einen, der sich besonders abhebt. *Partitura* sieht der Schriftsteller selbst als seinen einzigartigsten Lyrikband an. In ihm vermischt er das Traurige mit dem Grotesken. *Antiteza* weist einen starken Gegensatz zu dessen Vorgänger *Pastorali* auf, in dem es rein um die „Schönheit des Wortes“³³ geht und in welchem Themen wie Schicksal und die Sterblichkeit dominieren. In den Bänden *Antiteza* und *Kompozicija* tritt das Groteske und Satirische hervor.³⁴ Die Lyrik Činnovs hat vom ersten bis zum letzten Gedichtband eine drastische Veränderung durchgemacht. Diese brachte ihn vom Stil der klassischen *Pariser Note* zu einer grotesken Lyrik, zu Formen, die der Prosa nachgeahmt sind, freien Versen, Wortspielen und „Klangsymbolismus“.³⁵

Wolfgang Kasack, der sich in seiner Monographie mit der Russischen Schriftstelleremigration des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt, sieht in allen Bänden Činnovs eine Gemeinsamkeit: die Konfrontation von Verzweiflung (der Tod ist in Činnovs gesamtem Werk stets präsent) und der „Suche nach einem Halt“³⁶ im Leben, den Činnov in der Natur findet.³⁷ Auch die Nostalgie über die verlassene Heimat spielt eine große Rolle.

³⁰ Vgl. Glad 1993, S. 35.

³¹ Ebd., S. 35.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Ebd.

³⁵ Vgl. Bédé, Jean Albert (Hg.): *Columbia Dictionary of Modern European Literature*. New York: Columbia University Press 1980². S. 161.

³⁶ Kasack 1996, S. 303.

³⁷ Vgl. Kasack 1996, S. 304.

Um die ständige Präsenz des Todes erträglich zu machen, lässt Činnov Ironie und Groteske in die Gedichte einfließen. Seine Dichtung ist reich an Metaphern und Wiederholungen. Auch Kasack erwähnt die rhythmisch-musikalische Sprache des Autors, so stellt er an das Ende seines Portraits einen Brief an Igor' Činnov, dessen Verfasser nicht bekannt gegeben wird. In diesem wird der Kraft der Musik in Činnovs Texten gehuldigt.³⁸

Von Musikalität spricht auch Činnov selbst im Interview mit John Glad. Als er auf den kritischen Zugang zu seinen Texten angesprochen wird, schätzt er sich glücklich, so zahlreich rezensiert worden zu sein, betont aber gleichzeitig, dass viele seiner Kritiker sein eigentliches Vorhaben nicht bemerkt haben, nämlich der Poesie eine musikalische Stimmung zu verleihen, ohne sich dabei auf unnatürliches, außergewöhnliches Terrain zu begeben.³⁹

Jurij Ivask von der Universität in Massachusetts, der in einer Ausgabe des *Slavic Review* aus dem Jahr 1969 eine Rezension des dritten Gedichtbands Činnovs, *Metafory*, verfasst hat, erwähnt in dieser eine Ähnlichkeit der Lyrik Činnovs mit jener Mandel'stams, bekräftigt aber, dass es sich dabei nicht um eine Nachahmung handelt, da Činnov stets seinen eigenen Weg ging. Außerdem spricht er von der Farbsymbolik in Činnovs Lyrik, die dennoch eher musikalisch als bildreich sei. Ivask bezeichnet Činnov als „unsurpassed master of whispered melodies, which may be heard in many of his previous poems as well as in this masterpiece.“⁴⁰

Lee B. Croft von der Arizona State University behandelt in ihrer Rezension von 1976 in *The Slavic and East European Journal* den Gedichtband *Pastorali* und stellt gleich zu Beginn fest, dass das Werk, wie auch einige andere, einen musikalischen Titel trägt, der aus einem Wort besteht. Als einer der Dichter der *Pariser Note* behandelt auch Činnov den Untergang

³⁸ Vgl. Kasack 1996, S. 306.

³⁹ Vgl. Glad 1993, S. 37.

⁴⁰ Ivask, George: *Metafory*. By Igor Chinnov. In: *Slavic Review* Vol.28, Nr. 4 (1969), S. 686/687. (han.onb.ac.at/han/12509/www.jstor.org/stable/2494003, 8.5.2012, 18:00)

in seiner Lyrik, wandert ihm quasi entgegen. Laut Croft tat er das sogar mehr als jeder andere.⁴¹

In der Zeitschrift *World Literature Today* wird unter dem Titel *Verse Igor' Činnovs* Gedichtband *Antiteza* vorgestellt. Der Verfasser dieses Textes, Rimvydas Šilbajoris von der Ohio State University, macht den Leser auf jenes Thema aufmerksam, das in allen Gedichten ständig präsent ist, die menschliche Sterblichkeit (vgl. *Memento mori*). Der Gedichtband wird als „collection of suffering, comical monsters“⁴² bezeichnet.

In der gleichen Zeitschrift erschien 1984 unter dem Titel *Notes* ein Text von Victor Terras von der Brown Universität, der den achten und somit letzten Band Činnovs behandelt, *Avtograf*. Terras beschreibt *Avtograf* mit den Worten „testimony to the poet's continued growth, and a joyous surprise to the admirers of his poetry“⁴³. Terras publizierte außerdem 1971 in der Zeitschrift *The Slavic and East European Journal* einen Artikel, der sich mit Činnovs Lyrikband *Partitura* beschäftigt, in dem Klangmuster und Tonalität dessen erwähnt werden.⁴⁴

In eben dieser Zeitschrift aus dem Jahr 1973 widmet Lee B. Croft Igor' Činnovs Poesie einen Artikel, der sich *The Method to Madness in a Poem by Chinnov* nennt. Sie spricht wieder die „syncopated sound patterns“⁴⁵ in der Lyrik Činnovs an, die auch durch die musikalischen Titel der Lyrikbände ausgedrückt werden.

Gleb Struve bezweifelt in seinem Werk *Russkaja literatura v izgnanii* die Nähe Činnovs zur *Pariser Note*. Seiner Meinung nach ist dessen Lyrik nur

⁴¹ Vgl. Croft, Lee B.: Igor Chinnov. Pastoral. In: *The Slavic and East European Journal* Vol.20, Nr.4 (1976), S. 485/486. (han.onb.ac.at/han/24930/www.jstor.org/stable/305909, 8.5.2012, 18:00)

⁴² Šilbajoris, Rimvydas: Igor' Činnov. *Antiteza*. In: *World Literature Today*, Vol. 54, Nr. 4 (1980), S. 654/655. (han.onb.ac.at/han/124334/www.jstor.org/stable/pdfplus/40135493.pdf?acceptTC=true, 8.5.2012, 18:00)

⁴³ Terras, Victor: *Notes*. In: *World Literature Today*, Vol 59, Nr. 4 (1985), S. 619. (han.onb.ac.at/han/24930/www.jstor.org/stable/305776, 8.5.2012, 18:30)

⁴⁴ Vgl. Terras, Victor: Igor' Činnov. „*Partitura*“. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 15, Nr. 4 (1971), S. 511. (han.onb.ac.at/han/24930/www.jstor.org/stable/306047, 8.5.2012, 18:30)

⁴⁵ Croft, Lee B.: *The Method to Madness in a Poem by Chinnov*. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol 17, Nr. 4 (1973), S. 408. (han.onb.ac.at/han/24930/www.jstor.org/stable/305636, 8.5.2012, 18:30)

aufgrund einiger äußerer Erscheinungen diesem Stil zugehörig, die da wären:

„короткие стихи,[...], часто обрывающиеся, недоговоренность, вводные предложения между тире, ‚скобочки‘, при большой формальной изощренности тенденция тщательно ее скрывать. Темы его – вечны: любовь, смерть, Человек и природа.“⁴⁶

Die Gedichte Činnovs thematisieren zwar ständig den Tod, dennoch liebte er das Leben mit all seinen Schönheiten. Das Scheiden des Menschen aus dieser Welt ist nur ein bevorstehendes Ereignis, dem alle entgegen gehen, es ist unverhinderbar und muss daher akzeptiert werden. Diese gegensätzlichen Gefühle von Liebe zum Leben und Anerkennung des Todes sind für die einzigartige Stimmung in den Gedichten Činnovs verantwortlich. So viele wunderbare Bilder dessen Lyrik auch birgt, lässt er niemals außer Acht, dass alles Irdische vergänglich ist und das menschliche Leben von Schwäche und Kürze geprägt ist.⁴⁷

2.5 Die Literatur im Stil der *Pariser Note*

Wie bei so vielen anderen Schriftstellern, kann man auch die Lyrik Činnovs nicht einer einzigen Stilrichtung zuordnen. Da die *Pariser Note* aber ständig in Verbindung mit dem Namen Činnov erwähnt wird, soll hier eine kurze Einführung in ihre Besonderheiten gegeben werden.

Die grundlegende Basis für diesen Stil bildete der Akmeismus. Die *Pariser Note* wurde in der zweiten Hälfte der neunzehnzwanziger Jahre zu einer wichtigen Richtung in der russischen Exilliteratur und erfreute sich in der Zwischenkriegszeit größter Begeisterung. Ihr stärkster Vertreter war der Dichter und Kritiker Georgij Adamovič. Seine Anhänger waren gegen radikale Experimente und für die Einfachheit in der Lyrik. Gearbeitet wurde mit jenen Themen, die alle Menschen gleichermaßen beschäftigen: Gott, Liebe und Tod.⁴⁸ Die Autoren verbrachten zumindest einen Teil ihrer Exilzeit in Paris, was den Namen erklärt. Adamovič verehrte vor allem jene Lyriker, denen es nicht um die *masterstvo* in ihren Gedichten geht, jene,

⁴⁶ Struve, Gleb: *Russkaja literatura v izgnanii. Opyt istoričeskogo obsora zarubežnoj literatury*. N'ju-Jork: Izdatel'stvo imeni Čechova 1956. S. 368.

⁴⁷ Vgl. Činnov 2000, S. 25.

⁴⁸ Vgl. Glad 1993, S. 11.

für die die Form keine besondere Rolle spielt. Die Texte sollen nur von den wirklich wichtigen Dingen im Leben handeln. Gleb Struve beschreibt die Meinung Adamovičs folgendermaßen: „Lučše bessvjazanyj, zadychajuščyjsja i preryvistyj šopot, vyražajuščij iskrennye i glubokie pereživanija, čem ljubie zvonkie ili ottočennye stichi.“⁴⁹

Auch Victor Terras befasst sich im *Handbook of Russian Literature* mit der *Pariser Note* und schreibt wie folgt:

„It deals with life's crucial problems in a restrained and resigned way, is marked by economy of means, traditional versification and vocabulary, and avoidance picturesque and ornamental imagery. It is also autumnally pessimistic.“⁵⁰

Große Bedeutung für die Schriftsteller rund um die *Pariser Note* hatte die Pariser Zeitschrift *Čisla*. Sie wird im Russischen nicht als *žurnal*, sondern als *sbornik* bezeichnet und unterscheidet sich stark von anderen Emigrationszeitschriften, nicht nur durch ihre äußere Erscheinung. Gedruckt wurde auf gutes Papier und der Schrift wurde besondere Bedeutung zugeschrieben. Politik wurde aus der Zeitschrift so weit wie möglich verbannt. Eine andere wichtige Tatsache, die sie von anderen Emigrationszeitschriften abhebt, ist jene, dass die *Čisla* nicht nur literarische Beiträge beinhaltete, sondern auch Platz für Malerei und plastische Kunst bot, außerdem großes Interesse an Tanz, Ballett und der Kunst des Westens zeigte.⁵¹

Die Schriftsteller der *Pariser Note* waren sich der Einschränkung in ihren Möglichkeiten bewusst, strebten diese sogar an, um dem Leser einen Verfall der russischen Poesie zu demonstrieren.⁵² Die wichtigsten Anhänger Adamovičs waren Lidija Červinskaja, Georgij Ivanov, Antonin Ladinskij, Irina Odoevceva, Nikolaj Ocup, Boris Poplavskij, Anatolij Šteijger und Igor' Činnov mit seinen frühen Gedichten.⁵³

Aufgrund des Namens *Pariser Note* ist eine Anlehnung an die Musik nahe liegend, die Igor' Bolyčev in seiner Dissertation über Činnov bekräftigt. Er

⁴⁹ Struve 1984, S. 220.

⁵⁰ Terras, Victor (Hg.): *Handbook of Russian Literature*. Yale University Press 1985. S. 83.

⁵¹ Vgl. Struve 1984, S. 215 – 218.

⁵² Vgl. Činnov 2000, S. 33.

⁵³ Vgl. Glad 1993, S. 11.

schreibt: „Zvuk (s bol'šoj bukvy) – éto tret'ja važnejšaja sostavljajuščaja simvola very 'parižskoj noty'.“⁵⁴

2.6 Igor' Činnov als Musikant

Die Tatsache, dass Činnov der Musik in seiner Lyrik so große Bedeutung schenkt, führt leicht zu der Annahme, dass Musik auch in seinem privaten Leben eine wichtige Rolle gespielt hat. Im Kapitel *Vospominanija* aus dem Werk *Igor' Činnov. Sobranie sočinenij v dvuch tomach. Tom vtoroj.* beschreibt der Schriftsteller kurz seine Erinnerung an die tatsächliche Begegnung mit Musik und Instrumenten.

Die Familie war zu Zeiten Igor's Kindheit Besitzer eines Flügels, doch das war dem Jungen noch nicht genug. Als er eines Tages ein kleines Pianino in einem Geschäft erblickte, wollte er dieses um jeden Preis haben. Wann immer die Familie Činnov Gäste hatte, erfreute Igor' diese mit Klavierspiel und Gesang. Der Autor betont allerdings, dass er nie eine musikalische Ader hatte, auch wenn seine Mutter gerne einen Pianisten aus ihm gemacht hätte. Durchaus musikalisch war der Onkel Igor's, der eine Ausbildung am Konservatorium abgeschlossen hat. Trotz fehlendem musikalischen Talent hinterließen Erinnerungen, die mit Musik zusammenhängen, einen markanten Eindruck beim jungen Igor'. In den *Vospominanija* erzählt er von einer Szene des gemeinsamen Musizierens, in der vier Frauenhände die Tasten eines Klaviers betätigten, während zwei andere Personen den Klängen lauschten. Umgebung und Stimmung in diesem Moment werden ganz genau erklärt. Durch die Musik wird dieses Bild zurück in Erinnerung gerufen. Činnov benützt an dieser Stelle die Worte *Duška Mnemozina*, womit die Musik für Činnov die Funktion einer Verbindung zu seiner Kindheit übernimmt, die ihm immer im Gedächtnis bleibt. „Vse-taki počuvstvoval v svoe vremja rojal'nuju muzyku [...]. A teper' vsego milej mne ta muzyka, iz kotoroj voznikaet... [...].“⁵⁵ Außerdem deutet dieser Ausdruck auf Činnovs literarisches Schaffen hin,

⁵⁴ Bolyčev 1999, S.5.

⁵⁵ Činnov 2002, S. 84. (Anm. Es folgt die Beschreibung der Szene und des Bildes.)

in dem sich die volkstümliche Sprache mit der Hochsprache verbindet (*duška* aus der Umgangssprache, *Mnemozina* aus der griechischen Mythologie) und dadurch eine Kontrastwirkung entsteht, die in Činnovs gesamter Lyrik zugegen ist.

3 Theoretische Überlegungen zur Verbindung von Musik und Literatur

3.1 Forschungsstand

Um die Musikalität in der Lyrik Činnovs untersuchen zu können, müssen im Vorfeld einige Nachforschungen zur Verbindung von Musik und Literatur im Allgemeinen unternommen werden. Zwar ist die Untersuchung der Musikalität in den Lyrikbänden *Partitura*, *Kompozicija* und *Pastorali* bislang ein Forschungsdesideratum, zur Musik in der Lyrik im Allgemeinen ist allerdings eine breite Palette an Sekundärliteratur verfügbar. Es folgt ein kurzer Überblick über die Sekundärtexte, die für diese Arbeit verwendet werden.

Dass zwischen den beiden Kunstrichtungen Musik und Lyrik eine gewisse Verbindung besteht, lässt sich, so Görgemanns, schon mit der Etymologie des Wortes *Lyrik* begründen. *Lyrik* stammt vom griechischen Wort *Lyra* ab. Das dazu gehörende Adjektiv *lyrikos* beschreibt in abgewandelter Form den Dichter oder seine *Lieder* (Gedichte), die in den meisten Fällen von der Lyra begleitet wurden. Herwig Görgemanns erwähnt in seinem Aufsatz *Zum Ursprung des Begriffs „Lyrik“* den Grammatiker Dynonysius Thrax, der in seiner *Ars Grammatica* angibt, dass die lyrische Dichtung „melodiös“ sein müsse.⁵⁶ In Ihrer Dissertation zur Musik in Paul Celans Lyrik schreibt Andrea Krisztina Benedek, dass „die Gleichsetzung Gedicht gleich Lied, Poet gleich Sänger [...] der älteste Topos dichterischen Selbstverstehens“⁵⁷ ist. Ein musikalisches Element dieser Kunstgattung kann also nicht abgestritten werden.

Wolf-Lüder Liebermann bezeichnet die Poesie in seiner Abhandlung *Musikalische Elemente als Mittel poetischer Gestaltung in antiker Dichtung*

⁵⁶ Vgl. Görgemanns, Herwig: Zum Ursprung des Begriffs „Lyrik“. In: Albrecht, Michael von/ Schubert, Werner: Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990. S. 51/52. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Bd. 23)

⁵⁷ Benedek, Andrea Krisztina: *Von meinen Sternen nur wehn noch zerrissen die Saiten einer überlauten Harfe*. Lyrik und Musik: Gesangsmotiv und intermediale Bezugnahme auf Musikalisches bei Paul Celan. Dissertation. Universität Debrecen 2009, S.51. (ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/90290/7/ertekezes.pdf, 4.5.2012, 12:00)

als „natürliche Musik“⁵⁸. In der Lyrik sei das Musikalische am stärksten vertreten.⁵⁹

1995 erschien die Publikation *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* von den Herausgebern Albert Gier und Gerold W. Gruber. In dieser haben verschiedene Autoren Aufsätze zum Thema Musik und Literatur verfasst. Im einleitenden Beitrag von Albert Gier mit dem Titel *Parler, c'est manquer de clairvoyance. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema* weist er auf die Unterschiede und Ähnlichkeiten beziehungsweise Analogien zwischen Musik und Literatur hin und stellt diese als eine Art Problem dar. Der Musik wird hier eine Eigenschaft zugeschrieben, die der Literatur fehlt, und zwar „verweist die Musik nicht auf eine außerhalb ihrer selbst liegende Wirklichkeit“⁶⁰. Die moderne Literatur versucht sich nun in gewisser Weise an die Musik anzunähern, indem sie „die Befreiung der Zeichenhaftigkeit der Sprache“⁶¹ anstrebt. Sie will, wie die Musik, ein „Ganzes, Unausschöpfliches, Unendliches“⁶² sein. Gier betont die Problematik von Syntax und Semantik, wobei nur die syntaktische Ebene den beiden Systemen gleich ist. Musik kann nach Gier zwar selbst kein Zeichensystem bilden, ist aber innerhalb eines literarischen Werkes „nur als Zeichen präsent“⁶³. Am Ende dieser Einleitung schildert Gier die drei Funktionen der Musik in der Literatur, die da wären: 1. „Musik als Referent“ (Innerhalb eines literarischen Werkes wird eine Aufführung und seine Wirkung auf andere beschrieben. Dabei können Namen verschiedener Musiker oder Kompositionen fallen.)⁶⁴, 2. „Musik als

⁵⁸ Liebermann, Wolf-Lüder: Musikalische Elemente als Mittel poetischer Gestaltung in antiker Dichtung. In: Albrecht, Michael von/Schubert, Werner: Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge. Viktor Pöschl zum 80.Geburtstag gewidmet. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990. S. 63. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Bd. 23)

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 69.

⁶⁰ Gier, Albert: „Parler, c'est manquer de clairvoyance“^{***}. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Gier, Albert/Gruber, Gerold W. (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995. S. 9. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd./Vol.127.)

⁶¹ Ebd. 1995, S. 10.

⁶² Ebd., S. 13.

⁶³ Gier 1995, S. 14.

⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 15.

Signifikant“ („Wortmusik und Klangmagie“)⁶⁵ und 3. „Musik als Signifikat“ (Übertragung musikalischer Formen und Techniken auf die Literatur).⁶⁶

Ein weiteres Kapitel, *Die Variation als kompositorisches Prinzip*, stammt von Hans Rudolf Picard. Bei der Variation handelt es sich um eine eigentlich musikalische Technik, die durchaus auf die Literatur übertragen werden kann. Picard schreibt:

„Eine solche Großform können wir literarischen Werken zusprechen, die sich aus einer Reihe von Verwandten, doch unterschiedlichen Teilen zusammensetzen, welche alle auf ein Ganzes Bezug nehmen und dieses exemplifizieren. Dies ist der Fall bei Werken, deren Sinneinheit durch eine Überschrift über allen formal ähnlichen, aber inhaltlich unterschiedlichen Teilen signalisiert wird [...]. In solchen Werken liefert der Titel mit einer Art Klammerwirkung das transzendente Thema.“⁶⁷

Das nächste Kapitel dieses Sammelbandes, das sich mit der Verbindung von Musik und Literatur beschäftigt, ist Giovanni di Stefanos *Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik*. In diesem wird die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Dichtung und Musik sehr betont, die „durch ein unauflösliches Band vereinigt sind und sich im engen, geheimnisvollen Einklang mit der Natur befinden.“⁶⁸ Die Verbindung von Vokalmusik und Dichtung steht im Vordergrund dieses Aufsatzes. Der Text geht außerdem auf die mythologische Figur des Orpheus' ein, dem Gesang und Lyraspiel zugeschrieben wird. (Orpheus spielt auch in der Lyrik Činnovs eine wichtige Rolle.) Die Musikalisierung der Lyrik ist also keine Neuheit des 20. Jahrhunderts, sondern eine Intention, der schon die Dichter des 18. Jahrhunderts nachgehen wollten. Ein weiterer wichtiger Hinweis für die Verwandtschaft von Musik und Literatur ist die Terminologie der beiden Kunstgattungen. Diese lässt sich häufig sowohl auf die eine, als auch auf die andere Kunstform

⁶⁵ Gier 1995, S. 16.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Picard, Hans Rudolf: Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur. In: Gier, Albert/Gruber, Gerold W. (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995, S. 39. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd. 127)

⁶⁸ Stefano, Giovanni di: Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik. In: Gier, Albert/Gruber, W. (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995, S.121. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd. 127)

anwenden.⁶⁹ Der durch Stefano in diesem Kapitel öfters genannte deutsche Schriftsteller Novalis sieht in der Musikalischen Dichtung

„nicht in erster Linie das Melodische, die Sangbarkeit [...], sondern [stellt] weitere Momente besonders heraus [...]: die Kombinierbarkeit und die Selbstbezogenheit der Töne, die nicht auf eine äußere Wirklichkeit verweisen und Rücksicht zu nehmen brauchen, sondern eine aus unzähligen Zusammensetzungen in sich selbst bestehende Welt bilden“.⁷⁰

Novalis fordert eine „Entprosaisierung“ der Wörter, damit der Klang in den Vordergrund treten kann.⁷¹ Stefano verweist in seinem Text auf die Symbolisten, die sich

„auf das Vorbild der Musiksprache als Veranschaulichung und Rechtfertigung einer Poetik berufen, die – in einem noch entschiedeneren Maße als bei den Romantikern – die Reinheit und Losgelöstheit des dichterischen Wortes von der Zeichenhaftigkeit der meinenden Sprache beansprucht.“⁷²

Aus einem folgenden Kapitel von Matthias Brzoska mit dem Namen *Musikalische Form und sprachliche Struktur in George Sands Novelle „Le Contrebandier“*, soll nur der erste Absatz zitiert werden, der eine Erklärung für die Problematik der Übertragung musikalischer Formen auf die Literatur gibt:

„Die Übertragung musikalischer Formen in sprachliches Material steht vor der Schwierigkeit, dass die Parameter, die den Zusammenhang eines Werkes primär konstituieren, in Musik und Literatur (zumindest im frühen 19. Jahrhundert) prinzipiell verschieden sind: In der Literatur ist eine semantische Ebene, in der Regel als „erzählte“ oder „dargestellte“ Handlung, für den Zusammenhang wesentlich; in der Musik stiftet ein strukturelles Moment, die Verwandtschaft thematischer Gestalten und ihre Einbindung in die musikalische Syntax, den formkonstituierenden Konnex.“⁷³

1994 wurde das Werk *Obertöne: Literatur und Musik* von Hans Joachim Kreutzer veröffentlicht, in dem er sich im Zuge von neun Abhandlungen mit der Verbindung dieser beiden Systeme beschäftigt. Besonders der Text mit dem Titel *Tönende Ordnung der Welt. Über die Musik in Hölderlins Lyrik* ist interessant. Kreutzer betrachtet die Musik

⁶⁹ Vgl. Stefano 1995, S. 126.

⁷⁰ Ebd., S. 127.

⁷¹ Ebd., S. 127/128.

⁷² Ebd., S. 142.

⁷³ Brzoska, Matthias: *Musikalische Formen und sprachliche Struktur in George Sands Novelle „Le Contrebandier“*. In: Gier, Albert/Gruber, Gerold W.: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995, S. 169. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd, 127)

„ausschließlich mit Blick auf höher organisierte Zusammenhänge [...], also komplexe begrifflich-bildliche Formen oder Abläufe, die nach Regeln oder Gesetzen angeordnet oder organisiert sind, und das ausdrücklich in strukturierten Texten.“⁷⁴

Das Musikalische in der Dichtung Hölderlins bezieht sich nicht auf Reime oder den Rhythmus, da dieser auf dergleichen gänzlich verzichtet. Die semantische Ebene tritt bei ihm in den Vordergrund, im Zuge derer er verschiedene Musik-Bilder verwendet. Begriffe wie *Melodie*, *Saitenspiel* oder *Gesang* führen zu einer Assoziation mit der „Himmelsmusik“⁷⁵ oder der „Musik der Sphären“⁷⁶ (Lehre der Pythagoräer).

Larisa Gerver behandelt dieses Thema in ihrer Monographie *Muzyka i muzykal'naja mifologija v tvorčestve russkich poétov* ebenfalls. Laut Gerver bestand ein großes Interesse an der griechischen Mythologie, vor allem an den Göttern Apollon und Dionysos und ihren Gegensätzen (apollinisch = rational, ausgeglichen harmonisch, klar, schön; dionysisch = rauschhaftig, wild, stürmisch). Auch die Gestalt des Orpheus spielt eine wichtige Rolle. Gervers Text zeigt einmal mehr, wie weit die Forschung im Bereich der Verbindung von Musik und Literatur bereits ist, und zwar nicht nur im deutschsprachigen Raum. Sie beschäftigt sich mit Texten Andrej Belyjs, Velimir Chlebnikovs, Michail Kuzmins, Elena Guros, Aleksandr Bloks und schließlich Aleksandr Skrjabin.⁷⁷ In einem Kapitel spricht sie die „Muzyka prirody“⁷⁸ an und wie Wind, Donner und Regen diese erzeugen, in einem anderen schreibt sie über die „Mirovaja partitura“⁷⁹ am Beispiel von Chlebnikov und Belyj. Kapitel vier widmet sie der Bedeutung verschiedener Musikinstrumente, der Frage, wodurch sich Saiten- und Blasinstrumente voneinander unterscheiden und was sie mit dem Gegensatz von Tod und Leben zu tun haben.⁸⁰

Andreas Sichelstiel verfasste mit *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei*

⁷⁴ Kreuzer, Hans Joachim: *Obertöne: Literatur und Musik*. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994, S. 69.

⁷⁵ Ebd., S. 85.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Gerver, Larisa.: *Muzyka i muzykal'naja mifologija v tvorčestve russkich poétov*. *Pervye desjatiletija XX veka*. Moskva: Izdatel'stvo Indrik 2001. S. 14/15.

⁷⁸ Gerver 2001, S. 53.

⁷⁹ Ebd., S. 63.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 72.

österreichischen Gegenwartsautoren eine Abhandlung über die deutschsprachige Literatur und in dieser auftretende musikalische Kompositionstechniken. Dieser Analyse der Texte österreichischer Autoren geht aber eine Beschäftigung mit musikalischen Kompositionsformen an sich voraus, ohne diese an bestimmte Autoren anzuwenden. So beschäftigt er sich im dritten Kapitel mit der *Imitation musikalischer Großformen und Kompositionstechniken in der Literatur*⁸¹. Darunter fallen in dieser Abhandlung die Variation, das Rondo, die kontrapunktische Variation und die Fuge sowie die Leitmotivtechnik.

Der nächste Sekundärtext, eine Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, gab Antwort auf die Frage, welche Aspekte man bei der Analyse von Gedichten bezüglich ihrer Musikalität beachten muss, bzw. was man innerhalb eines Gedichtes überhaupt analysieren kann. Dabei waren vor allem zwei Aufsätze von großer Relevanz. Der erste stammt von Gudrun Debracher und trägt den Namen *Die Ordnung der Welt durch Töne. Heinrich von Kleist und die Musik*. Die Autorin beschäftigt sich nicht nur mit der Dichtung Kleists, sondern schenkt auch musikalischen Erlebnissen in Kleists Leben Beachtung, die vielleicht die Musikalität in der Dichtung des Poeten erklären. Welche Komponisten kannte der Dichter? Hatte er zu diesen auch persönlichen Kontakt? Welche Werke haben ihn besonders fasziniert? Hat er selbst ein Instrument gespielt und der Musik in seinem Leben viel Aufmerksamkeit geschenkt? Der Titel dieser Arbeit, *Die Ordnung der Welt durch Töne*, spielt auf die Lehre der Pythagoräer an, die sich mit der kosmischen Musik beschäftigten. Für die Dichtung Heinrich von Kleists ist diese *Musik der Sphären* von großer Bedeutung.⁸²

Der nächste und letzte Text dieser Zeitschrift, der als Hilfestellung zur Gedichtanalyse herangezogen wurde, nennt sich ‚*Musikalische Verse*‘. *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*. Walter Bernhardt beschäftigt sich in

⁸¹ Vgl. Sichelstiel, Andreas: *Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren*. Essen: Die Blaue Eule 2004, S. 65. (FORA Studien zu Literatur und Sprache, Bd. 8.)

⁸² Vgl. Debracher, Gudrun: *Die Ordnung der Welt durch Töne. Heinrich von Kleist und die Musik*. In: *Musicologica Austriaca* 25 (2006). S. 104.

diesem Text mit der Frage, was musikalische Verse eigentlich sind. Wann kann man von der Dichtung als musikalisch sprechen? Welche Voraussetzungen sind dafür nötig? Insgesamt werden im Text vier Ebenen angesprochen, auf denen ein Text musikalisch sein kann: 1. Lautliche Ebene (Schönklang der Verse), 2. Strukturelle Ebene (eventuelle Anwendung musikalischer Strukturen in der Dichtung und umgekehrt), 3. Semantische Ebene und 4. Prosodische Ebene (Intonation und Rhythmik). In seinem Text zitiert oder verweist Bernhart vor allem auf Steven Paul Scher, der als großer Forscher und Vordenker in der Geschichte der Forschung des Verhältnisses von Musik und Literatur gilt. Andere wichtige Namen der Musik/Literatur-Forschung sind Northrop Frye, T.S. Eliot und William Butler Yeats.⁸³

Mit der Anwendung von Musikalität in der Lyrik eines russischen Dichters hat sich Christine Fischer auseinandergesetzt. In ihrer Abhandlung, die den Namen *Musik und Dichtung. Das musikalische Element in der Lyrik Pasternaks* trägt und in *Slawistische Beiträge* erschienen ist, behandelt sie eingehend die Verbindung von Musik und Dichtung bei Pasternak. Dabei konzentriert sie sich nicht, wie so viele vor ihr, auf die Umsetzung musikalischer Kompositionstechniken, sondern vielmehr auf reale musikalische Erlebnisse im Leben des Dichters einerseits und auf eine Analyse auf motivischer sowie verstechnisch-stilistischer Ebene andererseits. Laut Fischer ist die russische Sprache an sich für die Verwendung oder das Auftreten eines „Musikalischen“ gut geeignet. Sie besitzt nämlich die Fähigkeit der Betonungsverschiebung und ist außerdem reich an grammatischen Reimen. Das ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass es sich beim Russischen um eine stark flektierende Sprache handelt.⁸⁴ Fischer ist der Meinung, dass sich Musik und Dichtung „auf allgemeinsten Ebene gleich definierten lassen: bei beiden Künsten handelt es sich um eine organisierte Abfolge genau festgelegter Klänge.“⁸⁵

⁸³ Vgl. Bernhart, Walter: „Musikalische Verse“. „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“. In: *Musicologica Austriaca* 25 (2006), S. 111 – 120.

⁸⁴ Vgl. Fischer, Christine : *Musik und Dichtung. Das musikalische Element in der Lyrik Pasternaks*. München: Verlag Otto Sagner 1998. S. 17. (*Slavistische Beiträge*, Bd. 359)

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 21.

Im dritten Kapitel ihrer Dissertation, *Die Entwicklung des Leitmotivs der Musik in der russischen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts*, geht es vorrangig um die russischen Romantiker und ihre Verbindung zur Musik. Dichter gaben ihren Texten oft Titel aus dem Bereich der Musik, wodurch musikalische Assoziationen entstehen, die durch Erwähnung von Musikinstrumenten noch verstärkt werden.⁸⁶ Für die russischen Lyriker nach Žukovskij, darunter Puškin und Lermontov, spielt der Refrain eine wichtige Rolle und verleiht ihrer Lyrik einen Hauch von Musikalität. Zusätzlich treten in ihren Werken Figuren auf, die es unmöglich machen, eine Verbindung zur Musik verleugnen zu können. Im Gegensatz zu den deutschen Romantikern verbarg sich für die russischen Poeten keine große Problematik hinter der Verbindung von Musik und Dichtung, da es sich bei dieser um eine natürliche Verbindung handelt. Sie versteckten das musikalische Element nicht hinter irgendwelchen abstrakten Bedeutungen, sondern banden die Musik als konkreten Gegenstand ein.⁸⁷ Die „Einheit aller Künste“⁸⁸ wurde als Tatsache verstanden, hingenommen und umgesetzt. Verschiedene Motive, wie z.B. das Wasser, treten bei den Romantikern als eine Verbindung zur Musik auf. Obwohl die Stille eine Art Gegensatz darstellt, kommt sie in der Romantik ebenfalls als musikalisches Motiv vor. Anfanasij Fet, ein wichtiger Pionier des Symbolismus, verwendet noch andere Motive für seine Lyrik, darunter das Nachtigallen-Motiv, das eine Personifizierung der Musik darstellt.⁸⁹ Im Symbolismus wurde das Prinzip der musikalischen Literatur fortgesetzt. Wie untrennbar voneinander die beiden Künste Dichtung und Musik für die Symbolisten waren, bekräftigt z.B. Andrej Belyj, wenn er die Musik als die „duša vsech iskusstv“⁹⁰ oder den „Ursprung alles Seinenden“⁹¹ bezeichnet. Für Vjačeslav Ivanov gilt die Musik als

⁸⁶ Vgl. Fischer 1998, S. 27.

⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 31.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 33.

⁹⁰ Belyj 1969, S. 179. Zit.n.Fischer 1995, S. 48.

⁹¹ Fischer, Christine: Der wiederentdeckte Orpheus. Bezüge zwischen Musik und Dichtung im russischen Symbolismus. In: Ohme, Andreas/Steltner, Ulrich (Hg.): Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst. München: Otto Sagner 2000.S. 51.

„Ursprung aller Künste, der Kunst schlechthin, sie ist unbewußt [sic!], intuitiv und daher unmittelbare Äußerung der Seele. Aus der Musik entsteht die Sprache und mit ihr das Bewußtsein [sic!].“⁹²

Den Dichtern des 20. Jahrhunderts, ganz im Gegensatz zu den Romantikern, geht es nicht unbedingt um einen Wohlklang der Dichtung. Dissonanzen und Disharmonien werden ebenfalls als Elemente der Musik in der Lyrik eingesetzt.⁹³ Ein weiterer beachtlicher Unterschied zwischen der Epoche der Romantik und der des Symbolismus' in Hinblick auf die Musik ist, dass Leitmotive im Text nun abstrakt auftreten, z. B. als Klang. Laut Fischer lässt sich das auf die künstlerische Überzeugung der Symbolisten zurückführen, nach der hinter den sichtbaren und erfassbaren Gegenständen noch andere Bedeutungen und Dinge versteckt sind.⁹⁴

Der zweite große Teil der Dissertation Fischers beschäftigt sich mit musikalischen Motiven. Nicht nur das Auftreten verschiedener Komponisten- oder Instrumentennamen, sondern auch eine beachtliche Anzahl an Musikstücken oder musikalischen Formen, die in Pasternaks Lyrik Eingang finden, deuten auf eine reale Musikgeschichte hin, die im Werk Pasternaks nicht ignoriert werden kann. Fischer hebt hervor, dass es sich bei der Nennung von musikalischen Gegenständen um eine oberflächliche Musikalisierung der Dichtung handelt, die im Gegensatz zu jener auf verstechnisch-phonetischer Ebene weniger relevant ist. Als viel wichtiger erscheinen also jene Aspekte,

„die tatsächlich beiden Künsten – sozusagen von Natur aus – gemeinsam sind, und dabei handelt es sich zum einen um jene formale Elemente, welche dem Gedicht Rhythmus und Klangfülle verleihen, und zum anderen um ganz spezielle Leitmotive, welche zum Teil bereits seit der Antike, spätestens aber seit der Romantik als feste Bestandteile der Dichtung angesehen werden, die aber darüber hinaus derart ‚lautschaffend‘ sind, daß [sic!] sie auch in den Bereich der Musik gehören.“⁹⁵

Zu solchen Leitmotiven zählt Fischer die Nachtigall, den Wind, das Wasser, die Stimme und die Stille.

Nachdem sich Fischer nun eingehend mit dem realen Auftreten von Musik im Werk Pasternaks beschäftigt hat, geht sie in den folgenden Seiten

⁹² Fischer 2000, S. 49.

⁹³ Vgl. Fischer 1998, S. 37.

⁹⁴ Vgl. Ebd., 38.

⁹⁵ Fischer 1998, S. 104.

genauer auf verschiedene Leitmotive ein, die Bezüge zur Musik aufweisen. Hier ist vor allem das Motiv der Vögel zu nennen, das seine Wurzeln in der romantischen Dichtung hat. Pasternak hebt sich aber dadurch von dieser ab, dass er nicht nur Wohlklänge zulässt, sondern seine Vögel gleichermaßen Dissonanzen erzeugen können, die in musikalischer Hinsicht für ihn den gleichen Wert wie Konsonanzen haben.⁹⁶ Zusätzlich zu verschiedenen Tieren treten bei Pasternak die Begriffe Wind und Wasser auf. Alle diese Motive wurden ständig in Hinblick auf ihren Bezug zur Musik untersucht. Neben bereits erwähnten konkreten Leitmotiven folgt eine Analyse der abstrakten, z. B. des Klangs.⁹⁷

Als nächstes musikalisches Motiv nennt Fischer die menschliche Stimme, die oft auch durch Musikinstrumente ersetzt werden kann.⁹⁸ Für Činnovs Lyrik hat sie allerdings keine Bedeutung.

Das letzte und wahrscheinlich interessanteste abstrakte musikalische Motiv ist die Stille. Für Fischer scheint die Lautlosigkeit notwendig zu sein, um Musik überhaupt hören zu können, außerdem ist sie für einen gewissen Spannungsaufbau innerhalb eines musikalischen Werkes verantwortlich.⁹⁹

Der Rhythmus eines lyrischen Textes ist wichtiger Bestandteil der gesamten Musik-Literatur-Forschung, weshalb sich Schriftsteller und Forscher mit diesem Element der Dichtung auseinandergesetzt haben. Majakovskij bezeichnet ihn als „grundlegende Kraft“¹⁰⁰ der Lyrik, Blok spricht vom Dichter als dem „Träger des Rhythmus“¹⁰¹. Mit diesem eng verbunden sind Faktoren wie Wortlänge und Wortbetonung. Čeremisina betont in ihrer Abhandlung *Russkaja intonacija: poëzija, proza, razgovornaja reč'*, dass kurze Wörter im Gedicht für mehr Musikalität sorgen als lange. Sie schreibt:

⁹⁶ Vgl. Fischer 1998, S. 152.

⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 191.

⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 215.

⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 231.

¹⁰⁰ Čeremisina, Ninel' V.: *Russkaja intonacija: poëzija, proza, razgovornaja reč'*. Russkij Jazyk: Moskva 1989². S.43.

¹⁰¹ Čeremisina 1989², S. 43.

„Короткие слова лучше укладываются в стихотворный размер, они произносятся медленнее длинных. Стих вообще рассчитан на более медленное произнесение, чем разговорная речь. В этом – одна из причин музыкальности стиха, возможности его переложения на музыку, где гласные удлиняются.“¹⁰²

Auch Johannes Pfeiffer erwähnt den Rhythmus im Zusammenhang mit der Lyrik in seiner Abhandlung *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. Ein phänomenologischer Versuch*. Er spricht von der Sprache als „rhythmisch-getragenes, ton-beseeltes Klanggefüge“¹⁰³. Der Wortklang in einem Gedicht soll eine gewisse Grundstimmung vermitteln, so z.B. verursachen dunkle Vokale (wie z. B. *u*) eine eher tiefe, erdrückende Stimmung.¹⁰⁴

Das Element Rhythmus ist in Musik und Lyrik gleichermaßen von Bedeutung, auch wenn seine Umsetzung natürlich nicht auf gleiche Weise erfolgen kann. Roman Ingarden schreibt in seinem Werk *Das literarische Kunstwerk*:

„Man kann ja ‚denselben‘ Rhythmus sowohl mit Hilfe des sprachlichen Lautmaterials wie auch mit den für dies oder jenes musikalische Instrument charakteristischen Klängen, wie endlich mit Paukenschlägen und anderen Geräuschen hervorbringen.“¹⁰⁵

Eng verbunden mit dem Rhythmus und ebenfalls ein wichtiges Element für die Musikalität eines Gedichts stellt das Tempo dar. Innerhalb des gleichen Rhythmus' können verschiedene Tempi auftreten. Das Tempo wird vor allem durch die Wortlänge beziehungsweise die Anzahl der Silben bestimmt sowie durch die Tatsache, dass manche Laute eine längere, manche eine kürzere Aussprache fordern. Die Satzlänge wirkt sich darauf aus, so bewirken kürzere Sätze ein schnelleres Tempo.¹⁰⁶

Wortlaute, die für Rhythmus und Tempo verantwortlich sind, können den Gedichten Melodien oder zumindest eine Art melodischen Charakter verleihen. Diese basieren auf den verschiedenen Vokalen in den Wortlauten, die eine bestimmte Tonhöhe aufweisen. Die Vokale sind es

¹⁰² Čeremsina 1989², S. 50.

¹⁰³ Pfeiffer, Johannes: *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. Ein phänomenologischer Versuch*. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag 1931. S. 28.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 28/29.

¹⁰⁵ Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1972⁴. S. 45.

¹⁰⁶ Vgl. Ingarden 1972⁴, S. 47/48.

auch, durch die schließlich Reime und Assonanzen entstehen können.¹⁰⁷ Fischer sieht in ihrer Abhandlung die grammatischen Reime des Russischen als einen der Gründe, weshalb das Musikalische besonders in der russischen Sprache zu finden ist.¹⁰⁸

3.2 Die Musikalität der Lyrik

Wie viele sich mit der Verbindung von Musik und Literatur auseinander gesetzt haben und zu welchen Ergebnissen ihre Untersuchungen dabei gekommen sind, ist schon im Forschungsstand dieses Kapitels angegeben worden. Auch das Wort „Musikalität“ der Lyrik ist bereits mehrfach gefallen, so wurden z.B. die vier Ebenen genannt, auf denen ein Gedicht „musikalisch“ sein kann. Was ist aber diese Musikalität der Lyrik eigentlich? Welche Komponenten müssen erfüllt werden, um ein Gedicht als „musikalisch“ bezeichnen zu dürfen? Diese Fragen sollen in folgendem Abschnitt beantwortet werden. Zusätzlich werden die Elemente „Klang“ und „Mündlichkeit“ eines Gedichts genauer betrachten, die wesentlich zu seiner Musikalität beitragen.

In ihrer Dissertation über das Musikalische bei Paul Celan erkennt Andrea Krisztina Benedek drei wesentliche Merkmale, die die Lyrik „musikalisch“ machen. Zum ersten ist die Lyrik unter den drei Großformen jene, die den größten Entfaltungsraum für das Einbeziehen musikalischer Elemente wie etwa Rhythmus oder Klang bietet. Zum zweiten ist der Lyrik eine formale Durchstrukturierung eigen, die auf ihren Aufbau (Strophen, Verse), wie auch auf Atem und Atempausen (beim Vortrag), Rhythmus und Metrum zurückzuführen ist. Zum dritten trägt die Mündlichkeit der Lyrik zu ihrer Musikalität bei.¹⁰⁹ Die von Benedek angesprochene „Direktheit“ lyrischer Texte, welche für die nahe Verwandtschaft zwischen Musik und Dichtung verantwortlich ist, ist genau aufgrund der eben genannten Merkmale gegeben.¹¹⁰

¹⁰⁷ Vgl. Ingarden 1972⁴, S. 49.

¹⁰⁸ Vgl. Fischer 1998, S. 17.

¹⁰⁹ Benedek 2009, S. 52/53.

¹¹⁰ Vgl. Benedek 2009, S. 54.

In seiner Abhandlung *Melodika russskogo liričeskogo sticha* spricht B. Ėjchenbaum von der Melodik lyrischer Texte, die den Grundstein jeder lyrischen Komposition bildet.¹¹¹ Roman Ingarden sieht die Melodik „durch die Aufeinanderfolge der in den Wortlauten auftretenden und eine bestimmte Tonhöhe mit sich führenden Vokale bedingt bzw. konstituiert.“¹¹²

Fischer findet die Musikalität der Lyrik in der Gebundenheit ihrer Sprache, die auf Reime, Metrum und Rhythmus zurückzuführen ist.¹¹³ Verschiedene Lautwiederholungen ermöglichen eine „Melodisierung“ der Sprache, zu der auch Intonation und Dynamik beitragen.¹¹⁴ Diese Dynamik, wie auch die Rhythmik eines lyrischen Textes, entstehen „durch die genau geordnete Abfolge von betonten und unbetonten Silben [...]“¹¹⁵

3.2.1 Der Klang der Dichtung

In der Musik ist der Ton oder Klang als die kleinste musikalische Einheit zu betrachten, die für sich alleine stehend allerdings wenig aussagekräftig ist. Erst durch einen zweiten Ton ist ein Intervall und somit ein Verhältnis zweier Töne zueinander erkennbar. Diese Tatsache bildet einen grundlegenden Unterschied zwischen dem Ton/Klang in der Musik und jenem in der Literatur, da in dieser schon ein einziger Laut einen Sinn ergeben kann.¹¹⁶ Außerdem ist der literarische Ton im Gegensatz zum musikalischen semantisch belastet. Laut und Bedeutung sind in der Dichtung unmittelbar miteinander verbunden.¹¹⁷ Der Klang in der Lyrik ist also immer auch eine semantische Komponente, während er in der Musik lediglich ein akustisches Phänomen darstellt. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass sich die Lyrik der Expressionisten und Dadaisten immer weiter von dieser semantischen Funktion des Klangs entfernte. Die „Klanglichkeit“ der Sprache kann sich im Laufe der Zeit verändern und

¹¹¹ Vgl. Ėjchenbaum 1922, S. 23.

¹¹² Ingarden 1972, S.49.

¹¹³ Vgl. Fischer 1998, S. 9.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 20.

¹¹⁵ Ebd., S. 22.

¹¹⁶ Vgl. Georgiades 1985, S. 20/21.

¹¹⁷ Vgl. Fischer 1998, S. 14/15.

zwar soweit, dass die Bedeutung keine große Rolle mehr spielt und eine „instrumentale Klanglichkeit“ in den Vordergrund tritt.¹¹⁸

Eine weitere Differenz zwischen musikalischem und poetischem Ton/Klang ist, dass Elemente wie Tonhöhe und Tonlänge in der Musik viel strenger geregelt sind, als in der Lyrik. Für Fischer ergibt sich nun folgende Definition für den Klang in der Dichtung: „Ein[...] vor allem durch seine Artikulationsweise eindeutig definierter Laut oder eine Kombination von Lauten, die in ihrer Gesamtheit eine Silbe und schließlich ein Wort ergeben.“¹¹⁹

3.2.2 Wörtlichkeit vs. Schriftlichkeit

In der Lyrik ist der Klang sowohl auf der semantischen, als auch auf der akustischen Ebene von Bedeutung. Zweitere führt zu einer nahe liegenden Unterscheidung zwischen Wörtlichkeit und Schriftlichkeit der Dichtung. Es wurde bereits erwähnt, dass Lyrik in enger Verbindung zur Oralität steht. Rhythmik und Metrum kommen in der gesprochenen Sprache viel besser zum Ausdruck, als in der geschriebenen. Die Gleichsetzung von Lyrik und Gesang, Dichter und Sänger, von der in der Forschungslage bereits die Rede war, ist Beweis für das ursprüngliche Medium der Dichtung – die gesprochene oder gesungene Sprache.

Benedek bezieht sich in ihrer Dissertation auf Hans-Georg Gadamer, der sich der „Sangbarkeit“ der Lyrik zuwendet, die da wäre: „Klang und Sinn des Textes sprechen zu lassen“.¹²⁰ Literarische Texte werden heute vor allem in schriftlicher Form hergestellt und verbreitet, weshalb die ursprüngliche Mündlichkeit eines lyrischen Gedichts in Vergessenheit zu geraten droht. Doch nur durch diese kann die sprachlautliche Schicht ihre vollkommene Entfaltung erreichen. Für Fischer ist die Lyrik „in erster Linie gesprochenes und nur in zweiter Linie geschriebenes Wort“.¹²¹

¹¹⁸ Vgl. Benedek 2009, S. 56.

¹¹⁹ Fischer 1998, S. 22/23.

¹²⁰ Benedek 2009, S. 58.

¹²¹ Fischer 1998, S. 20/21.

3.3 Einblicke in die Intermedialitätstheorie nach Irina Rajewsky

Die Verbindung zweier Medien wie etwa der Musik und der Literatur fällt in den Geltungsbereich der so genannten Intermedialität, die durch Irina Rajewsky folgende Definition erhielt:

„Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene [...], die dem Präfix ‚inter‘ entsprechend, in irgendeiner Weise *zwischen* Medien anzusiedeln sind.“¹²²

Rajewsky spricht von zwei Strängen der Forschung, für die das Prinzip der Intermedialität eine wichtige Rolle spielt – einerseits der Bereich der Komparatistik (*interart studies*, *comparative art studies*), in dem es um die gegenseitige Einflussnahme der Medien Literatur, bildender Kunst und Musik aufeinander geht, andererseits die so genannten „neuen Medien“ (technische bzw. elektronische Medien, z.B. Film) und das Verhältnis dieser zur Literatur.¹²³ Die Verbindung von Musik und Literatur gehört zu den *interart studies*, in deren Bereich die Wechselwirkung der „Hohen Künste“¹²⁴ aufeinander fällt.

Innerhalb der gesamten medialen Forschung werden nach Rajewsky drei Gegenstandsbereiche unterschieden: 1. Medienkombination (= „Addition mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener medialer Systeme“¹²⁵, z.B. Multimedia-Show, Oper, Photoroman), 2. Medienwechsel (= „Transformation eines medienspezifisch fixierten Prätextes‘ bzw. ‚Text‘substrats in ein anderes Medium“¹²⁶, z.B. Literaturverfilmungen), 3. Intermediale Bezüge. Die Musik-Literatur-Forschung fällt in den letzten Bereich. Im Gegensatz zu der Medienkombination, bei der beide Medien in ihrer Materialität erhalten bleiben, wodurch ein „plurimediales Produkt“ entsteht, ist im Bereich der intermedialen Bezüge am Ende nur ein Medium präsent.¹²⁷ Allerdings sind

¹²² Rajewsky, Irina: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2003. S. 15.

¹²³ Ebd., S. 12/13.

¹²⁴ Ebd., S. 15.

¹²⁵ Rajewsky 2003, S. 18. (Anm. Beide Medien tragen auf ihre eigene, spezifische Weise zum Endprodukt bei, sie bleiben dabei in ihrer Materialität erhalten.)

¹²⁶ Ebd., S. 19.

¹²⁷ Rajewsky 2003, S. 20/21.

Spuren des „kontaktgebenden Medienprodukts oder medialen Systems“ im Endprodukt enthalten, da es „in seiner Differenz und/oder Äquivalenz ‚mitrezipiert‘ wird“. ¹²⁸ Es werden also „Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert oder, soweit dies möglich ist, reproduziert.“ ¹²⁹

Dieses Kapitel hat sich nun eingehend mit der Verbindung von Musik und Literatur, vor allem mit dem Zusammenwirken von Musik und Lyrik beschäftigt und verschiedene Analyseverfahren und Zugänge zu diesem Thema gezeigt. Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass es verschiedene Kompositionsformen gibt, die ursprünglich aus dem Bereich der Musik stammen, aber durchaus auf ein literarisches Gebilde angewendet werden können, sowohl auf die Lyrik, als auch auf die Prosa. Neben dieser Art, einen Text auf struktureller Ebene zu musikalisieren, gibt es allerdings noch andere Möglichkeiten, und zwar eine Musikalisierung auf lautlicher, semantischer und prosodischer Ebene. Das Auftreten von Lautwiederholungen sowie Strophenbau und Metrik müssen bei einer Analyse der Musikalität in der Lyrik ebenfalls unbedingt berücksichtigt werden.

Im folgenden Kapitel soll deshalb zuerst eine Analyse der Versstruktur durchgeführt werden, um danach eine Untersuchung auf semantischer Ebene anzuschließen. Dazu werden die drei Lyrikbände *Partitura*, *Kompozicija und Pastoralis* herangezogen, und zwar aus dem einfachen Grund, dass sie musikalische Namen tragen.

¹²⁸ Rajewsky 2003, S.19.

¹²⁹ Ebd., S. 21.

4 Die Gedichtanalyse

4.1 Untersuchung der stilistisch-verstechnischen Ebene

Da es sich bei der Lyrik, im Gegensatz zur Prosa, um jene literarische Form handelt, die aufgrund der Gebundenheit der Sprache an sich musikalischer wirkt, soll im folgenden Kapitel untersucht werden, wie oder ob sich formale Elemente wie Reimstruktur, Strophenbau und Metrik auf die Musikalität der Gedichte Činnovs auswirken. Häufig sind Versmaß, Reim und Strophe bewusst gewählt und eng mit der Thematik der jeweiligen Gedichte verbunden.

Auf den folgenden Seiten wird die Lyrik Činnovs hinsichtlich Strophenform und Metrik analysiert, das sind jene Elemente, die für die Dynamik der Gedichte verantwortlich sind. Danach geht es um die Reimstruktur, womit die Untersuchung zu einer lautlich-klanglichen wird. Zuerst soll allerdings noch ein kurzes Zitat zeigen, wie Michail Kreps die Poesie Činnovs bewertet. Im *Novyj Žurnal* wurde 1990 sein Aufsatz *Poëtika Groteska Igorja Činnova* veröffentlicht, der folgende Zeilen beinhaltet:

„Простых цветовых эпитетов в десятки раз больше – птицы определяются через драгоценные камни, камни через материю, материя через цвет неба, лепестков, волны, пены, чего угодно. Чиннов, несомненно, единственный и, по-видимому, последний эстет нашего времени, и даже не просто эстет, а эстет в квадрате, может, даже в кубе. Красивее в стихах не бывает, а в природе тем более. Все преувеличенно ярко, вызывающе картинно.“¹³⁰

Činnovs Lyrik hat den Tod als ganz großes Thema, verliert dadurch aber ihre Schönheit nicht. Diese geht vielmehr mit der Tatsache einher, dass jedes Leben einmal mit dem Tod endet und dass gerade deshalb die einem gegebene Zeit genutzt werden sollte. Dazu gibt es im Leben und in Činnovs Lyrik genügend Möglichkeiten. Kreps schreibt über die bunte Welt der Poesie Činnovs, in der Vögel, Edelsteine, die Farbe des Himmels und der Blütenblätter auftauchen und ein unvergleichliches Bild der Natur schaffen. Wenn Činnov von Kreps als „letzter Ästhet unserer Zeit“

¹³⁰ Kreps, Michail: Poëtika groteska Igorja Činnova. In: *Novyj Žurnal* Nr. 181 (1990), S. 89/90.

bezeichnet wird, verfolgte dieser vielleicht auch eine musikalische Ästhetik?

4.1.1 Aufbau und Strophenform

a) *Partitura*

Der vierte Gedichtband Činnovs, *Partitura*, besteht aus 54 Gedichten und wird durch römische Zahlen in sieben Gruppen geteilt. Es ist somit der kürzeste der drei zu analysierenden Lyrikbände. Keines der Gedichte trägt eine Überschrift, der Titel *Partitura* kann aber als Überbegriff für alle Gedichte gelesen werden. An dieser Stelle soll vielleicht kurz erwähnt werden, was der Begriff *Partitur*, der aus der Musik stammt, eigentlich bedeutet:

„Partitur nennt man die Aufzeichnungsweise mehrerer Stimmen in übersichtl. Schichtung. Alle gleichzeitig erklingenden Noten und Pausen stehen dabei genau übereinander.“¹³¹

Die Partitur ermöglicht es dem Dirigenten, das komplette Wirken eines Orchesters auf einem Blatt Papier zu beobachten und zu kontrollieren. Die einzelnen Gedichte benötigen keine Überschriften mehr, treten sie doch als einzelne Stimmen eines großen Ganzen auf, einer Komposition, zu der sie alle in gleicher Weise beitragen.

Manchen Gedichten geht eine Widmung an andere Schriftsteller voran. Diese sind Aleksandr Ginger, Aleksej Remisov, Nikolaj Belocvetov, Vladimir Smolenskij, Nikolaj Ocup, Vladimir Zlobin, Boris Pljuchanov, Viktor Emel'janov, Georgij Raevskij, Fedor Stepun, Georgij Ivanov, Anna Prismanova und Sergej Makovskij. Das Gedicht *Terzali, kusali, kozjavki* enthält die Widmung *odnomu poétu v Rossii* (Činnov 230). Wer genau damit gemeint ist, ist nicht bekannt. Alle soeben genannten Poeten sind unmittelbar mit der russischen Emigrationsliteratur in Verbindung zu bringen, waren entweder selbst Schriftsteller, die im Exil lebten (viele davon in Paris), Literaturkritiker, oder sie waren an der

¹³¹ Michels, Ulrich (Hg.): Dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance. Bd. 1. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1977. S. 68.

Gründung/Redaktion verschiedener Emigrationszeitschriften beteiligt. Zumindest spielten sie alle eine wichtige Rolle für die russische Literatur im Exil.

Beim Durchblättern des Lyrikbands fallen sofort die unregelmäßige Strophenform sowie die Alternationen im Versbau innerhalb einer Strophe auf, was aufgrund des Titels *Partitura* nichts Überraschendes ist. In einem Orchester setzen die einzelnen Instrumente an verschiedenen Stellen ein, haben unterschiedlich lange Pausen, grenzen sich durch Tonhöhe und Notenschlüssel voneinander ab. Schnelle Läufe der Bläser können von lang ausgehaltenen Noten der Celli untermalt werden. Die Vielfalt der Möglichkeiten ist immens, weshalb von diesem Gedichtband, sofern man dem Titel Beachtung schenkt, kaum Regelmäßigkeit erwartet werden kann.

In *Partitura* sind Längen von zwei bis zu neun Versen pro Strophe vertreten. Auch innerhalb der Gedichte werden die Strophenlängen gewechselt. Der Umfang der Verse ist sehr unterschiedlich, sodass nur schwer behauptet werden kann, dass Činnov besonders gerne Verse mit vielen oder wenigen Silben verwendet. Diese Feststellung wäre nichts Ungewöhnliches, wären Činnovs frühere Gedichte im gleichen Stil angeordnet worden. Diese folgten aber noch viel mehr einer gewissen Regelmäßigkeit. *Monolog* z.B. besteht aus kürzeren Gedichten, die sowohl eine geringe Anzahl von Strophen aufweisen, als auch in knapperen Versen verfasst sind. Der zweite Lyrikband, *Linii*, hat zwar schon längere Strophen, dennoch sind diese noch viel gleichmäßiger angeordnet als in *Partitura*. In *Metaforj* sind die Unregelmäßigkeiten schon eindeutiger, außerdem haben die Strophen an Länge und Umfang zugenommen.

Da in der Literatur als Strophe vorrangig solche Abschnitte eines Gedichts bezeichnet werden, die gleiche oder zumindest ähnliche Merkmale (Versmaß, Verslänge) aufweisen, kann behauptet werden, dass der Zyklus *Partitura* viele strophenlose Gedichte enthält. Er beginnt zwar mit einem bezogen auf seine Strophenform sehr regelmäßigem Gedicht, auch was die Verslänge betrifft (zwei Strophen mit jeweils vier Versen, 10-12 Silben pro Vers), ab dem zweiten Gedicht sind jedoch immer seltener

gleichmäßige Strophenbildungen vorzufinden. Insgesamt haben 33 Gedichte Strophen mit der gleichen Anzahl von Versen pro Strophe, wobei die Verslängen hier genauso stark alternieren. Innerhalb dieser Gruppe von Gedichten ist die vierzeilige Strophenform am häufigsten zu finden. Ein Gedicht, das mehr als vier Verse pro Strophe hat, gibt es nicht. Drei- und zweizeilige Strophen kommen gleichermaßen vor. Dominant sind drei- oder vierstrophige Gedichte, wobei zwei- fünf- und sechsstrophige Texte genauso zu finden sind. In dieser Gruppe befindet sich das Gedicht *Tak vot, tovarišči, - prošlo polveka*, das ganze neun Strophen aufweist und somit das längste Gedicht in *Partitura* ist. Auf eine Strophe fallen in diesem jeweils zwei Verse. In der Gruppe der strophenlosen Gedichte dominieren ebenfalls drei- und viergliedrige Gedichte.

Gedichte, die in Bezug auf ihre Strophenform die größten Unregelmäßigkeiten aufweisen, sind *Golubaja Ofelija*, *Dama Kamelija*, in dem auf einen fünfzeiligen Abschnitt zwei vierzeilige und zum Schluss eine sechszeilige folgen und *Lošadi vpadajut v Kaspijskoe more*, dessen erster und vierter Abschnitt dreizeilig sind, der zweite sieben-, der dritte sechszeilig. In beiden Gedichten kommen russische Märchenfiguren vor. Während im zweiten Gedicht noch Reime vorhanden sind, ist das dritte fast reimlos. Die Verslängen sind dabei sehr unterschiedlich. Diese Tatsache und eventuell auch die Erwähnung der Märchenfiguren führen zu Assoziationen mit der erzählenden Prosa, also der ungebundenen Sprache. Das würde für einen gewissen Verlust von Musikalität sprechen, der aber durch die Anrufung des Logos in *Lošadi vpadajut v Kaspijskoe more* wieder wett gemacht wird, in dem es heißt: *O, garmonija Logosa!* (Činnov 191). Das Gedicht *V doline plača, v judoli pečali* besteht aus drei vierzeiligen Versen und einem Schlussvers, der für sich steht. Dieser wiederholt zum Teil den ersten Vers und schließt somit wieder an den Beginn des Gedichts an, das auch aufgrund seiner Laute und seiner Sangbarkeit wie ein Lied mit durchgehender, eingehender Melodie wirkt. Im Gedicht *Ja proživaju v mire infuzorij* steht nach drei dreizeiligen Versen eine einzelne Verszeile, die das Gedicht abschließt. Allerdings wirkt es beim Lesen nicht besonders musikalisch. Die letzte Zeile scheint isoliert

und rundet das Gedicht nicht ab. Passend zum Inhalt wirkt der Text scharf und dissonant.

In *Tak i živu* folgt auf einen dreizeiligen Teil ein vier- und ein sechszeiliger Abschnitt. Auch hier weisen die Verszeilen in Bezug auf ihre Silbenlänge große Unregelmäßigkeiten auf. Reim ist nicht vorhanden. Das Gedicht wirkt an sich sehr unrhythmisch, was natürlich auf die unterschiedlichen Verslängen und den nicht vorhandenen Reim zurückzuführen ist.

Auffällig ist auch das Gedicht *Naskučivaja tolčeja*, da es neben fünf dreizeiligen Strophen eine fünfzeilige hat (zweite Strophe) und *Soglasen, davaj poigraem*, das mit einem siebenzeiligen Teil beginnt. Diesem folgen ein einzelner Vers, dann ein zweizeiliger Teil, ein fünfzeiliger Abschnitt und schließlich ein sechszeiliger Absatz. Obwohl der Text aufgrund seiner äußerlichen Struktur unterbrochen scheint, wirkt seine Lautlichkeit dem entgegen. Versmaß und Reim sorgen für einen durchgängigen Wohlklang. Das Gedicht *Utoli moi pečali* beginnt mit einem vierzeiligen Abschnitt auf den ein dreizeiliger, ein zweizeiliger und ein einzeiliger Teil folgen. Die erste Zeile jedes Abschnitts ist dabei immer gleich und lautet *Utoli moi pečali* (Činnov 209). Es handelt sich hierbei um Worte, die der Autor aus einem Gebet der orthodoxen Kirche übernommen hat. Die Strophenform ist hier sehr gut an die Thematik des Textes angepasst. Jeder Vers beginnt mit der Bitte *Utoli moi pečali*. In den darauf folgenden Versen werden jene Dinge genannt, durch die diese Bitte erfüllt werden soll. Während die erste Strophe noch vier Verse aufweist, nehmen diese von Strophe zu Strophe um eine Verszeile ab, sodass am Ende die alleinige Bitte *Utoli moi pečali* zu finden ist, die das Gedicht und das Gebet abrundet.

Skoro sgorit pečal' besteht insgesamt aus zwei Abschnitten, wobei der erste bloß drei Zeilen hat, während der zweite neunzeilig ist. Das ist somit die längste Strophe im kompletten Lyrikband *Partitura*.

Besonders unregelmäßig erscheint auch das Gedicht *I žalo smerti, i pobeda ada*. Ihm ist eine Art Einleitung vorangestellt, die folgendermaßen lautet: *Smert', gde tvoe žalo? Ad, gde tvoja pobeda?* (Činnov 222). Verslänge und Strophe alternieren sehr stark. Die ersten beiden Abschnitte sind sechszeilig, die letzten beiden dreizeilig. Das nächste

Gedicht ist gleichermaßen unregelmäßig. Es hat genauso einige sehr kurze und andere sehr lange Verse. Auf zwei dreizeilige Strophen folgt eine vierzeilige, eine fünfzeilige und wieder eine vierzeilige.

In sich zwar sehr regelmäßig, im Gegensatz zu allen anderen Gedichten aber bedeutend kürzere Verse aufweisend, ist das Gedicht *Chrystal'nym kristallom*. Es besteht aus vier Strophen mit jeweils vier Versen. Der längste Vers in diesem besteht aus sieben Silben, alle anderen haben weniger.

Im Übrigen bewegt sich die Zahl der Silben innerhalb eines Verses im Großteil zwischen neun und 12 Silben. Natürlich gibt es auch kürzere und längere Zeilen.

Besonders auffällig durch ihre Regelmäßigkeit sind die Gedichte *Zadumat'sja, zabyt'sja, zamečat'sja, Kazalos' stanovitsja nebo, I angelu slučatsja otčajat'sja, O večer temnyj drug my tak ustali, No vyše nežnogo sijanija, Terzali, kusali kozjavki, O Planida-Sud'ba, pomindal'ničaj* und *Čto že vse borot'sja i borot'sja...*

Abschließend kann bezüglich der Strophenform in *Partitura* behauptet werden, dass der Lyrikband viele Unregelmäßigkeiten und Alternationen enthält, die zusammen mit Verslänge und Reim durchaus eine Musikalität bewirken können oder dieser bewusst entgegen steuern, indem sie den Rhythmus und Fluss stören.

Das Kapitel über den Reim wird später zeigen, dass die Strophenform bei erster Betrachtung zwar willkürlich und ungeordnet scheint, der Klang, bzw. die phonetische Ebene der Lyrik Činnovs aber viel mehr hervortritt, weshalb alleine durch eine ungleichmäßige Form der Strophen kein Verlust von Musikalität vor sich gehen kann.

b) *Kompozicija*

Der nächste Lyrikband, *Kompozicija*, ist wieder in einzelne Abschnitte unterteilt, die dieses Mal nicht mit römischen Zahlen, sondern mit Überschriften betitelt sind. Die einzelnen Teile heißen *Galljucinacii i Alliteracii, Boj Bykov, Elegoidillii* und *Poluosanna*. Der Band umfasst insgesamt 62 neue Gedichte. Zusätzlich zu diesen nimmt Činnov Gedichte

aus seinem ersten Lyrikband, *Monolog*, in *Kompozicija* auf, die aus dieser Analyse allerdings ausgeschlossen werden.

Es handelt sich also hierbei um eine Komposition aus neu geschaffenen und altbekannten Gedichten, wobei folgend nur die neuen behandelt werden sollen. Irina Odoevceva rezensiert im *Novyj Žurnal Igor' Činnovs Kompozicija* mit den Worten:

„Чиннов очень удачно назвал свою книгу 'Композиция'. Это действительно стройная и законченная композиция. Поэтому я не беру из нее цитат, отдельных строк и строф, или даже цельные стихотворения. Выхваченные из общей композиции, они потеряли бы многое в своей прелести. Они поддерживают, дополняют друг друга и сливаются в общую высоко трагическую гармонию. 'Композиция' следует читать самому, непременно вслух, почти нараспев, как читали стихи древние греки и римляне.“¹³²

Damit eine Analyse erst möglich wird, müssen die Gedichte natürlich auch einzeln betrachtet werden.

Zur Strophenform und Anzahl ist zu sagen, dass ihre Unregelmäßigkeit genauso wie in *Partitura* wieder gegeben ist. Allerdings sind die Gedichte in *Kompozicija* oft länger, haben sowohl mehr Strophen, als auch mehr Verse pro Strophe. Neu erscheint in diesem Gedichtband die Tatsache, dass den Gedichten oft Epigraphe in anderen Sprachen vorangestellt sind, die von Činnov selbst, sollten sie nicht in russischer Sprache verfasst worden sein, am Ende jeder Seite übersetzt werden. Zu den Verfassern gehören z.B. Ezra Pound und William Butler Yeats, die Teil der Musik-Literatur-Forschung sind, oder Gottfried Benn und Hans Arp, für die die Musik ebenfalls eine wichtige Rolle spielte (Benns Texte wurden von Musikern vertont, Hans Arp ist dem Dadaismus zuzuordnen, in dem vor allem mit Lautgedichten gearbeitet wurde). Abgesehen von diesen werden noch andere Schriftsteller, die wichtigen Epochen der russischen Literatur repräsentieren, genannt (Michail Lermontov, Jules Laforgue, Nikolaj Aseev und André Bretons). Insgesamt haben nur noch 25 Gedichte eine regelmäßige Strophenbildung. Dabei dominieren wieder drei- und vierstrophige Gedichte, wobei auch fünf-, sechs- und sogar siebenstrophige vorkommen. Was die Versanzahl innerhalb der Strophen

¹³² Odoevceva, Irina: Igor' Činnov „Kompozicija“. Izd-vo „Rifma“, Pariž 1973. In: *Novyj Žurnal* Nr. 113 (1973), S. 285.

betrifft, ist zu sagen, dass der Großteil in vierzeiligen Strophen notiert ist. Häufig sind auch zwei-, drei- und fünfzeilige Strophen.

Betrachtet man die Gedichte als ein Ganzes, wirkt ihr Umfang breiter, ihr Volumen größer, ihre Form fülliger als im letzten Gedichtband. Einzelne Texte haben oft lange Verse mit einer größeren Anzahl an Silben, als das in *Partitura* der Fall war. Bei näherer Analyse fällt aber auf, dass auch *Kompozicija* einige Gedichte enthält, die entweder aufgrund ihrer niedrigen Silbenanzahl pro Vers, oder wegen ihrer geringen Versanzahl pro Strophe als „kurz“ bezeichnet werden können. Texte mit sechs oder sieben Versen pro Abschnitt sind dabei keine Besonderheit, genauso wenig wie Zeilen mit 15 Silben.

Besonders auffällig in Bezug auf Strophenbau und Verslänge sind die Gedichte *Tarakan Tarakanij Velikij, vlastelin paukov i lemurov* und *Nu i nu, nu i dela, kak saža bela, trala-lala*. In erstgenanntem ist kaum ersichtlich, ob überhaupt Strophen vorhanden sind, da die Abstände zwischen den einzelnen Abschnitten nur gering größer sind, als zwischen den einzelnen Versen. Dieses unregelmäßige Muster passt zur grotesken Thematik des Gedichtes, in dem Namen verschiedener Tiere, die im Volksmund eher verpönt werden, groß geschrieben werden. Sie werden quasi als Personen dargestellt, wie z. B. *Tarakan Tarakanij Velikij, langusta Langusta* und *Tarantul* (Činnov 258). Man kann diesem Gedicht kaum ein durchgängiges Metrum, geschweige denn eine konstante Melodie zusagen, da die Verse sehr hart, abgehakt, unrhythmisch, ja unmusikalisch klingen. Allerdings kann Musik nicht nur im Wohlklingen der Lyrik vorhanden sein. Vor allem die moderne Musik setzt mehr auf Dissonanz, Off-Beats, Rhythmuswechsel, Kadenzen usw. Nicht vorhandene Reime werden in diesem Text durch Assonanzen ersetzt. Die zweite Zeile jedes Abschnittes ist dabei fast immer eingerückt, so weit, dass sie noch über den Rand der ersten hinausreicht. Das gleiche Phänomen lässt sich auch im nächsten Gedicht beobachten, obwohl dieses beim Lesen melodischer klingt.

Chaotisch in ihrer äußeren Struktur erscheinen auch die Gedichte *Arabskim udivitel'nym dvorcom* und *Davaj podchodim po divnym*

muzejam. Letzterem geht ein *Lovite rifmy – nevidimki...*(Činnov 299) voraus. Die Verslängen alternieren hier sehr stark.

Zusammenfassend wäre zu sagen, dass *Kompozicija* nur schwer zu konkretisieren ist, durchgehende Muster kaum erkennbar sind und die Strophenbildung, genau wie in *Partitura*, große Alternationen aufweist.

c) *Pastorali*

Einen großen Unterschied zu seinen beiden Vorgängern weist der Lyrikband *Pastorali* auf. Es handelt sich hier um den letzten Gedichtband Činnovs, der einen Titel aus der Musik trägt und deshalb zur verstechnischen und semantischen Analyse herangezogen wird. Im Brockhaus Musik wird der Begriff *Pastorale* folgendermaßen definiert:

„Pastorale, eine vom Schäferspiel ausgehende Operngattung, die sich seit dem ausgehenden 16. Jh., dann v.a. im 17. und 18. Jh. größter Beliebtheit erfreute und bis ins 20. Jh. [...] lebendig blieb.“¹³³

Die Pastorale idealisierte das Hirtenleben und war gekennzeichnet durch die Verbindung von lyrischen und musikalischen Elementen. Der Begriff kann sowohl in der Musik, als auch in Literatur und Kunst auftreten. Die enge Verbundenheit zwischen Musik und Literatur kommt vor allem in der Antike zum Vorschein, am Beispiel des Hirtenlebens.¹³⁴

Wie schon in *Kompozicija* dienen Epigraphe in Form von Gedichten oder Sätzen anderer Autoren als Einleitung für verschiedene Gedichte. Činnov lässt dabei einige Schriftsteller zu Wort kommen, die ebenfalls mit Musik in Verbindung gebracht werden können: Innokentij Annenskij wird Musikalität in der Lyrik nachgesagt, auch wegen des Namens seines Gedichtbandes *Tichie pesni*. Wystan Hugh Auden übte Einfluss auf einige Komponisten seiner Zeit aus, schrieb Libretti für ihre Opern. Michail Kuzmin studierte am Konservatorium und führte neben seinem Leben als Schriftsteller auch eines als Komponist. Die Musik hatte große Bedeutung für die Poesie Paul Valerys, der verschiedene musikalische Kompositionstechniken für die Literatur übernommen hat. Osip Mandel'stam spricht die Musik in

¹³³ Der Brockhaus Musik. Komponisten, Interpreten, Sachbegriffe. Mannheim: Lexikonredaktion d. Verlags F.A.Brockhaus 2006³. S. 523.

¹³⁴ Vgl. Musiklexikon. In vier Bänden. Dritter Band. L bis REM. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2005², S. 619/620.

seinem Gedicht *Silentium* an. Friedrich Hölderlins Lyrik und ihre Musikalität wurde als Quelle für diese Arbeit herangezogen. Der Franzose Stéphane Mallarmé faszinierte Komponisten wie Claude Debussy mit seiner musikalischen Sprache. A.H.Housmans Gedichte dienten als Vorlage für musikalische Kompositionen. In Rainer Maria Rilkes Werk tritt die Musik als Motiv auf. Auch seine Gedichte handeln vom Leben auf Erden angesichts des Todes. Das Arbeitsbuch Literaturkunde von Killinger schreibt im Kapitel über Rilke: „Der Tod ist eine Form und eine Notwendigkeit des Lebens selber. Leben und Tod spiegeln einander, keines ist ohne das andere denkbar.“¹³⁵ Georgij Ivanov bediente sich ebenfalls der Musik als Thema in seiner Lyrik. Genauso wie Činnov konnte keiner dieser Schriftsteller die Bedeutung der Musik ignorieren. Eine Ausnahme zu allen anderen genannten Schriftstellern stellen Epifanij Premudryj aus dem 14./15. Jahrhundert und Karion Istomin aus dem 17./18. Jahrhundert dar. Beide hatten religiöse Positionen inne, führten aber auch wichtige literarische Tätigkeiten durch.

Vor die eigentlichen Gedichte stellt Činnov eine Art Einleitung, die einerseits aus den Worten zweier russischer Schriftsteller besteht, andererseits aus einem Gedicht, das den Namen des Gedichtbands erklärt. Die drei Texte unterscheiden sich von den übrigen Gedichten durch ihre kursive Schrift. Das Gedicht über den Namen *Pastorali* soll an dieser Stelle angeführt werden:

*Говорила Муза: Многим ты
Любовался: морем, розой, птицей.
Красота... За нежные цветы
Думаешь над бездной уцепиться?*

*Не спасешься. Бездна – суждена.
Но пока – из чувства и – искусства
Приготовь-ка сладкого вина,
От которого приятно-грустно.*

*Ты узнал «на жизненном пути»,
Что бывают в мире диссонансы.
Что ж? И диссонансы преврати
В нежно-элегические стансы.*

¹³⁵ Killinger, Robert: Gestalten und Verstehen. Literaturkunde. Entwicklungen. Formen. Darstellungsweisen. Ein Arbeitsbuch für allgemein bildende höhere Schulen und für berufsbildende mittlere und höhere Schulen. Wien: öbv hpt. In Verlagsgemeinschaft mit MANZ Verlag Schulbuch 2004³. S. 238.

Да, не без иронии порой,
Звуками и красками играя,
Утешай поэзией-игрой,
Радужной сонатой полурая.

О прекрасном, нежном – о любви,
О весне – ведь не одни печали –
Напиши нежнее, назови
Книжку сладко-сладко: «Пасторали». (Činnov 309)

Wie aus dem biographischen Teil hervorgeht, war Činnov keineswegs ein Mensch, der das Leben verabscheute und dem Tod sehnsüchtig entgegensteuerte. Činnov schreibt bewusst über Ekel erregende Krankheiten, personifiziert Kakerlaken und erwähnt dabei ständig den Tod als Ziel eines jeden Menschen. Dass er das Leben liebte, seine Schönheit schätzte und der tief liegende Sinn seiner Gedichte genau darin besteht, zeigt diese Einleitung zu *Pastorali* ganz deutlich.

Abgesehen von den beiden Seiten, die sozusagen auf *Pastorali* vorbereiten, beinhaltet der Lyrikband 59 Gedichte, die weder durch Zahlen, noch durch Überschriften betitelt und unterteilt werden.

Vom ersten Blick an ist im Bereich der Strophenform eine große, durchgehende Regelmäßigkeit zu finden. Die beiden sich gegenüber befindlichen Gedichte haben immer die gleiche Anzahl von Strophen, sowie auch gleich viele Verse innerhalb einer Strophe. Bevor man sich also noch mit Inhalt, Rhythmus oder Reimschema dieses Lyrikbandes beschäftigt, fällt eine gut strukturierte, geordnete Form auf, die diesen Gedichtband stark von seinen beiden Vorgängern unterscheidet.

Strophenlose Gedichte gibt es in diesem Band nicht. Natürlich kommen Gedichte vor, deren Strophen nicht die gleiche Anzahl von Versen aufweisen. Diese sind aber einerseits so selten, dass sie nicht extra erwähnt werden müssen, andererseits in sich dennoch so geregelt, dass man durchaus von einer Strophe sprechen kann, da die Verslängen nur in geringem Maße alternieren.

Dominant sind wieder vierstrophige Gedichte, genauso wie vierzeilige Strophen. Neben diesen treten auch zahlreiche fünfstrophige Gedichte auf, außerdem zwei zweistrophige, einige drei- und sechsstrophige und ein siebenstrophiges. Am häufigsten sind vierzeilige Strophen vertreten,

aber auch zwei-, drei-, fünf-, sechs- und sogar zwei achtzeilige Strophen sind vorhanden.

Was die Verslänge betrifft sind zehn- und elfsilbige Zeilen besonders häufig. Natürlich gibt es wieder längere und kürzere.

Nicht nur in der Anzahl der Strophen, sondern in der Verslänge, also Silbenanzahl, sind sich die jeweils gegenüberliegenden Gedichte ähnlich. Manchmal kann es doch auch hier zu Unregelmäßigkeiten kommen, wie die Gedichte *Počemu-to vdrug prisnitsja* und *I po Dvorcu venecianskich dožej* zeigen, die sich in ihrer Silbenanzahl doch stark voneinander unterscheiden. In gleicher Weise sind die nächsten beiden Gedichte bereits beim ersten Blick sehr unterschiedlich, vor allem da in *Tam, gde belala burnaja pena* der zweite und vierte Vers einer Strophe viel kürzer sind als die anderen. Ähnlich ist das in den Gedichten *Nebožitel', selenit* und *Serdce počti razmagničeno*. Ansonsten treten kaum Unregelmäßigkeiten auf.

d) Zusammenfassung

Es ist eine deutliche Entwicklung und Veränderung der Strophenform von *Partitura* über *Kompozicija* zu *Pastorali* zu beobachten. Diese ist zwar zwischen den ersten beiden Bänden nicht so drastisch, dafür zwischen denen und *Pastorali* umso größer. Nicht nur die tatsächliche Verwendung von Strophen im Gegensatz zu Abschnitten tritt im letzten Band verstärkt auf, auch die Silbenzahl (=Verslänge) ist sehr ähnlich. Es gibt kaum Einrückungen oder „halbe Verse“. Diese Regelmäßigkeit im Strophenbau bewirkt beim lauten Lesen eine natürliche Sangbarkeit, die in *Pastorali* also viel stärker hervortritt als in den beiden anderen Bänden. Dennoch ist ja, spätestens aus dem „Vorwort“ zu *Pastorali* bekannt, dass es im Leben eben auch Dissonanzen gibt, die es hinzunehmen und in *Stanci* zu verwandeln gilt. Also bedeutet das Nicht-Vorhandensein eines durchgehend gleichmäßigen Strophenbaus nicht unbedingt einen Verlust an Musikalität. Diese Aussage wird durch die spätere Analyse der Klangmuster, Lautwiederholungen, Laute, Reim und Semantik unterlegt, da diese, sollte die Regelmäßigkeit in der Form fehlen, noch mehr hervortreten.

4.1.2 Metrum

a) *Partitura*

Nach einer groben Analyse des Strophenbaus wird das Versmaß genauer betrachtet. In den angegebenen Mustern stellen die waagrechten Striche unbetonte, die senkrechten betonte Silben dar. Werden Textstellen aus den Gedichten zitiert, sind die betonten Vokale fett gedruckt.

Mit *Partitura* schlägt Činnov eine neue Richtung ein, er befindet sich bereits auf dem Weg zur Moderne, nimmt Elemente der russischen Folklore und Wortneuschöpfungen in seine Gedichte auf. Činnov ist sich der Tatsache bewusst, dass Reime und Jamben gewissermaßen als veraltet gelten, dennoch bevorzugt er es, zu reimen und Lautwiederholungen einzusetzen. Obwohl vor allem seine späteren Gedichte häufig in freien Versen und ohne regelmäßiges Versmaß verfasst sind, war Činnov von Reimen begeistert. Er war der Meinung, dass das Reimen in der russischen Literatur bisher nicht zur Vollendung gebracht wurde, weshalb es ohne weiteres noch weiter eingesetzt werden dürfe.¹³⁶

Der Lyrikband *Partitura* beginnt mit einem, bezogen auf das Versmaß, sehr regelmäßigen Gedicht. *Kak éto solncu spokojno sijaetsja* ist fast durchgehend in einem vierhebigen Daktylus verfasst, entspricht also dem Muster I - - I - - I - - I - -. Die zweite Strophe lautet:

*Если тебе не лежит^я, не пишется,
Только вздыхается, даже не дышится,
Только жалеется, смутно желается,
Только тоскуется, только скучается?* (Činnov 189)

An diesem Beispiel ist sehr deutlich zu sehen, um welches Versmaß es sich handelt und wie viele Hebungen und Senkungen in einem Vers vorkommen. Die gleichmäßige metrische Form geht einher mit der Thematik des Textes.

Das nächste Gedicht, *Golubaja Ofelija, Dama-Kamelija* ist im vierhebigen Anapäst verfasst (- - I - - I - - I - - I - -). Die beiden ersten Verszeilen klingen folgendermaßen:

¹³⁶ Vgl. Činnov 2000, S. 36.

*Голубая Офелия, Дама-Камелия,
О, в какой мы стране? – Мы в холодной Печалии (Činnov 190)*

Da es im Russischen keine Nebenbetonungen gibt und pro Wort höchstens eine betonte Silbe auftreten kann, sind zwischen den Hebungen innerhalb eines Verses oft mehr als zwei Senkungen vorzufinden, was eine genaue Bestimmung des Versmaßes erschwert. Das ist im folgenden Gedicht besonders bemerkbar. *Lošadi vpadajut v Kaspijskoe more* hat eigentlich das Muster | - - - | - - - | - - | -, wie an dieser ersten Verszeile zu erkennen ist. Dieses wird allerdings nicht bis zum Ende durchgehalten. Die Verse weisen eine unterschiedliche Anzahl von Hebungen und Senkungen auf. Dieses Chaos in der metrischen Form ist perfekt an die komplexe Semantik des Gedichts angepasst. Die Suche nach einer geeigneten Interpretation dieses Textstücks wirkt aussichtslos. Das Chaos auf semantischer Ebene kommt durch die Metrik noch verstärkt zum Vorschein. Viele andere Gedichte aus *Partitura* teilen dieses Schicksal eines stark alternierenden Metrums. Erst *Kazalos', stanovit'sja nebo* ist wieder regelmäßiger und folgt dem Muster - | - - | - - | - (Kazalos', stanovit'sja nebo) genauso wie auch *Согласен, давай, поиграем* (- | - - | - - | - | -).

Als Ganzes betrachtet fällt die bevorzugte Verwendung dreisilbiger Versmaße im Gegensatz zu zweisilbigen auf, was bestimmt mit den Regeln der Betonung im Russischen zusammenhängt. Ein zweisilbiges Versmaß kommt z.B. im Gedicht *Kak budto zvezdy v chrustale* anzutreffen. Regelmäßigkeit besteht in diesem Text nicht, was bedeutet, dass zwischen Jambus und Trochäus ausgedehnt hin- und her gewechselt wird, die Zweisilbigkeit aber durchgehend bestehen bleibt. Einen fünfhebigen Jambus setzt Činnov im Gedicht *O večer, temnyj drug, my tak ustali* ein.

*О вечер, темный друг, мы так устали.
И тишина летает над кустами.*

*И медленно из меркнувшего леса
Уже течет мутнеющая Лета,*

*Но пахнет мятой и немного хвоей,
И слушаешь, замученный и хворый,*

Спокойный голос воздуха и ночи,

*Замедленный на синеватой ноте,
И смерть недостоверна, как легенда,
Как темная, далекая Лигейя.* (Činnov 216)

Obwohl es auch hier Abweichungen gibt, ist das Versmaß noch erkenntlich. Wörter mit mehr als zwei Silben, die in diesem wie in jedem anderen Gedicht ständig vorkommen, lassen ein durchgehend zweihebigen Versmaß gar nicht zu.

Das Gedicht *Vse temnej tišina, éto son okeanom sineet* hat im ersten Vers gleich sechs Hebungen und ist damit der längste Vers bisher.

Im Gedicht *A ja povidal by žemčužno – blažennoe carstvo* ist ein fünfhebiger Amphibrachys erkennbar, der sich allerdings nicht einheitlich durch das Gedicht zieht.

*А я повидал бы жемчужно-блаженное царство,
Алмазный оазис в лазурном дыханье фонтана,
Сампфирную розу в тени голубого анчара.* (Činnov 224)

Texte Činnovs vermitteln zu Beginn häufig den falschen Eindruck von Regelmäßigkeit, der sich durch zahlreiche Alternationen schon bald danach ändert. Regelmäßige Gedichte stechen dadurch besonders heraus, wie etwa *Chrystal'nym kristallom*, das pro Vers nur zwei Hebungen aufweist. Es folgt ungefähr dem Muster - I - - I -.

Auch *Terzali, kusali kozjavki* gehört zu den gleichmäßigeren Gedichten. Es hat drei Hebungen pro Vers und das Muster - I - - I - - I -.

b) *Kompozicija*

Zwei Jahre nach *Partitura* erschien der Gedichtband *Kompozicija*, in dem Činnov noch mehr als in *Partitura* experimentiert. Er war sich dieser Tatsache durchaus bewusst und empfand, dass seine Zeitgenossen für diese Art von Poesie noch nicht bereit waren, weshalb er einige Gedichte aus seinem alten Gedichtband *Monolog* in *Kompozicija* aufnahm. Diese werden in der Analyse allerdings nicht beachtet.

Der Gedichtband wird gleich durch ein unregelmäßiges Gedicht eröffnet, in dem kaum ein einheitliches Versmaß bestimmt werden kann. Das sechste Gedicht, *Lunnaja iva v snegu* ist das erste, in dem ab der zweiten Strophe eine gewisse Regelmäßigkeit im Metrum erkennbar ist.

Das Gedicht *I srublen ty, kak makov cvet pod kore-* ist vor allem deshalb auffällig, weil sein Epigraph sehr regelmäßig den vierhebigen Trochäus verwendet (abgesehen vom zweiten Vers). Das Epigraph lautet:

*Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства.* (Činnov 253)

Die erste Strophe des Gedichts sieht schließlich so aus:

*«И срублен ты, как маков цвет, под коре-
нь, на жизненном пути, в житейском море.
«Метался, как подкошенный, как вко-
«как вкопанный, убит безжалостной руко-»* (Činnov 253)

Extreme Enjambements unterbrechen den Fluss im ersten Abschnitt, ein ähnliches Phänomen ist auch im zweiten durch den eigenartigen Strophenbau zu beobachten.

Das nächste Gedicht ist ebenfalls in Jamben notiert, wobei die Anzahl der Hebungen von Vers zu Vers verschieden ist.

Im Gedicht *Tam pojut gieny i pavliny* wird wieder der Trochäus verwendet, der sich allerdings nicht durch den gesamten Text zieht. *Kompozicija* beinhaltet mehr zweisilbige Versmaße, als das in *Partitura* der Fall ist. *Živu, uvy, v stradatel'nom zaloge* mit dem Muster - I – I – I - - - I – ist ein gutes Beispiel für diese seltener vorkommende Zweisilbigkeit. Die erste Strophe lautet:

*Живу, увы, в страдательном залоге.
(«Бессмертья, может быть, залог»?)
Не жизнь – смесь тревоги и – изжоги,
Туманный яд, холодный «смог».* (Činnov 264)

Im Gedicht *По сумрачно-želtoj arene bessmyslenno skačet* setzt Činnov wieder Amphibrachen ein, genauso wie im darauf folgenden Gedicht.

Sehr regelmäßig im Versbau erscheint auch *Začem, skaši, ty terpiš' cholod grubyj*. Im nächsten Gedicht, „*Poéty – bessmertny...*“ *Svetlelo, nejarko*, lässt sich wieder ein eindeutiges Muster erkennen, das wie folgt aussieht: - I - - I - - I - - I - .

I miriady zvezd, i miriady let hat den Hexameter zum Versmaß, wobei nicht alle Strophen von dessen Kontinuität zeugen. Besonders in der fünften und sechsten Strophe treten sie hervor:

*Я не забуду, нет, я не хочу забыть.
Я не позволю, нет, имени навек зарыть.*

*Пока мерцает ночь, | пока светает здесь,
Пока и тень и свет, | на белом свете здесь.* (Činnov 289)

Činnov lässt keines der wichtigsten Versmaße aus, so findet auch der Anapäst Eingang in seine Lyrik, im Gedicht *Udivitel'no, kak udlinen*.

Wie schon nach dem unregelmäßigen Strophenbau und der verschiedenen langen Verse zu erwarten war, ist nur selten ein Versmaß für ein gesamtes Gedicht gültig. Oft alternieren Hebungen und Senkungen in ihrer Anzahl oder das Versmaß wird vollständig geändert. Häufig ist gar kein Versmaß vorhanden. In *Partitura* dominieren eindeutig dreisilbige Versmaße, während in *Kompozicija* auch zweisilbige häufig auftreten.

c) *Pastorali*

Pastorali, der sechste Gedichtband des Autors, unterschied sich ja bereits in seiner Strophenform stark von seinen beiden Vorgängern. Inhaltlich scheint Činnov in *Pastorali* vom Ironischen, Grotesken zur „russischen poetischen Tradition zurückzukehren“.¹³⁷ Was das Metrum betrifft, kann zu *Pastorali* folgendes gesagt werden:

Der Gedichtband wird durch ein sehr regelmäßiges Gedicht (beim lauten Vortrag) eröffnet. Nicht mehr so gleichmäßig erscheint es bei genauer Analyse des Metrums. Häufig liegt das aber wieder an der Tatsache, dass dreisilbige Wörter vorkommen, in denen höchstens eine Silbe betont werden kann. Dadurch wird das zweisilbige Versmaß, das am Anfang des Textes steht, unterbrochen. Der Semantik des Textes würde ein geregeltes Metrum gerecht werden. Als Beispiel wird hier die erste Strophe angeführt:

*Был южный сад. И птицы – самоцветы,
Как фейерверк, как пышные ракеты,
Почти затмив закаты и рассветы.* (Činnov 310)

Das darauf folgende Gedicht weist ähnliche Merkmale auf. Es ist eigentlich im vierhebigen Jambus verfasst, was an der dritten Strophe eindeutig zu sehen ist:

*Тихо так, что вечер вроде вечности.
Но кусты, ещё вчера осенние,
В нее до самой тонкой веточки.* (Činnov 311)

¹³⁷ Činnov 2000, S. 41.

Bereits in der zweiten Verszeile wird ein wenig vom eigentlichen Schema abgewichen. Dennoch wirkt das gesamte Gedicht rhythmisch gleichmäßig. Ähnliches lässt sich auch über *O da, po toj prostoј pričine* sagen. Es beginnt im vierhebigen Jambus, der in der zweiten Verszeile allerdings schon unterbrochen wird, und zwar durch ein dreisilbiges Wort. Die beiden ersten Verse lauten:

*O da, po toј prostoј pričine,
Čto solnce zalivalo dom* (Činnov 316)

Ein Gedicht, welches auch theoretisch gleichmäßig ist, ist *Serdce sožmetsja – ispugannyj ežik*. Es ist im vierhebigen Daktylus verfasst und lässt sich folgendermaßen darstellen: I - - I - - I - - I –. Der letzte Versfuß ist dabei immer um eine unbetonte Silbe verkürzt.

Ja tebja risoval na peske und *Kto duša tvoja? Izol'da? Dul'cineja?* beginnt mit einem fünfhebigen Trochäus, der in jeder ersten Verszeile einer Strophe fortgeführt wird. Dazwischen gibt es immer wieder Alternationen.

Trotz seiner gleichmäßigen Strophenform weist *Pastorali* in Hinblick auf Versmaß und Metrum starke Unregelmäßigkeiten auf. Die ersten Verszeilen vermitteln manchmal den Eindruck eines geregelten, kontinuierlichen Versmaßes. Dieser Annahme wirken aber Abweichungen, oft schon im zweiten Vers, entgegen.

Die Wörter in *Pastorali* sind generell länger als in den beiden anderen Gedichtzyklen. Da sie oft mehr als zwei Silben haben, treten häufig große Schwankungen im Versmaß auf. Dennoch sind zweisilbige Versmaße vorhanden, so unter anderem in *I my prošli parižskoj tolčeej* und *Kak nadoeli rimskie grobnicy*.

Ein gutes Beispiel für ein regelmäßiges Gedicht, das in Amphibrachen verfasst wurde, ist *Čto možet byt' v žizni plačevnej*. Ab dem zweiten Vers wird das Versmaß bis zum Ende eingehalten.

Auch das darauf folgende Gedicht ist im dreihebigen Amphibrachys verfasst. Dieses Versmaß wird in *Pastorali* öfter verwendet als in den beiden anderen Zyklen.

Skol'ko peska v meksikanskom pejzaže wird vom vierhebigen Daktylus durchzogen, wobei das Metrum sehr regelmäßig bleibt.

Zweisilbige und dreisilbige Versmaße sind in *Pastorali* gleichermaßen vertreten, wobei die mehrsilbigen Wörter für eine Tendenz zu den dreisilbigen Versmaßen, vor allem den Amphibrachys, führen. Die Regelmäßigkeit der Strophen hat keinen Einfluss auf das Versmaß, welches auch im letzten Gedichtband sehr stark alterniert. Dennoch wirken die Gedichte dadurch nicht unrhythmisch.

Nach dieser Untersuchung ergibt sich das Fazit, dass, obwohl Činnovs Thematik von *Partitura* über *Kompozicija* zu *Pastorali* einer Veränderung unterzogen wurde, das Metrum in allen drei Bänden gleichermaßen unregelmäßig ist. Thematisch unterscheidet sich der letzte Band von den beiden anderen, da in ihm eine generell positivere Stimmung herrscht. Formale Diskrepanzen werden aber in *Pastorali* miteinbezogen.

Da Metrum ist als „dynamisches“ lyrisches Element für das Tempo eines Gedichts verantwortlich. Gleichmäßigkeit im Metrum sorgt für einen angenehmen Rhythmus beim Vortrag. Man könnte nun meinen, dass die zahlreichen Alternationen gegen eine Musikalität in den Texten arbeiten, doch darf man dabei nicht vergessen, dass Unregelmäßigkeiten im Rhythmus vor allem in der modernen Musik gang und gäbe sind, weshalb also nicht in der Lyrik?

4.1.3 Klangkorrespondenzen

Bevor nun die semantische Struktur der Gedichtbände Činnovs analysiert werden soll, folgt eine genauere Betrachtung der Verwendung von Reim, Assonanz und anderen Klangkorrespondenzen, da die Melodie der Verse bei Činnov und seinen Zeitgenossen eine wichtige Rolle spielte und der Gebrauch von Reim auf diese großen Einfluss hat. Im *Novyj Žurnal* wurde 1996 ein Artikel von Vadim Krejd publiziert, der kurz die musikalischen Eigenschaften der Poesie Činnovs erwähnt:

„Поэт менялся от сборника к сборнику, и однако можно говорить о стилистическом единстве, хотя бы и сотканном из противоречий – подчиняемых чутко услышанной гармонии. Это был большой мастер – сложный и неожиданный, изобретательный и изощренный, очаровывающий и технически совершенный – несомненный художник

в каждой строфе. У него выработался свой почерк, своя тональность, интонация, мелодия, своя эмоциональная палитра; [...].“¹³⁸

Die wichtigsten Funktionen des Reims hat Wellek Warren in seiner *Theorie der Literatur* zusammengefasst:

„Der Reim ist ein äußerst komplexes Phänomen. In der Wiederholung oder annähernden Wiederholung von Lauten erfüllt er eine bloß wohlklingende Funktion. [...] Obschon diese Lautseite des Reims vielleicht grundlegend ist, so ist sie offensichtlich nur ein Aspekt des Reimes. Ästhetisch viel wichtiger ist seine metrische Funktion, die den Schluß [sic!] der Verszeile anzeigt, oder seine Funktion als Regulator, oft der einzige Regulator der Strophenform. Vor allem ist der Reim Bedeutungsträger und deshalb mit dem Gesamtcharakter eines Gedichts aufs engste verbunden. Der Reim bringt Worte zusammen, verbindet sie oder stellt sie einander gegenüber.“¹³⁹

Wellek erwähnt hier die enge Verbindung zwischen Reim und Metrum. Das vorige Kapitel hat gezeigt, dass Činnov keinen großen Wert auf ein geregeltes, durchgängiges Metrum legte. Seine Reime allerdings sind prägend für sein gesamtes lyrisches Schaffen. Činnovs Reime sind deshalb nicht nur durch ihre Lautlichkeit relevant für eine Analyse der musikalischen Seite der Poesie Činnovs, sondern wirken sich auch auf das Metrum aus, da sie, wie Warren schreibt, den „Schluss der Verszeile“ anzeigen und als „Regulator der Strophenform“ auftreten.

Der Reim ist, wie auch Alliteration und Assonanz, ein Beispiel von Lautwiederholungen, die zum besonderen Klang eines lyrischen Textes beitragen kann und deshalb Teil dieser Analyse sind.¹⁴⁰ Wie wichtig der Klang eines Gedichts für Činnov war, zeigt folgendes Zitat Igor' Bolyčevs, das aus einem Text über Igor' Činnov im *Novyj Žurnal* stammt:

„Чиннов – мастер диссонансой рифмы [...], она звучит у него на удивление естественно и гармонично. [...] Что является той основой, тем стержнем, на котором все держится? На наш взгляд – это Звук, это мелодия стихотворения.“¹⁴¹

Činnov selbst beteuert den Wert des Reims für seine Lyrik in einem Brief an Jurij Ivask, wenn er schreibt: „[...] ljublju *muzyku* chorošich stichov, ljublju chorošij obraz i daže – o, varvarstvo! – udačnuju rifmu.“¹⁴²

¹³⁸ Krejd, Vadim: Pamjati Ušedšich. In: *Novyj Žurnal* Nr. 200 (1995), S. 346.

¹³⁹ Wellek, René/ Warren, Austin: *Theorie der Literatur*. Homburg von der Höhe: Hermann Gentner Verlag 1959. S. 179/180.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 179.

¹⁴¹ Bolyčev, Igor': Igor' Činnov. *Poslednyj parižskij poet*. In: *Novyj Žurnal* Nr. 197 (1996), S. 113.

¹⁴² Činnov 2002, S. 170.

Was die Reimstruktur betrifft, ist Činnovs Lyrik sehr reichhaltig. Victor Terras beschreibt z. B. Činnovs Gedichtband *Partitura* in *The Slavic and East European Journal* folgendermaßen:

“Činnov’s new mode is one of a fascinating surrealist world in which images and words are associated on any number of criss-crossing planes (through puns, etymologism, malapropism, „folk etymology,“ literary and mythological allusions of a whimsical kind, mixed metaphor, etc.), yet are gathered to form a seemingly well-ordered microcosm by virtue of rich sound patterning and meticulous conventional versification. Yet there is still method in the madness of these strange aggregates of impressions, a very definite mood in each poem, a tonality, and an ordering consciousness – still that of a sophisticated, witty, very sad “I” surrounded by the riches of occidental culture.”¹⁴³

a) *Partitura*

In Činnovs Lyrik sind Endreime am häufigsten vertreten, allerdings können zusätzlich zu diesen auch Binnenreime vorkommen. Dies ist z.B. im Gedicht *Golubaja Ofelija, Dama-Kamelija* im ersten Vers der Fall. Auffällig ist in diesem auch das Wortspiel im fünften Vers der ersten Strophe *ne v Toskane – v Toskanii* (Činnov 190). In den beiden ersten Versen der zweiten Strophe ist eine deutliche Dominanz des Vokals *a* erkennbar, auf dem auch in jedem Wort die Betonung liegt. Die Zeilen lauten:

*И гуляет , качаясь, ночная красавица,
И большая купава над нею качается* (Činnov 190)

Neben reinen Endreimen, die in diesem Gedicht vorkommen, tritt eine Assonanz in der vierten Strophe (erster und dritter Vers) auf, die lautet *pyl’nye – černobylnike*. Assonanzen sind im Werk Činnovs generell recht häufig vertreten. In *Lošadi vpadajut v Kaspijskoe more* kommt sie in der zweiten Strophe vor (*inače - skačeť*) oder auch in der letzten (*sero – kur’erov*¹⁴⁴). Neben den eigentlichen Reimen sind auch Lautwiederholungen oder „Lautähnlichkeiten“ vorhanden. Dies ist gleich im ersten Gedicht aus *Partitura* besonders auffällig, da in diesem jeder Vers mit einem Verb auf *–мся* endet. Es ergeben sich die Versenden *sijaetsja – cvetetsja – mercaetsja – žurčitsja – pišetsja – dyšitsja – želaetsja – skučaetsja* (Činnov 189). Abgesehen von den

¹⁴³ Terras 1971, S. 511/512.

¹⁴⁴ Der letzte Vers dieses Gedicht, *tridcat’ pjat’ tysjač odnich kur’erov*, stammt aus Gogol’s Drama *Revizor* (3. Akt, Szene 6).

Lautwiederholungen am Versende sind hier drei reine Reime vertreten. Ähnlich auffällig ist die Endung –*tsja* oder –*ca* auch in *Motat'sja nam da majat'sja*. Sie tritt in diesem 12 Mal auf. Sieben der 12 beginnen mit dem Laut *m*.

Häufig werden Assonanzen und Reime bunt miteinander vermischt, wie das Gedicht *Da, utomilo, nadoelo* zeigt, dessen zweite Strophe lautet:

*И слушает мольбу о чуде
Душа, разглядивая сор:
«Там воскресения не будет.
Там тот же погребальный вздор. (Činnov 192)*

Sowohl Reim, als auch Assonanz können stropfenübergreifend sein, was im Gedicht *V doline plača, v judoli pečali* zu bemerken ist:

*Аленушка, слушай – Лель на свирели,
Уплыло горе в заморское море!
- Мели, Емеля, твоя неделя –
Ай да люли, разлюли малина!*

Долина плача, моя долина. (Činnov 193)

Binnenreime sind in diesem Text im zweiten und dritten Vers der oben angeführten dritten Strophe zu finden. Eine weitere Besonderheit dieses Gedichtes ist die starke Dominanz des Konsonanten *l*, was in der angeführten Strophe gut zur Geltung kommt.

Die Bestimmung einer bevorzugten Reimart Činnovs kann nicht eindeutig ausfallen, da der Reim häufig keinem Schema folgt. Kreuzreime und Paarreime werden mit reimlosen Versen kombiniert, umschließende Reime mit dem Muster ABA CDC sind ebenso vorhanden. Ein Beispiel für einen durchgehenden Paarreim bietet das Gedicht *Žizn' ulybalas', budto Car' – Devica*, wobei hier keinesfalls nur reine Reime vorkommen. Oft sind die Laute in schriftlicher Form verschieden, klingen aber durch die russische Aussprache gleich oder ähnlich. Es ergeben sich die folgenden Endreime: *Car'-Devica – razvoplotit'sja, volšebstvo – ničego, soblazny – jazvy, geran' – rvan', ustalost' – poistrepalas', bytie – ee* (Činnov 195). Wenn die Reimart auch nicht gleichmäßig ist, kann man zumindest das eindeutige Schema eines Paarreims erkennen, mit dem Muster AA, BB, CC, DD, EE, FF.

Nicht in jedem Gedicht ist eine bestimmte Art des Reims zu finden. *Ja proživaju v mire infuzorij* zeigt, dass reimlose Gedichte in Činnovs

Lyrikband genauso vertreten sind, wenn auch seltener. Dieses Gedicht zeigt deutlich, dass die Semantik bei der formalen Analyse nicht ganz ausgeblendet werden kann. Passend zum Fehlen des Reims, handelt es sich hier um ein in all seinen formalen Elementen sehr unregelmäßiges Gedicht. Ein einheitliches Metrum lässt sich nicht erkennen, Verslängen sind ebenfalls unterschiedlich. Eine mögliche Erklärung für diese formalen Diskrepanzen gibt die Thematik des Gedichts, in dem der Autor die Streptokokken tanzen lässt. Andere reimlose Gedichte weisen trotz des fehlenden Reims häufig phonetische Besonderheiten auf, wie etwa *Razletaetsja serdce temnymi kom'jami krovi*, in dem die Ähnlichkeit der beiden Anfangswörter (*ključ'ja – koljučaja*) des ersten und zweiten Verses auffällig erscheint. Im zweiten Vers der zweiten Strophe kommt es durch die Wörter *plennik – potrepannyj – peregovoršij* zu einer Alliteration, die die durch den nicht vorhandenen Reim fehlende Melodik wieder herstellt. Eine ähnliche Kompensierung erfolgt in dem reimlosen Gedicht *Tak i živu*. In *Utoli moi pečali*, das den Beginn eines russischen Gebets wiedergibt, wird das Prinzip der Wiederholung eingesetzt. Die erste Verszeile kommt insgesamt vier Mal vor, jeweils zu Beginn jedes Verses. Auffällig ist die Verwendung der Vokale *a* und *o* in der dritten und vierten Verszeile der ersten Strophe. In beiden Versen wird nur ein einziger Vokal gebraucht. Diese lauten:

*Запахом начала мая
Шорохом ночного моря.* (Činnov 209)

Ein ausgezeichnetes Beispiel für die Verwendung eines Kreuzreims ist *Čto možet byt' v žizni plačevnej* aus dem Gedichtband *Pastorali*. Zwar sind hier nicht immer identische Laute geschrieben, die russische Aussprache ermöglicht es aber wieder einmal, einen Reim, wenn auch unrein, zu erkennen. Die erste Strophe des Gedichts lautet:

*Что может быть в жизни плачевней
Арабского сора и хлама –
А небо над крепостью древней
Горело большой орифламмой.* (Činnov 330)

Im nächsten Gedicht, *V mečeti Sultana Achmeta (Pastorali)* ist wieder der Kreuzreim das vorherrschende Reimschema. Er verleiht dem Gedicht einen gleichmäßigen Rhythmus und eine durchgehende Sangbarkeit.

Manchmal wird der Reim durch die reine Wiederholung eines Wortes am Versende ersetzt, wie das Beispiel *Kto zapustil v seroe nebo* aus *Partitura* zeigt, dessen zweite Strophe folgendermaßen aussieht:

*Вот и темно, но влед за шарами
Везет самолет огоньки:
Вот украшает цветными шарами
Ветки невидимой елки.* (Činnov 211)

In dieser Strophe tritt die Wortwiederholung (erster und dritter Vers) gemeinsam mit einer Assonanz (zweiter und vierter Vers) auf.

Lunnaja iva v snegu aus *Kompozicija* wird ebenfalls vom Kreuzreim dominiert, der sich wieder aus reinen und unreinen Reimen zusammensetzt: *Snegu – arfa – gu-gu – parka, polzli – vplili – zemli – Liry, prestol – sonmy – prošel – sosny, ach – gimny – snegach – gibli – bach-bach – kolibri* (Činnov 250). *Tam pojut gieny i pavliny* und *Na ostrove Citeru. Vyp'em v puti* aus *Kompozicija* sind weitere Beispiele für die Verwendung des Kreuzreims. Letzteres eignet sich hervorragend als Beispiel für den Gebrauch unreiner Reime, vermischt mit Assonanzen, Lautwiederholungen und „Ähnlichklängen“. Es hat vier Strophen zu je vier Versen. Die Reimwörter sind dabei: *puti – bokale – počti – kalij, krovi – otravljali – ljubvi – pečali, duši – minerale – ši-ši – Urale, kuski – edva li – toski – detali* (Činnov 261).

Nicht immer werden Paar- und Kreuzreim getrennt voneinander gebraucht. Im Gedicht *Dni moi, bednaja gorstočka risa* (*Kompozicija*) z.B. verwendet Činnov in den ersten beiden Strophen den Kreuzreim, in den letzten beiden den Paarreim.

Reimlose Gedichte sind zwar bedeutend weniger häufig als gereimte, sie sind aber dennoch vorhanden, wie etwa *A ja povidal by žemčužno-blažennoe carstvo* aus *Partitura*. Seine Regelmäßigkeit bleibt durch Strophenform und Versbau erhalten, und obwohl sich die Wörter am Versende nicht reimen, klingen sie dennoch zusammengehörig und eingängig. Eine Ausnahme bildet der Schluss des letzten Verses der letzten Strophe. Die Versenden des Gedichts lauten: *carstvo – fontana – ančara, Chamja – bogdychana – faraona, sonnym – obryvom – kleopatry* (Činnov 224).

Das längste Gedicht aus *Partitura, Tak vot, tovariši, - prošlo polveka* ist im Paarreim verfasst. Der reine Reim kann durch eine Assonanz, unreine Reime oder Gleichklang ersetzt werden, wobei sich folgende Versenden ergeben: *veka – čeloveka, delo – vletelo, urodstva – pridetsja, vyžmi – žizni, choteli – dele, nacholodalis' – nabojalis', dochodili – pereplatili, doždat'sja – bratstva, prostyl ja – Rossija* (Činnov 229). Ein ganz anderes Beispiel für die Verwendung eines Paarreims bietet *I srublen ty, kak makov cvet, pod kore-* aus *Kompozicija*. Als ziemlich einzigartig ist es vor allem deshalb zu betrachten, weil die vorkommenden Enjambements zwar den Schluss des vorangehenden Verses mit in den nächsten nehmen, das Reimen aber dennoch funktioniert, vor allem in der ersten Strophe und am Beginn der zweiten:

«*И срублен ты, как маков цвет, под коре-
 »нь, на жизненном пути, в житейском море.
 »Метался, как подкошенный, как вко-
 »как вкопанный, убит безжалостной руко-*

»й, как прошлогодный снег. Бесстрастная луна (Činnov 253)

Die Lautlichkeit ist gleichfalls in *Ja byl chozjain oblakov i raja* aus *Partitura* interessant, in dessen erster Strophe Činnov mit den Konsonanten spielt. An den Versenden befinden sich weder Reime, noch Assonanzen, dennoch sind die Wörter aufgrund ihrer Laute unmittelbar miteinander verbunden:

*Я был хозяин облаков и рая,
 Я был жилец мифического рифа,
 Я был соседом древнего Орфея
 И жителем далекого эфира.* (Činnov 232)

Neben der Lautspielerei mit Konsonanten ist die dreimalige Wiederholung des *Ja byl* in der ersten Strophe sowie in der zweiten und dritten Strophe gleichermaßen phonetisch relevant.

Im vorletzten Gedicht aus *Partitura, Šepču slova, bessvjazno, bezotčetno*, tritt in der dritten Strophe noch einmal eine Alliteration auf, die gleichzeitig eine Assonanz erzeugt. Der erste Vers der dritten Strophe lautet: *A v nebe otblesk – dymnyj, dynnyj, dlinnyj* – (Činnov 241). In eben dieser Strophe ist wieder ein Binnenreim zu finden. Das Wort am Versende im vierten Vers reimt sowohl mit dem in der Versmitte, als auch mit dem Versende des zweiten Verses.

Das letzte Gedicht aus *Partitura* soll hier noch einmal zeigen, wie Činnov mit unreinen Reimen bzw. ähnlich klingenden Wörtern umgeht.

*Превращается имя и отчество
В предвечернее пламя и облачко,*

*И становится дата рождения
Отражением – в озере – дерева.*

*И становится даже профессия
Кольханием, феей и песенкой,*

*И остатки какого-то адреса
Превращаются в лотос и аиста.
И подумайте – стала фамилия
Розоватым фламинго – и лилией. (Činnov 242)*

Činnov verwendet in *Partitura* kaum männliche (stumpfe) Reime, wogegen Assonanzen durchaus einsiblig ausfallen können. Sowohl weibliche (klingende), als auch gleitende (dreisilbige) und erweiterte Reime (viersilbige) sind zu finden.

b) *Kompozicija*

Der zweite zu analysierende Gedichtband, *Kompozicija*, birgt genauso wie *Partitura* eine große Menge an lautlichen Auffälligkeiten. Gleich das erste Gedicht aus *Galljucinacii i Alliteracii* ist sehr ausgefallen in seiner Lautlichkeit. Zwar kommt kein einziger reiner Reim vor, dafür enden alle sechs Verse der ersten Strophe auf –u. Beim Lesen fällt auf, dass der Konsonant *k* sehr dominant ist. Im ersten Vers der zweiten Strophe ist der Zischlaut *ž* vorherrschend. Er führt zu der Alliteration *Žarit'sja žarko v žiru i v žaru* (Činnov 245). Die erste Strophe des Gedichts lautet:

*Может быть, оба мы будем в аду.
Чертик, зеленый, как какаду,
Скажет: «Вы курите? Кукареку.
А где ваши куррикулум вите? Угу.
Садитесь оба на сковороду.
Не беспокоит? Кра-кра, ку-ку». (Činnov 245)*

In der ersten und zweiten Strophe sind zusätzlich Onomatopoetika vertreten. Die Endwörter der zweiten Strophe klingen wie schon die in der ersten auf –u aus.

Als ein weiteres Beispiel für den Gebrauch von Onomatopoetika gilt das Gedicht *Akakij Akakikevič*, in dem zwei Mal die Laute –*tju tju* auftauchen.

Im Übrigen ist auch das Stilmittel der Alliteration wieder vorhanden, so im Gedicht *Obožženy, obnaženy, obižen*. Abgesehen vom Anfangsbuchstaben o ist der stimmhafte Konsonant ž auffällig, der in der ersten, zweiten, dritten und vierten Verszeile auftritt. Die Alliteration ist ein von ČinnoV besonders häufig angewendetes Stilmittel und aufgrund des Namens der Gedichte nichts Überraschendes. So findet sie sich auch in *Da, rasčudesno, rasprekrasno, rasprelestno*. Gebildet wird sie in diesem Gedicht ausschließlich durch die Präfixe *ras-* oder *raz-*. Die zahlreiche Verwendung von Adverbien trägt hier außerdem zur Dominanz der Endung *-no* bei. Alliterationen kommen aber nicht ausschließlich im ersten Teil des Bandes *Kompozicija* vor, für den sie namensgebend sind. In *Arabskim udivitel'nym dvorcom* entsteht sie durch die Wörter *slepoj, slepoj, slepejšij* im letzten Vers der letzten Strophe und die Wörter *uzret', uzret', uzory* im vorletzten und letzten Vers.

Das nächste Gedicht weist wieder besondere lautliche Elemente auf. Es ist zwar eigentlich reimlos, verwendet aber identische Wortwiederholungen im ersten und zweiten Vers, sowie im dritten und vierten Vers der ersten Strophe.

*В стране Шлараффенланд,
В заоблачный стране Шлараффенланд
Зоолог и турист Каннитферштан
(Из Копенгагена) зашёл в кафешантан,
Но оказалось, это крематорий.* (ČinnoV 246)

Ein Chiasmus verwendet ČinnoV im Gedicht *My govorili o svobode voli*, dessen erste Strophe lautet:

*Мы говорили о свободе воли,
О Зле и о Добре мы говорили,
О Боге, и о смерти, и о счастье
(И снежное повечерело поле).
Мы говорили об Экклезиасте,
О карме, Достоевском и Эхиле.* (ČinnoV 282)

Während das Verb in der ersten Verszeile, wie das für den deutschen Aussagesatz üblich ist, an zweiter Stelle steht, befindet es sich im zweiten Vers an letzter Stelle. In den anderen Versen der ersten Strophe wird es dann, abgesehen vom fünften Vers, überhaupt weggelassen. Die Groß- und Kleinschreibung ist außergewöhnlich, da die Antitetika *Gut* und *Böse*, sowie *Gott* groß geschrieben werden, während *Tod* und *Glück* klein

geschrieben werden. Unter den Konsonanten ist der Laut / sehr prägend, nicht nur in der hier angegebenen ersten Strophe.

Die gezielte Anwendung gewisser Wortspiele oder Klangmuster trägt zusätzlich zur Musikalität der Gedichte Činnovs bei. Diese tauchen im Gedicht *Ni v koem slučae, ni v koem slučae* auf, dessen erste Strophe so aussieht:

*Ни в коем случае, ни в коем случае,
Хотя случалось и случается,
Что сероватое, певучее
На ветке тонкой покачается – (Činnov 278)*

Der letzte Vers der vierten Strophe lautet *V luči i tuči, v to, letučee...* (Činnov 278), und die letzte Strophe ist folgende: *No vse slučajno, v lučšem slučae* (Činnov 278).

Das darauf folgende Gedicht, *Dokumental'no i faktičeski* tut sich lautlich vor allem durch die ersten die Verse der ersten Strophe hervor:

*Документально и фактически
Доказано фотографически,
Детально, дактилоскопически: (Činnov 279)*

Besonders bemerkenswert ist der Wechsel zwischen den Konsonanten *d* und *f* in den beiden ersten Versen. Eine Abweichung von diesem Muster erfolgt erst im dritten Vers, durch die Verwendung eines Wortes mit *d* anstelle von *f*.

Ein anderes Beispiel für ein Spiel mit den Worten bietet das Gedicht *Kak bol'saja temnaja mindalina*. Die erste Strophe sieht folgendermaßen aus:

*Как большая темная миндалина,
У певицы мандолина.
И глаза – миндальнее миндального.
Музыкантша уличная, дальняя:
Флорентинка, синьорина. (Činnov 300)*

In der dritten Strophe wird durch die Verwendung des Namens *Magdalena* diese Tradition noch einmal aufgegriffen. Der häufige Gebrauch der Wurzel *mindal'*- oder deren Veränderungen *mandol*- und *Magdal*-harmonieren mit dem Text des Gedichtes, in dem sowohl der Sänger, der Musikant als auch die Melodie vorkommen.

Wieder um ein Wortspiel handelt es sich in folgendem Text:

*Пинекантропы в Пинакотеке,
Орангутаны в Оранжери,
Дух перодактиля в человеке:
Гиббон в геликоптере, смотри. (Činnov 257)*

Das Gedicht *Temnye vodorosli predvesennej noči* sticht durch das absolute Fehlen des Reims hervor. Seine Verse und der Strophenbau sind sehr unregelmäßig, genauso wie sich die Versenden nicht durch irgendwelche lautlichen Ähnlichkeiten verbinden lassen. Ebenfalls unregelmäßig in ihrer Metrik und auffällig durch die Abwesenheit des Reims sind die Gedichte *Tarakan Tarakanij Velikij* und *Nu i nu, nu i dela*. Im erstgenannten gibt es nur einen einzigen Reim in der letzten Strophe, im zweiten fällt im ersten und zweiten Abschnitt der Vokal *a* besonders auf.

Ganz eigen in seiner Reimstruktur und deshalb an dieser Stelle besonders zu betonen ist *Mertvyj pejzaš na Lune*. Es soll hier deshalb als ganzes angeführt werden.

*Мертвый пейзаж на Луне –
Вариант омертвелой печали.
Сколько вариантов печали
(И смерти) известно мне?*

*Что там было, в язвах Луны?
Варианты чумы и проказы?
(Ах, сердце, ну что тебе фразы
Той прокаженной Луны?)*

*Есть варианты и здесь –
Эмфизема, саркома, склерозы.
Вариантов множество есть.
Но горы, озера и розы
Нам радуют сердце здесь.*

*А впрочем, зигзаги гор –
Больничная кардиограмма.
И сердце – хлам среди хлама,
И Смерть, Непрекрасная Дама,
Нисходит с безлунных гор. (Činnov 251)*

Die Struktur eines umschließenden Reims, der in allen vier Strophen erhalten bleibt, fällt sofort auf. Jene äußeren Wörter, die die inneren dabei umrahmen, sind immer gleich, während die umschlossenen entweder reine Reime oder identische Wiederholungen sind.

Ein wunderbares Beispiel für die Verwendung eines strophenübergreifenden Reims bietet *Dalekij led, dalekij dymnyj den'*. In der ersten und zweiten Strophe reimen sich jeweils die beiden ersten, die beiden zweiten und die beiden dritten Verszeilen.

Далекий лед, далекий дымный день.

*Над миром облако висело.
И фосфор жег сердца людей.*

*Бежали тени, в небе гнались тень.
На дереве висело тело.
И мать вела чужих детей. (Činnov 254)*

Ein besonders „singendes“ Gedicht ist *Zagul'aj ty, vypej poldikovniki*, worauf schon das Epigraph von Hans Arp hinweist. Betrachtet man die Endungen in der ersten und der letzten Strophe, fällt sofort die Verwendung gleicher Konsonanten und Vokale auf. In der zweiten Strophe gewinnt der Laut š oder auch šč an Bedeutung.

*Загуляй ты, выпей полдиковники,
Целовать кидайся целовальничка,
Надивись на дивные штуковники,
На девиц-красавиц балаганчика!
Барабанщики там и бубенчики,
А на лбу серебряные венчики.*

*Суматошливо-то, скоморошливо,
Без горящих слез, пляща-играючи,
И ни будущего, и ни прошлого,
О голубушки мои, не знаю чьи,
Было давеча, стало нонече.
Плящут ангелы, скинув онучи!*

*О, немножечко хоть, Боже наш, немножечко –
Ах, да что же, мужичку уже неможется.
Хоть машинка заливается натужная,
Да слезинки наливается жемчужная:
Где же ты, нежная царица Шемаханская?
Эх ты жизнь, как говорится, арестанская. (Činnov 265)*

In der ersten Strophe fallen vor allem die Endungen der Wörter an jedem Versende lautlich auf, da sie alle ausschließlich aus den Lauten *n, i, k, č* oder *a* bestehen, nur in abgewandelter Form. Die zweite Strophe erhält ihre besondere Lautlichkeit weniger durch die Versenden, sondern hauptsächlich durch die häufige Verwendung der Laute *š, šč* und *č*. Insgesamt gibt es nur sehr wenige Wörter, die keinen dieser enthalten. Die dritte Strophe beinhaltet zusätzlich zu einigen harten *š*, wie sie in der zweiten dominierend sind, primär den weichen Laut *ž*.

Der Kreuzreim ist, wie schon in *Partitura*, auch in *Kompozicija* das vorherrschende Reimschema. Er tritt hauptsächlich bei Gedichten mit vierzeiligen Strophen auf. Nicht immer handelt es sich dabei um reine Reime. In vielen Fällen werden Assonanzen, reine und unreine Reime

abwechselnd in einem Gedicht angewendet. In folgendem Gedicht sind der erste und der dritte Vers jeder Strophe hauptsächlich durch reine Reime miteinander verbunden, während am Ende jedes zweiten und vierten Verses entweder unreine Reime oder auch Lautwiederholungen auftreten.

*Зачем, скажи, ты терпишь холод грубый,
Не рвешь серебряную нить,
Скрипач усталый, друг печальногубый,
Кого надеешься пленить?*

*Кто слушает? Кто вслушается в пенье,
Поймет мелодию твою?
Один смычок целует в восхищенье
Струну, певучую струю.*

*Ну что ж, мечтай, что там, у страшной двери,
Где вьются тени средь теней,
Увидишь ты, как тихо внемлют звери
Жемчужной музыке твоей.*

*Орфея-то, признаться, растерзали...
Забудь – легенда не беда.
А нас, напротив, - по плечу трепали!
(И жизнь нас – потрепала, да). (Āinnov 280)*

Neben dem Kreuzreim bedient sich Āinnov auch häufig des Paarreims, am öftesten in Gedichten, deren Strophen aus zwei Versen bestehen, so z. B. in folgendem Gedicht:

*«Поэты – бессмертны...» Светлело, неярко,
Над лондонской маленькой Мраморной Аркой.*

*Ты спорил о славе у края Гайд – парка,
Где Байрон – а может быть, это Петрарка?*

*Бессмертные поэтам? А если ни жарко,
Ни холодно им от такого подарка?*

*...Там дальше Вестминстер, аббатство, где лица
«Бессмертных» поэтов... Но мрамор пылится,*

*И Шелли не видит, что – солнце, что птица
Летит над аббатством и воздух струится.*

*...А в греческой урне, любимице Китса,
Не сердце, а мертвое сердце хранится. (Āinnov 281)*

Abgesehen von reinen und unreinen Endreimen, fallen auch die Endungen dieser Reimwörter auf, die in den Strophen eins bis drei auf –ko

oder *-ka* enden (wegen der russischen Aussprache aber oft gleich klingen), in den Strophen vier bis sechs auf *-ca* oder *-tsja*.

Im Gedicht *Tumannyj žemčug, osennyj den'* wird ebenfalls vom Paarreim Gebrauch gemacht. Anders ist in diesem aber, dass es sich selten um echte Reime handelt, sondern Laute am Versende wiederholt werden. Es entstehen die Reimpaare: *den' – drebeden', tišina – žena, legko – rekoj, vysota – sčeta, beliberdy – sady, fonarej – morej, oblakov – rekoj* (Činnov 286). Manchmal haben die Wörter also einfach nur die gleichen Endungen, sind aber weit davon entfernt, sich tatsächlich zu reimen. Die beiden Wörter am Versende der letzten Strophe haben nichts miteinander gemeinsam. Auch in vierzeiligen Strophen wendet Činnov den Paarreim an, wobei bei diesen auf jeden Fall der Kreuzreim überwiegt. Im Gedicht *Dni moi, bednaja gorstočka risa* werden Paar- und Kreuzreim vermischt. In den beiden ersten Strophen ist das Schema eines Kreuzreims vorzufinden, während in dritter und vierter Strophe vom Paarreim, der auch noch strophenübergreifend ist, Gebrauch gemacht wird. Ein ganz neues Reimschema liegt im Gedicht *Osobenno kogda osenne-odinoko* vor, und zwar jenes des Haufenreims. Das Gedicht besteht aus vier Strophen zu je drei Versen, deren Enden sich immer reimen. Das Reimschema sieht also folgendermaßen aus: AAA BBB CCC DDD.

*Особенно когда осенне-одинок,
И облако лежит покойно и широко
У края светлого юго-востока.*

*Особенно когда осенне-опустело,
И озеро серей, и медленно и бело
Поднялись гуси, точки для прицела.*

*Особенно когда осенне-обреченно,
И озими влажны, и сизая ворона
На поределом оперенье клена.*

*Особенно когда совсем обыкновенно,
Едва озарено, и чисто, и смиренно,
Прозрачно и прощально, незабвенно. (Činnov 287)*

Die dreimalige Wiederholung der ersten Verszeile in leicht abgeänderter Form in jeder weiteren Strophe sorgt zusätzlich zum durchgehenden Reimschema für Musikalität, da die Worte eingängig sind und sich wie ein Refrain durch das gesamte Gedicht ziehen.

Eine etwas eigenartige Reimstruktur weist das Gedicht *Udivitel'no, kak udlinen* auf, da dessen zweite Strophe beinahe reimlos ist, während in der ersten und dritten Strophe ein Reim angewandt wurde, wie er bisher noch nicht vorkam. Die erste Strophe folgt dem Schema ABAAB, die dritte CDDCD.

*Удивительно, как удлинен
Голубой силуэт минарета.
О, высокий расчет и закон,
И высокое царство колонн,
И объемы из тени и света!*

*Золотисто-зеленая вязь
Синевато-лазурных мозаик,
А на улице мулы и грязь
(И лазурная муха впилась),
И глаза малышей-попрошак.*

*Гадит голубь на пыльный порфир,
Лепестки устилают ступени.
Царство грязи и царство сирени,
И стоит гармонический мир,
Композиция света и тени. (Činnov 301)*

Der fünfte Vers der letzten Strophe erklärt den Namen für diesen Gedichtband, bei dem es sich um eine *Komposition aus Licht und Schatten* handelt. Besonders in diesem Gedicht ist der Wechsel zwischen gereimten und reimlosen Strophen prägend, also der Kontrast innerhalb einer Einheit.

Činnov, der ein Künstler im Spiel mit den Lauten ist, mit der Klanglichkeit der Wörter, wendet mit Vorliebe Reime in den verschiedensten Variationen an. Allerdings gibt es eine Reihe an Gedichten, die entweder absolut reimlos sind, oder zumindest reimlose Strophen aufweisen. Oft haben sie dafür andere lautliche Eigenschaften, die die einzelnen Verse doch wieder zu Einheiten verschmelzen. Oft sind die Wörter am Versende zwar nicht gereimt, zeigen aber dennoch eine gewisse Zueinandergehörigkeit auf, entweder durch ihre Endungen, durch dominante Konsonanten/Vokale oder durch die gleichen Anfangsbuchstaben. Wie ein völlig reimloses Gedicht bei Činnov aussieht, soll hier kurz gezeigt werden:

*Светлые белые горы –
метаморфоза музыки,
и воздух воскресного белого, снежного полдня –*

*прозрачный кристалл тишины.
Как много задумчивой мудрости
в снежном безветрии.
Белеют сугробы, большие аккорды покоя.
И солнце нисходит.*

*...Потом, перед самым закатом,
косые лучи, серебристые легкие флейты,
играют прелюдию вечности. (Činnov 284)*

Das Verhältnis von männlichen und weiblichen (auch gleitenden und erweiterten) Reimen ist ähnlich wie im vorherigen Gedichtband. Wieder sind es die männlichen (einsilbigen) Reime, die deutlich in der Unterzahl liegen.

c) *Pastorali*

Noch weniger reimlose Gedichte sind im Gedichtband *Pastorali* zu finden. Neben den vielen Gedichten, die entweder in Paarreim oder Kreuzreim verfasst wurden, gibt es nur zwei, die völlig ohne Reime auskommen. Bei vielen anderen werden reine Reime zwar wieder oft durch Assonanzen, Gleich- oder „Ähnlichklänge“ und Wiederholungen ersetzt, sind aber immerhin als zusammengehörende oder sich aufeinander beziehende Wörter/Verszeilen erkennbar. Wieder andere haben sowohl gereimte, als auch reimlose Strophen.

Zusätzlich zu Kreuz- und Paarreim, die eindeutig die am öftesten verwendeten Reimschemata darstellen, tritt auch der Haufenreim auf.

*Был южный сад. И птицы – самоцветы,
Как фейерверк, как пышные ракеты,
Почти затмив закаты и рассветы.*

*Сияли. Я залюбовался пиром –
Рубином, изумрудом и сапфиром,
Живым, живым, но непонятым миром.*

*И всё кричал пернатый царь – с восточной
Гортанностью – стоявший одиночкой,
Лазурно – желтый, с черной оторочкой.*

*А птичка розовато-голубая,
Головкой утвердительно кивая,
Твердила, что она – из Уругвая.*

*Я отвечал: я тоже издалёка,
Из края, где береза и сорока*

И снег лежит широко и глубоко;

*Но в край иной придется удалиться
И надо поскорее насладиться
Игрою красок, маленькая птица. (Činnov 310)*

Das darauf folgende Gedicht, *Možet byt' navek zapečatleetsja*, hat sechs Strophen zu je drei Verszeilen. In jeder Strophe reimen sich die erste und die dritte Versezeile, das Gedicht weist also das Schema ABA CDC EBE FDF GHG IHI auf. Das mittlere Reimwort findet sich in einer der folgenden Strophen wieder.

Ein gutes Beispiel für den Gebrauch des umarmenden Reims aus *Pastorali* bietet das Gedicht *My guljali po Brodveju, Skol'ko ogněj!* Es besteht aus fünf Strophen zu je vier Versen, wobei die beiden mittleren Versezeilen immer von den beiden äußeren umschlossen werden. Dabei lauten die Endreimwörter folgendermaßen: *ogněj – skvernj – nervny – tesnej, zari – kraski – Aljaski – smotri, chodunom – sutenery – Avrory – pjatnom, sovet – mogile – grešili – otvet, glaza – bokale – krale – a za* (Činnov 327). Auch hier sind es manchmal bloß die zwei letzten Buchstaben, die gleich sind, der Reim kann durch eine Assonanz ersetzt werden, oder ist einfach nur sehr unrein. Der umarmende Reim ist auch in anderen Gedichten aus *Pastorali* das dominierende Reimschema. Er kommt in diesem letzten zu analysierenden Gedichtband häufiger vor als in den beiden anderen.

Als Beispiel eines besonderen Reimschemas (ABCCB, DEDED)

kann das nächste Gedicht gesehen werden:

*И мы прошли парижской толчеей,
В толпе Латинского квартала,
И вот сошли в средневековый строй,
В музейный и готический покой,
В тот розоватый пламень зала,
Где бледно-розовые гобелены.*

Вне

*Земного бытия, в раю нестрогом
Здесь Дама дивная живет наедине
С таинственным Единорогом:
Он ей явился в розовой весне
Каким-то странным полубогом. (Činnov 328)*

In einem Gedicht aus *Pastorali* ist nun zum ersten Mal auch der Schweifreim mit dem Schema AABCCB vertreten. Die erste Strophe soll hier als Beispiel angeführt werden:

*Почему-то вдруг приснится
Фараонова царица,
Сфинкси желтые пустынь:
Глаз огромный, длинный, близкий,
Опахала (одалиски?)
Грудь черные рабынь. (Činnov 340)*

Wiederholungen und Alliterationen spielen in allen Gedichtbänden Činnovs eine wichtige Rolle. So werden diese auch in *Pastorali* nicht vernachlässigt, wie das Gedicht *O da, po toj prostoј pričine* zeigt. Neben kreuzreimartigen Endreimen, kommt es am Versanfang zur ständigen Wiederaufnahme des Wortes *čto*. Insgesamt kommt dieses acht Mal vor. Im Gedicht *Nu čto že – ne chočeš', ne nado* ist es die ganze Wortgruppe *nu čto že*, die am Beginn jeder Strophe refrainartig wiederholt wird.

Eine Alliteration tritt z.B. im Gedicht *Kto duša tvoja? Izol'da? Dul'cineja?* auf. Gleich der zweite Vers antwortet auf diesen angegebenen mit der Alliteration – *Neznakomka, nevidimka, neslyšimka*.

Abgesehen von den eindeutig vorherrschenden Endreimen bei Činnov, wird auch der Binnenreim verwendet. In *Pastorali* wird von diesem zwar kaum Gebrauch gemacht, in den beiden anderen Gedichtzyklen ist er aber durchaus gängig. Auf Anfangsreime, die neben Binnen- und Endreimen die dritte Alternative bilden, verzichtet Činnov gänzlich. Stattdessen treten am Anfang der Verse oft Wortwiederholungen auf. Was die Länge der Reime betrifft, wäre zu erwähnen, dass Činnov kaum Gebrauch von männlichen (einsilbigen) Reimen macht. Der Großteil der Reime hat mindestens zwei Silben.

d) *Zusammenfassung*

Es lässt sich nun nach dieser Analyse der Reimstruktur bzw. der lautlichen Ebene der Gedichte eindeutig sagen, dass Činnov ein großer Verehrer der Reime war. Die vollkommen reimlosen Gedichte sind unverkennbar in der Minderheit und sogar diese enthalten häufig noch gewisse Lautannäherungen. Reine Reime werden genauso gerne verwendet wie unreine Reime oder Assonanzen. Auch Wortwiederholungen,

Alliterationen oder Lautwiederholungen (vor allem Versende) treten oft in den Vordergrund der lautlichen Struktur.

Es soll hier angemerkt werden, dass es sich bei diesen Ergebnissen keineswegs um Resultate handelt, die nur aufgrund einer genauen phonetischen Analyse erreicht werden konnten. Auch wenn sich die Ausführungen im auditiven Bereich bewegen, geht es hier eigentlich nur darum, welche Besonderheiten der Leser oder der Zuhörer wahrnehmen kann, welche Elemente auffallen. Natürlich könnte eine solche Prüfung der phonetischen Ebene noch viel ausführlicher und detailreicher verlaufen, dies ist aber nicht Ziel dieser Arbeit, da sich diese ja mit der Musikalität in der Lyrik Činnovs beschäftigt, nicht mit ihrer Phonetik.

4.2 Untersuchung einer motivisch-semantischen Ebene

Nach der formalen Analyse soll nun eine Betrachtung der besonderen Semantik der Lyrik Činnovs in Hinblick auf ihre Musikalität folgen. Es wurden für diese Arbeit die Bände *Partitura*, *Kompozicija* und *Pastorali* gewählt, weil schon alleine ihre Titel Assoziationen mit Musik auslösen. Sie alle stammen aus dem Bereich der Musik, obwohl der Begriff Komposition z.B. auch auf andere Gebiete anwendbar ist. Ob ihre musikalische Benennung nur zufällig erfolgte, oder ob Činnovs Poesie mehr mit Musik gemein hat, als bloße Terminologie, soll in diesem Kapitel beantwortet werden. Wie bereits der theoretische Teil über die Verbindung von Musik und Literatur erläutert hat, kann Musik in verschiedenen Formen in die Literatur miteinbezogen werden. Gedichte können z.B. Begriffe beinhalten, die tatsächlich aus dem musikalischen Bereich stammen. In der Lyrik Činnovs finden sich dazu die folgenden (unter anderem): *dissonansi*, *sonatoj*, *psalmopevec*, oder aber die Musikalität wird durch verschiedene Geräusche gefördert, die vielleicht nicht unbedingt als „musikalisch“ zu bezeichnen sind, aber dennoch eine bestimmte Klangwirkung erzielen, z. B. *šumet'*, *zvučj*, *zvuk*. Andere Wörter wiederum deuten auf eine tatsächliche, reale Musikgeschichte hin, auf ein bestimmtes Werk oder einen Komponisten, wie z.B. *Umirajuščij lebed'*, was der Name eines Solotanzes ist. Zuletzt gibt es noch jene Gruppe von

Begriffen, die als so genannte Motive bezeichnet werden. Diese sind zwar nicht in erster Linie mit der Musik verbunden, durch ihre Geschichte wurden sie aber schon früher als „musikalisch“ betrachtet, entweder aufgrund ihrer Symbolik oder aber wegen ihrer klangerzeugenden Kraft. Zu diesen Motiven gehören, in Anlehnung an Christine Fischers Text über die Musikalität in der Lyrik Pasternaks, die Vögel, das Wasser, der Wind, die Stille und die offensichtlicher musikalischen Begriffe Lied und Klang.

Dem theoretischen Vorspann zu dieser Arbeit ist zu entnehmen, dass die Romantiker keine Probleme bei der Verbindung von Musik und Literatur hatten. Die Sekundärliteratur allerdings zeugt vom Auftreten verschiedener Komplikationen durch die Synthese dieser beiden Medien. Folgende Kapitel sollen nun beweisen, dass Činnov diese Zusammenführung gelungen ist, nicht nur auf stilistischer, sondern auch auf semantischer Ebene.

Für die Analyse der Gedichte Činnovs werden als erstes solche Begriffe behandelt, die tatsächlich aus der Musikwelt kommen, da sie am offensichtlichsten zu Tage treten.

4.2.1 Die musikalische Welt Činnovs: Begriffe aus der Musik.

a) Partitura

Allen anderen musikalischen Ausdrücken voran stehen natürlich die Titel der Gedichtbände. Um chronologisch vorzugehen beginnt das Kapitel mit dem Begriff *Partitura*. Schon alleine durch diese Bezeichnung, die ja eine übersichtliche Aufzeichnung aller Stimmen eines Orchesters übereinander bedeutet, wird angenommen, dass jedes Gedicht dieses Zyklus' Teil derselben Partitur ist und somit Teil eines musikalischen Werkes. Dass die Musik deshalb eine gewisse Rolle spielen muss, egal, ob auf formaler oder semantischer Ebene, wird also vorausgesetzt. Außerdem drückt der Titel eine Zusammengehörigkeit aller Gedichte dieses Bandes aus. Eine gute Umsetzung einer solchen Partitur präsentierte Činnov bereits durch die Vielseitigkeit von Reim, Metrik und Strophenbau. Gerver erwähnt die „Welt-Partitur“ in ihrer Abhandlung, in der verschiedene

Naturerscheinungen Stimmen in dieser Partitur einnehmen: „Sootvetstvie muzykal'nych instrumentov jarusam mirovogo prostranstva i est' raspoloženie partij v partiture“.¹⁴⁵

Im dritten Gedicht des Bandes wird durch den Begriff *Harmonie* eine Verbindung zur Musik hergestellt. Es wird die *Harmonie des Logos* angerufen. *O, garmonija logosa* (Činnov 191) leitet die zweite Strophe ein. In diesem Text ist ein besonders starker Kontrast zwischen stilistischer und motivischer Ebene erkennbar, wenn man bedenkt, dass Harmonie zwar Einklang, Eintracht, Übereinstimmung bedeutet, von dieser aber bei Betrachtung der Form nichts zu sehen ist. Strophenbau, Versmaß und Verslänge sind sehr unregelmäßig, Reim kaum zu bemerken. Wird nun an die *Harmonie des Logos*, also den Sinns der Rede oder der Wörter appelliert, macht das den Anschein, als solle Ordnung in dieses Chaos gebracht werden oder als solle die Komplexität der Form durch eine geregelte, nachvollziehbare Thematik kompensiert werden. Neben formalen Unebenheiten handelt es sich allerdings auch bei der Semantik um eine äußerst schwierige, die keine eindeutige Interpretation zulässt. Fast kann man von einem Gedicht ohne tatsächlichen Sinngehalt sprechen. Die Erwähnung der *Harmonie des Logos* steht im Gegensatz zur tatsächlich vorhandenen Disharmonie.

Harmonischer klingt dafür *V doline plača, v judoli pečali*, in dem Činnov ein Musikinstrument einbaut. *Alenuška slušaj. Le! na svireli* (Činnov 193) lautet der erste Vers der vierten und letzten Strophe. Die Anführung der Hirtenflöte (*svirel'*) lässt an das idyllische Hirtenleben, schöne Landschaften und Panflötenklänge denken. In diesem Zusammenhang fällt auch eine Assoziation zum Hirtengott Pan nicht schwer, der ja in der Mythologie sogar als der Erfinder der Panflöte gilt, die er aus Schilfrohren hergestellt hat.¹⁴⁶ Die Beschreibungen in diesem Text deuten durchaus auf eine paradiesische Gegend hin, ebenso wie die Form, die für Einklang und Harmonie spricht. Allerdings beginnt und endet (Anm. in leicht veränderter Form) das Gedicht mit den Worten *V doline plača, moja dolina*

¹⁴⁵ Gerver 2001, S. 66.

¹⁴⁶ Vgl. Butzer, Günter/Jakob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B.Metzler 2008, S.108.

(Činnov 193), was dem Text eine negative, triste Färbung verleiht. Beschrieben wird die Erinnerung an ein früheres Leben an einem anderen Ort, die nostalgische Gefühle weckt. Die Wiederholung der ersten beiden Verse gegen Ende des Gedichts unterstreicht diese Wirkung. Auch die Lautlichkeit trägt dazu bei, da die Vorherrschaft des weichen –l das Gedicht zusätzlich sehr zart und friedlich klingen lässt.

Das nächste Gedicht, *Zadumat'sja, zabyt'sja, zamečat'sja* schließt inhaltlich an dieses an. Mit Begriffen wie *Venecija, vesna, p'jacca, lunnyj čar* und *chrizantemy* entsteht beim Leser ein romantisches, fröhliches, liebliches Bild. Der Schein allerdings neigt zu trügen, da der Zauber eigentlich längst vorbei ist (*volšebstvo edva li vozvratit'sja*). In der letzten Strophe heißt es: *A muzyka – odin obman, kak postarevšaja princessa Greza* (Činnov 194). Činnov beschreibt die Musik als unehrlich und heuchlerisch. Sie sorgt für ein wohles Gefühl und macht deshalb die Menschen glauben, in einer heilen Welt zu leben. Somit hilft sie, den Schein zu waren.

Genauso negativ wird die Musik in einem weiteren Gedicht aus *Partitura* behandelt. Dessen erste Strophe besagt: *Struny davno otzvuča...otzvučali...i* (Činnov 223). Die Thematik des Textes ist sehr düster, handelt von Krieg, Gefangenschaft, Selbstmord und dem Teufel. Die Musik, beziehungsweise der Saitenklang, steht für das Gute in der Welt, wovon nichts mehr übrig ist, für die verlassene Heimat, auf die Emigrationsschriftsteller so oft nostalgisch zurückblicken.

Das nächste Beispiel aus *Partitura* ist in seiner Form sehr regelmäßig. Die vier Strophen sind gleich lang und im Kreuzreim verfasst. Das Gedicht klingt sehr melodisch, weshalb es hier angeführt werden soll.

*Хрустальным кристаллом
Казался июль,
И в зареве алом
Проехал патруль.*

*Играл на свирели
Убитый солдат,
И лилии пели
Для малых ребят.*

*И в струях напалма
Горело село,*

*И черная пальма
Поймала крыло*

*Того самолета,
Который – ну да.
И летчик горел,
Как большая звезда. (Činnov 227)*

Wieder wird hier die Musik in Mitten eines tragischen Schauplatzes von Krieg, Zerstörung und Tod eingebaut. Als besonders interessant erscheint die Art, wie diese Musik im Inhalt untergebracht wird – ein *getöteter Soldat spielt auf der Hirtenflöte*, was absurd klingt, ebenso wie der Vers *i lilii peli*. Dem Text wird dadurch eine groteske Note verliehen, vor allem da ja gerade die Hirtenflöte aus einer so idyllischen Gegend kommt. Dass für diesen Text als Instrument gerade sie ausgewählt wurde, verdeutlicht die für Činnov so typische Kontrastwirkung.

Die Hirtenflöte spielt auch im nächsten Gedicht eine Rolle, in dem sie gemeinsam mit einem anderen Instrument auftritt – dem Cello. Wieder beschäftigt sich die Thematik mit dem Tod, der in diesen Zeilen als Erleichterung betrachtet wird. Durch ihn wird der Mensch von Sorgen und Kummer befreit, Leid wird nach dem Tod in Glück und Sorglosigkeit verwandelt. Doch noch ist es für die Menschen nicht an der Zeit, die Erde zu verlassen. Noch haben sie sich um verschiedene Dinge zu kümmern, sich zu sorgen. Die letzte Strophe des Gedichts lautet folgendermaßen:

*Простимся с делами – долой дела! –
С волненьями, огорчениями.
И станут печали движеньем крыла,
Беспечным, блаженным твоим тра-ла-ла,
Свирилями, виолончелями. (Činnov 235)*

Die Hirtenflöten und Cellos sind hier der Ebene des Himmels zugeordnet, worauf durch den dritten Vers geschlossen werden kann, der auf die Gestalten der Engel anspielt.

Vom Erlöschen der Musik ist im nächsten Beispiel, im Gedicht *My pticy, my vetri, komety, angeli*, die Rede. Zu Beginn wird der Anschein euphorischer Gedanken über fremde Länder erweckt, was durch das zweimalige Auftreten von *la-la, la-la* noch untermalt wird. Zwischen allen realen Ländern, erwähnt Činnov in der dritten Strophe einen Ort, der sich nicht auf der Erde befindet, auf den er aber zusteuert. Hier ist Himmel oder Hölle gemeint, auf jeden Fall aber handelt es sich um den

Aufenthaltort für Menschen nach dem Tod. In der vierten Strophe wird dieser schließlich beschrieben. *Stichaet lazur', pogasla muzyka* (Činno 231) heißt es im ersten Vers. Gemeinsam mit dem Blau des Himmels verschwindet also auch die Musik. Wenn sie im vorigen Text dem Himmel zugeschrieben ist, wird sie in diesem eindeutig als etwas Irdisches angesehen, das den Menschen gegeben ist, solange sie auf Erden leben. Nach deren Tod ist sie nicht mehr vernehmbar. Passend zu diesem singenden *la-la, la-la*, das insgesamt zwei Mal vorkommt, sind der gleichmäßige Strophenbau, sowie Lautwiederholungen am Ende der Verse, die kreuzreimartig angelegt sind.

Im Gedicht *V metalličeskij mir kibernetiki* spricht Činno von einem *Koncert oblakov i luny* (Činno 233). Die letzte Strophe handelt von der Ahnungslosigkeit über das Leben nach dem Tod, davon, wie nachdenklich und traurig die Menschen durch diese Gedanken werden. Während sie darüber grübeln, betrachten sie die hohen Sterne, wie der letzte Vers besagt: *Na vysokoe zvezdy gljadim* (Činno 233). Durch die vorherige Erwähnung des Konzerts entsteht der Eindruck von der Menschheit als Publikum einer Vorstellung, die in unerreichbarer Ferne stattfindet. Damit wird auf die Himmels- oder Sphärenmusik angespielt oder aber auf die Musik im Paradies. Beide Interpretationswege beschreiben die Musik als etwas Himmlisches.

Im Gedicht *Ja byl chozjain oblakov i raja* tritt zum ersten Mal die antike Figur des Orpheus auf. *Ja byl soseodom drevnego Orfeja* (Činno 232) besagt der dritte Vers der ersten Strophe. Dadurch wird eine gewisse Nähe zu Orpheus ausgedrückt, der ja in der Antike für seinen Gesang und sein Leierspiel bekannt war.¹⁴⁷ Die Figur des Orpheus kommt in den Gedichten Činnos noch öfter vor. Sie diente so vielen Dichtern als Vorbild, könnte also auch für Činno eine gewisse Idolposition innegehabt haben. Killingers Literaturkunde schreibt zu Orpheus in der Literatur Folgendes:

„Das Orpheusmotiv in der modernen Dichtung ist Symbol für die höchste Kunst. Der Schmerz über die Vergänglichkeit der Schönheit und die

¹⁴⁷ Vgl. Butzer/Jakob 2008, S. 212.

Verbundenheit mit dem Reich des Todes machen den Dichter fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen.“¹⁴⁸

Die letzten Gedichte aus dem Zyklus *Partitura* sind besonders reich an musikalischen Bezügen. Im Gedicht *Bylo by neplocho pochat' v Otradnoe* z.B. spricht Činnov von der *mondlichen Melodie (lunnoj melodii)*. Das führt zu der Frage, wie eine solche Melodie klingen sollte, handelt es sich beim Mond ja um ein unbelebtes Objekt, das, wenn überhaupt, keine Geräusche oder Melodien von sich gibt, die für die Menschen hörbar sind. Im Herder Lexikon der Symbole wird dem Mond allerdings eine lebendige Eigenschaft zugeschrieben, „wegen seiner ständig wechselnden Gestalt“¹⁴⁹. Laut Fischer geben alle Lebewesen Laute von sich (siehe Kapitel *musikalische Motive*). Die letzte Strophe ist die *paradiesische* Vorstellung eines Ortes, in dem es kein Leid gibt.

*Светится поле. Оно – елисейское.
В нем хороводится тени блаженные.
Да, голубые, жемчужные жёны – и
Фея, которая делает райскую
Нежную скрипку из ветра весеннего,
Нежное облако, полное пения. (Činnov 237)*

In diesem Fall wird die Musik im positiven Sinne eingesetzt. Die Geige wird als ein *paradiesisches* Instrument dargestellt, das von Feenhand gemacht ist. Zusätzlich zum Musikinstrument wird auch der Gesang erwähnt, dem das Attribut *polnoe* vorausgeht, wodurch seine Vollkommenheit sprachlich untermalt wird. Die Violine zählt unter den Instrumenten zu den *zweilichtigen* Symbolen, wenn man dem Lexikon für Symbole Glauben schenkt, in dem sie „Symbol der Musik, des Todes und des absoluten, antibürgerl., dekadenten und erot. Künstlertums“¹⁵⁰ ist. Im Mittelalter galt die Geige oder Fidel vor allem als Instrument des Spielmannes, der wiederum den Tod verkörpern kann. Es ist interessant, *welch unterschiedliche Symbolbedeutung verschiedene Instrumente haben können*. Gerver schreibt dazu:

„Подобно всем вещам, входящим в мировой состав, каждый из музыкальных инструментов обладает собственным этиологическим мифом.“¹⁵¹

¹⁴⁸ Killinger 2004, S.239.

¹⁴⁹ Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Freiburg im Breisgau: Herder 1992. S. 197.

¹⁵⁰ Butzer/Jakob 2008, S. 125.

¹⁵¹ Gerver 2001, S. 68.

Bei vielen großen Schriftstellern spielt die Geige eine wichtige Rolle. E.T.A. Hoffmann z.B. sieht sie als „Symbol für die mit dem Leben unvereinbare künstl. Idealität d. Musik“¹⁵² an. Das würde erklären, wieso die Musik so oft in Zusammenhang mit der himmlischen Ebene auftritt. In Tolstojs *Kreutzer-sonate* führte eine Geigensonate zu Ehebruch und Mord. Paul Celan schenkt dem Geigenspiel in seiner *Todesfuge* ebenfalls große Bedeutung.¹⁵³ Dennoch müssen diese Hinweise auf den Tod nichts Negatives bedeuten. Immerhin ist der Tod vor allem für Činrov das Tor zum Paradies und das Ende allen Leids.

Neue Instrumente tauchen im Gedicht *Nu, a tebe – dela ne oprotiveli* (Činrov 238) auf, die da wären Glocke (*kolpak*) und Bimmel (*bubenčiki*). Die Glocke ist laut Butzer ein „Symbol der Seele und innerpsych. Vorgänge, der Kunst des Todes und Unheils sowie der menschl. Gemeinschaft.“¹⁵⁴ Die zweite Strophe, in der diese Begriffe auftreten, handelt von den Dingen, die den Menschen auf Erden bleiben, wie *das gelangweilte Liebchen zu verhätscheln* (*pobaluem skučajuščuju dušen'ku*) oder der *Kopekenmusik zu lauschen* (*poslušuem kopeečnuju muzyku*). Diese *Kopekenmusik* kann für die unschöne, „billige“, unwahre Musik auf Erden stehen, die im Gegensatz zur Himmelsmusik, jener von den Engeln gemachten Melodie, nichts wert ist. Die Verwendung der Diminutivform unterstützt diese Minderwertigkeit. In der dritten Strophe spielt Činrov auf das Paradies an, indem er ein Treffen mit Engeln erwähnt. Das Leben jedes Menschen auf Erden wird als Geschichte dargestellt, die mit dem Tod aber noch nicht endet.

Im darauf folgenden Gedicht erscheint im ersten Vers das Nachtigallen-Motiv. Dieses wird zwar erst später im Unterkapitel über musikalische Motive genauer behandelt, seine Präsenz in diesem Text soll aber dennoch erwähnt worden sein. Die Nachtigall ist ja besonders für ihren wohlthuenden, angenehmen Gesang bekannt. Das Musikalische wird durch die zweite Strophe noch verstärkt, in der es heißt:

Над Атлантическим океаном

¹⁵² Butzer/Jakob 2008, S. 125. .

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 126.

¹⁵⁴ Ebd., S. 132.

Летит играя мандолина. (Činnov 239)

Das Metzler Lexikon literarischer Symbole schreibt der Mandoline eine Mittelposition zwischen Musik und Dichtung zu, indem es sie folgendermaßen definiert: „Symbol der (körperl.) Liebe, der Dichtkunst sowie der Weisheit und Bildung.“¹⁵⁵ Als Instrument gehört sie eindeutig in den Bereich der Musik, als Symbol für Dichtkunst kann sie aber auch zur Literatur gezählt werden. In der letzten Strophe heißt es im zweiten Vers: *Ne znaes' sam, čto zvuki značat* (Činnov 239). Mit diesen Lauten oder Klängen, von denen hier die Rede ist, sind entweder die Gesänge der Nachtigall gemeint, die Melodie der spielenden Mandoline oder die Klänge des Lebens an sich. Thematisch ist dieser Text sehr komplex, was seine Interpretation erschwert. (Dennoch wird der Versuch einer Interpretation im Kapitel über musikalische Motive unternommen.) Der nicht vorhandene Reim passt gut zur undurchsichtigen und unverständlichen Thematik des Gedichts.

In *Šepču slova, bessvjazno, bezotčetno* flüstert das lyrische Ich im ersten Vers *unbedeutende, unzusammenhängende Worte*, in einer *blätterlosen Allee* (Činnov 241). Die verschiedenen Adjektive und Adverbien sorgen für eine negative, traurige Stimmung. Diese wird allerdings in der zweiten Strophe aufgehoben, als das lyrische Ich einen *Klang sieht (ja vižu zvuk)* – Činnov also die literarische Figur der Synästhesie einbaut - und diesen mit einem *silberfarbigen Strahl* vergleicht. Für die Symbolisten ist diese Koppelung von akkustischer und visueller Ebene (Vermischung der Sinneswahrnehmungen) typisch.¹⁵⁶ Durch den *Schwall von Musik und Wohlgefallen fliegt „vollklingenden /klangvoll“ ein Engel herab.*

*Уже слетает ангел полнозвучья
Наплывом музыки и благодати.* (Činnov 241)

Der Musik wird hier die Macht zugeschrieben, Engel zu berühren, sie (vom Himmel) herabzuholen, wo sie nur einen *rauchigen Schimmer* zurück lassen.

*А в небе отблеск – дымный, дынный, длинный –
И колокол звонит (не дар Валдая)* (Činnov 241)

¹⁵⁵ Butzer/Jakob 2008, S. 201.

¹⁵⁶ Fischer 1998, S. 37.

b) *Kompozicija*

Die Bezeichnung des nächsten Gedichtbandes, *Kompozicija*, wird in erster Linie mit der Musik verbunden, obwohl sie auch in der Mathematik, der Grammatik oder der bildenden Kunst eine Rolle spielt.

In einem Artikel im *Novyj Žurnal* über die Poesie Činnovs spricht Boris Narcissov über die Bezeichnung *Kompozicija* und erwähnt dabei, dass Činnovs Gedichtband durch das Auftreten und Gegenwirken verschiedener Themen und Tonalitäten an eine musikalische Komposition erinnert. Narcissov betont, dass es sich beim Namen *Kompozicija* nicht rein um einen musikalischen handelt, sondern auch um einen logischen. Der erste Teil mit dem Namen *Galljucinacii i Alliteracii* erwähnt ja das literarische Mittel der Alliteration, was eine Wiederholung des Anfangsbuchstaben bedeutet. Fehlte in einem Gedicht der Reim, sorgten Alliterationen dennoch für einen Wohlklang. Narcissov macht den Versuch, Činnovs *Kompozicija* nach den einzelnen Sätzen einer Sinfonie zu teilen. In *Galljucinacii i Alliteracii*, dem ersten Teil, geht es um die verschiedensten Themen (Tod, Verlauf der Zeit, Herbst, Sterben der Natur, Apathheit und Hoffnungslosigkeit). 40% dieses Teils sind laut Narcissov Ironie, 20% Themen der Ausweglosigkeit und der Rest ist mit dem Tod verbunden. Im zweiten Teil, *Elegoidillii*, kommen ähnliche Sujets vor, wobei zusätzlich zu all den pessimistischen Klängen auch positivere, hoffnungsvollere aufkommen, wie z. B. die Aussöhnung mit dem Tod oder das Empfinden einer anderen Realität der Welt. Darüber hinaus finden sich nostalgische Kindheitserinnerungen und Heimatgedanken. Die Balance zwischen „dunklen“ und „hellen“ Themen ist vorhanden. Im dritten Teil, *Poluosanna*, bleibt die Ironie völlig aus. Stoffe wie Schönheit, Einklang mit Leben und Tod, Natur und Kindheitserinnerungen dominieren diese Gedichte. Die Hälfte aller Gedichte ist positiver Natur, alle anderen sind neutral gehalten. Es ist also eindeutig ein Wandel vom Pessimismus zum Optimismus erkennbar.¹⁵⁷

In *Kompozicija* tritt der erste musikalische Begriff im Epigraph des dritten Gedichts aus *Galljucinacii i Alliteracii* auf. Dieser stammt von dem

¹⁵⁷ Narcissov, Boris: Pis'ma o poézii. In: *Novyj Žurnal* Nr. 118 (1975), S. 77/78.

deutschen modernen Schriftsteller Gottfried Benn und trägt die Worte: „Woher, wohin - nicht Nacht, nicht Morgen, kein Evoë, kein Requiem.“¹⁵⁸

Ein Requiem, von dem Benn hier spricht, ist die Bezeichnung für eine Totenmesse und die dafür komponierte musikalische Komposition. Das Gedicht beginnt mit den Worten *“Ironija sud’by“. Smertel’noe ranenie ironiej* (Činnov 247). Wie bei einer Trauerfeier ist die Atmosphäre im Gedicht eine sehr getrübt. Passend zum Requiem spricht Činnov von Tod und Weinen, von einem Abkommen vom Weg, was das *woher, wohin* aus der Einleitung erklärt. Wieder wird die Musik hier also nicht mit Vergnügen und Freude in Verbindung gebracht, sondern mit Tod und Trauer. Wie ein Requiem, das einem genau vorgegebenen Aufbau unterliegt, sind auch die Strophen gleichmäßig angeordnet.

Gemeinsam mit einem Begräbnis tritt die Musik auch im nächsten Gedicht auf. Die erste Strophe lautet:

*Пример предустановленной гармонии:
Новорожденный стал новопреставленным.* (Činnov 248)

Činnov spricht von dem *Beispiel für vorherbestimmte Harmonie*, ein Begriff, der für die Einheit und Ordnung aller Dinge steht. Nachdem in der zweiten Strophe die Szene einer Trauerfeier dargestellt wird, kann das wieder eine Anspielung auf das harmonische Leben nach dem Tod sein. Oder aber die Verszeilen beschreiben einfach den Lauf des Lebens, dessen Kreislauf. Menschen werden geboren und sterben wieder. Činnov erwähnt eine *leere, kahle Kathedrale*, das *Schluchzen vor dem Sarg*, das *stumme Küssen*, das *Besingnis des Verstorbenen* (Činnov 248). In der dritten Strophe wird die Trauerstimmung ein wenig aufgehoben. Der Autor schreibt über ein blindes Gesichtchen, ein schräges Gesichtchen. Eventuell ist hier die Neigung des Kopfes in eine bestimmte Richtung gemeint. Der Tod war ein angenehmer, ohne Schmerzen und Bewusstsein. Der zweite Vers der dritten Strophe lautet *No v lučšem iz mirov vseгда vse k lučšemu* (Činnov 248). Mit dieser *besten aller Welten* ist das Leben nach dem Tod gemeint.

¹⁵⁸ Benn, Gottfried. In: Činnov 2000, S. 247.

Im Gedicht *Lunnaja iva v snegu*, das voller romantischer Motive ist, werden zwei Instrumente erwähnt, zum einen die Harfe in der ersten Strophe (*belaja arfa*) und die Lyra (eigentlich ihr Sternbild) in der zweiten Strophe (*tlelo Sozvesdil Liry*). Die Lyra, auf die der Name Lyrik zurückgeht, ist unter den Musikinstrumenten jenes, das am Besten für die Verbindung von Musik und Literatur steht. Im Lexikon der Symbole wird sie folgendermaßen beschrieben:

„Leier, Symbol göttl. Harmonie u. der harmon. Verbindung zw. Himmel u. Erde. – Die L. ist ein Attribut des griech. Gottes Apollo sowie allg. ein verbreitetes Symbol der Musik u. Poesie. – Die Töne der Leier galten verschiedentlich (z.B. im Orpheusmythos) zauberwirksam, insbes. Als wilde Tiere besänftigend.“¹⁵⁹

In so vielen Gedichten Činnovs ist die Musik entweder Teil der einen (himmlischen) oder Teil der anderen (irdischen) Welt. In der Lyra werden die beiden Ebenen von Erde und Himmel vereint, wie auch jene von Poesie und Musik.

Ähnlich der Lyra ist auch die Harfe. In manchen Lexika werden sie sogar synonym verwendet. Das Metzler Lexikon literarischer Symbole beschreibt die Harfe auf diese Weise:

„Symbol der Verbindung zwischen Menschlichem und Göttlichem, des inspirierenden Sängers bzw. Dichters und (auch als Äolsharfe) der Dichtung selbst.“¹⁶⁰

Gleichzeitig tritt neben Romantismen wie der *mondlichen Weide im Schnee* (*lunnaja iva v snegu*) und der *weißen Harfe* (*belaja arfa*) das Todesmotiv auf. Während die erste Strophe die Musik noch präsent sein lässt, ist in der zweiten bereits von ihrem Verklingen die Rede. In der dritten Strophe entsteht ein romantisches Bild vom Himmel (*nebo – sapfirnyj prestol'*) mit seiner *Sternenschar* (*zvezdnye sonmy*) und der *mondlichen zarten Kiefer* (*lunnye snežnye sosny*). Der Auftritt eines Mörders mitten in diesem verträumten Park sorgt für eine starke Kontrastwirkung. Das Gedicht bietet ein geeignetes Beispiel für die Vermischung von Gut und Böse, das Nebeneinander der beiden im Leben. Es zeugt von einem Spiel mit den Kontrasten.

¹⁵⁹ Becker 1992, S. 169.

¹⁶⁰ Butzer/Jakob 2008, S. 147.

In der letzten Strophe erwähnt Činnov *Saiten (struny)* und *Hymnen (gimny)*. Da es sich sowohl bei der Lyra, als auch bei der Harfe um ein Saiteninstrument handelt, bezieht sich dieser Vers auf die beiden Musikinstrumente. Eine letzte musikalische Note bekommt das Gedicht durch den vorletzten Vers verliehen: *Zvuki porchali: bach-bach* (Činnov 250). Das Herumflattern/-flügeln der Klänge deutet auf ihre allgegenwärtige Präsenz hin. Als Produzent dieser Klänge gilt der Vogel, wie die letzte Zeile besagt: *Točno kolibri* (Činnov 250).

Neben den Klängen spielt auch die Farbe *weiß* eine wichtige Rolle. Diese tritt entweder durch direkte Benennung hervor (*belaja arfa*) oder aber durch die Erwähnung verschiedener Dinge, die mit der Farbe *weiß* in Verbindung gebracht werden können (*sneg, luna, mertvyj*). Die Farben sind ja in vielen der Gedichte Činnovs von großer Bedeutung. In diesem Text kommt vor allem auch ihre Verbindung zu den Klängen heraus, also die Vermischung von Sinneseindrücken, was ja vor allem für die Symbolisten typisch ist. Das gleichzeitige Sehen eines Bildes und Hören einer Melodie, eines Klanges oder Lautes, ist in diesem Gedicht sehr präsent.

Genauso voll von Gegensätzen ist das Gedicht *Tam pojut gieny i pavliny*. Bereits der erste Vers zeugt von diesem Dualismus. Folgende Kontrastpaare treten im Gedicht auf: *gieny – pavliny, byvšij demon – serafim, grešniki – Bog, nimby zolotye - rozovoj palač, Angel' – ved'ma* (Činnov 256). In der dritten Strophe taucht ein Musikinstrument auf – die Flöte. Auch dieses ist Teil eines solchen Gegensatzes. Gespielt wird auf ihr nämlich das *Hosianna*, ein Jubelruf aus der katholischen, evangelischen und orthodoxen Kirche, und zwar von Satan höchstpersönlich.

*И осанну завистел на флейте
Белоснежный Сатана.* (Činnov 256)

Das Melodieinstrument mit seinen klaren, hellen Tönen erinnert an die Panflöte und somit an den Gott Pan, an ein idyllisches Bild von Nymphen im Wald. Der Gott Pan, dessen Leidenschaften die Natur und der Wald sind, kann an dieser Stelle Činnovs Nähe zur Natur ausdrücken, die für

ihn oft den Halt in einer grauen, unerträglichen Welt darstellt. Die Flöte gilt, ihrer Definition zufolge, als sehr naturverbundenes Instrument.

„Symbol ursprüngl. Affekte, der Natur und Arkadiens, des Friedens, des Körpers, der Seele und des Zugangs zur übersinnl. Welt sowie des Schöpferischen.“¹⁶¹

Vor allem ihrem Klang wird große Ähnlichkeit zu den Lauten der Natur nachgesagt, wie z.B. Vogelgesang. Allerdings kann die Flöte auch ein Täuschungsmotiv sein.¹⁶²

Das Gedicht *Zagul'jaj ty, vypej poldikovniki* ist mit einem Epigraph Hans Arps geschmückt. Dieser trägt die Worte: „...um das Herz wölbt sich ein singender Himmel doch seinen Liedern dürfen wir nicht glauben....“¹⁶³

Schon in einem früheren Gedicht war die Aussage *muzyka – odin obman* zu finden, woran die Thematik dieser Zeilen erinnert. Eine mögliche Interpretation dieses Textes wäre, dass die Menschen versuchen, sich das Leben durch etwaige Vergnügen so erträglich wie möglich zu machen. Im Text werden Beispiele für diesen irdischen Zeitvertreib genannt. Die Menschen bekommen dadurch vielleicht das Gefühl, an einem himmelsähnlichen Ort zu sein, an dem es keine Sorgen gibt. Doch dieses Glück ist nur von kurzer Dauer, genauso wie das Leben nur von kurzer Dauer ist. In Wahrheit trifft man auf das eigentlich Schöne erst nach dem Tod, doch den Weg dorthin, genauso wie das Leben auf Erden und jenes im Tod, beschreitet man alleine.

Ein Gedicht aus dem Teil *Boj Bykov*, das ebenfalls ein musikalisches Element birgt, ist *Byla večerinka v adu. I s butyločkoj roma*. In der dritten Strophe spielt ein *schwarzes Orchester (černyj orkestr)*, wodurch ein Fest in der Hölle beschrieben wird. Schwarz ist die Farbe des Todes und der Trauer und in diesem Zusammenhang für das Höllenorchester treffend gewählt.

Im Gedicht *Mimoza vjanet ot moroza* aus *Elegoidillii* ist im letzten Vers die Phrase *muzyka drugich mirov* (Činnov 274) zu finden. Dieser ist eine Anspielung auf die Musik der Sphären, die im Kapitel über die Verbindung von Musik und Literatur kurz erwähnt wurde. Sie ist

¹⁶¹ Butzer/Jakob 2008, S. 107.

¹⁶² Vgl. Ebd, S. 107.

¹⁶³ Arp, Hans. In: Činnov 2000, S. 265.

„Symbol der kosm. Ordnung, ihrer Korrespondenz mit der Gesellschaft und insbes. Mit der Kunst des Menschen; als solches auch ein poetologischer Topos.“¹⁶⁴

Der Ausdruck entstand in der Antike und hängt mit der Lehre der Pythagoräer zusammen, die der Meinung waren, dass durch die Bewegung der Himmelskörper Töne entstehen, die zusammen eine Harmonie bilden, die so genannte Sphärenharmonie.¹⁶⁵ Auf diese Musik aus einer anderen Welt deuten auch die Wörter *marsianka* in der zweiten und *marsianina* in der fünften Strophe hin. Erstere hat ihre Seele auf Erden, weshalb sie auch deren Nachteile hinnehmen muss. In der vierten Strophe kommt es zur Anrufung der Muse, die ihre Erzählung nicht beenden soll. Sie soll das lyrische Ich erinnern und nicht fortfliegen. Auf die Erinnerung bezieht sich auch der dritte Vers der nächsten Strophe *Zvuči, mimoza, Mnemozina* (Činnov 274). Es handelt sich hierbei um Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung und Mutter von neun Musen.¹⁶⁶ Die Mimose in der ersten Strophe, die Frost und Eis ausgesetzt ist und deshalb zu welken beginnt, ist ein Zeichen für Vergänglichkeit. Die Bitte an diese, zu ertönen, etwas von sich zu geben, zu erwachen, steht für den Wunsch, die schönen Erinnerungen zu bewahren. Vor allem Erinnerungen an die Heimat sollten nicht in Vergessenheit geraten. Eine andere Interpretationsmöglichkeit für die *Musik anderer Welten* ist jene, dass die Klänge, welche in diesem Gedicht vernommen werden, nicht von dieser Welt sind, dass es sich um *zvuki nezemnoj krasoty* handelt. Die auftretenden Akteure in diesem Text, die allesamt mit den Ungemütlichkeiten des Daseins auf Erden konfrontiert werden, präsentieren eine gewisse Absurdität, eine Anomalie der menschlichen Seele auf Erden. Činnov, der ja mit Vorliebe einen grotesken Ton in seine Poesie einfließen lässt, stellt somit die Frage, was die Seele auf Erden macht, gibt es doch in einer anderen Welt so schöne Klänge. Die Menschen müssen sich der Tatsache bewusst werden, dass es nicht die

¹⁶⁴ Butzer/Jakob 2008, S. 250.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 250.

¹⁶⁶ Vgl. Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie. Götter, Helden, Ereignisse, Schauplätze. Freiburg: Herder Freiburg im Breisgau 1981². S. 146.

beste Zeit ist, in der sie leben, aber dass diese nun einmal ihre Zeit ist, womit ein bestimmter Zeitgeist zum Ausdruck gebracht wird.

Weil dieses Gedicht besonders reich an Bildern ist und so gut die Ebenen Leben und Tod, bzw. Leben auf Erden und Leben an einem anderen Ort darstellt, wird es an dieser Stelle angeführt.

*«Мимоза вянет от мороза».
Но не мороза, Ледоход.
Ночь, водянистая медуза,
В дождливой мозглости плывет.*

*И, маленькая марсианка,
Душа в земное бытие
Глядит, и мокнет перепонка
На ручке бледненькой ее.*

*Не плачь, душа! Гляди сквозь пальцы
(Их целых семь, как лед они)
На смутно-сумрачные улицы,
На тускло-мутные огни.*

*Не лучшая метаморфоза?
А в прошлой жизни разве – рай?
О муза, не кончай рассказа!
Напомни мне! Не улетай!*

*Не выходи за марсианина!
С ним не дели любовь и – кров.
Звучи, мимоза, Мнемозина,
Как музыка других миров. (Činnov 274)*

Dieser Gegensatz (Himmel-Erde) kommt auch im darauf folgenden Gedicht sehr schön zum Ausdruck, in dem es wieder um einen Vergleich zwischen dem elendigen Dasein auf Erden und jenem nach dem Tod geht. Činnov betont hier, dass alle einmal in dieses Land kommen, da dem Tod niemand entkommen kann, doch den Weg dorthin hat jeder für sich alleine zu bestreiten. In der vierten Strophe wird mit Hilfe der Musik der Kontrast zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen verdeutlicht. Činnov schreibt:

*Ты слышишь ангельские песни,
А мы – лишь шум недолгих дней.
Небесное тебе – небесней.
Земное нам – ещё земней. (Činnov 275)*

Die Verwendung der Wörter *šum* für die Beschreibung des Lebens auf Erden und *angel'skie pesni* für das Leben im Himmel bedeutet, dass Činnov mit der Erde unangenehme, laute, störende Geräusche oder

Klänge verbindet, die angenehmen und melodischen Laute aber dem Himmel oder dem Leben nach dem Tod zuschreibt. Daraus kann man schließen, dass auch der Tod für Činnov etwas Angenehmes sein kann. Beide Gedichte sind in ihrem Strophenbau sehr regelmäßig, das erste auch bezüglich seines Versmaßes.

Im Gedicht *Lilas' violončel', kak milost' ili čudo* wird diese Diskrepanz zwischen Gut und Böse, Leben und Tod fortgesetzt. Obwohl der ganze Text auf der irrdischen Ebene stattfindet, sind die Gegensatzpaare vorhanden, um die guten und schlechten Seiten des Lebens darzustellen und vor allem, um die Schwäche des menschlichen Körpers zu beschreiben. Oft wünscht die Seele etwas ganz Anderes zu tun, der Körper lässt dies allerdings nicht zu, da er ein *tlennoe telo* ist. Durch die Erwähnung des Violoncellos im ersten Vers denkt der Leser an das tiefe, eingehende, warme Spiel dieses Instruments. Doch der Mensch ist schwach, weshalb schon *Müdigkeit* und *Erkältung* dazu führen, dass diese Klänge nicht mehr wahrgenommen werden können bzw. unsere Aufnahme beeinträchtigt ist.

*Лилась виолончель, как милость или чудо,
Но отравили звук усталость и простуда.* (Činnov 277)

Schon in früheren Gedichten war von einem Verklingen der Musik die Rede, bzw. davon, dass sie aus einem bestimmten Grund nicht mehr wahrgenommen werden kann. Von diesem Blickwinkel aus hat die Musik mit dem Leben auf Erden etwas gemeinsam – sie ist vergänglich, zeitlich begrenzt. Auf diesen Aspekt (nicht der Musik, aber des Lebens) legt Činnov sehr großen Wert.

Die Verwendung des Verbes *lit'* in Verbindung mit dem Substantiv *violončel'* ist deshalb interessant, weil nicht das Instrument selbst, sondern höchstens dessen Klänge und Musik *fließend* sein kann. Ebenfalls als *fließend* kann das sehr einheitliche Metrum dieses Textes bezeichnet werden. Die restlichen Strophen zeigen wieder die Unbezwingbarkeit der menschlichen Schwäche durch den Körper auf. Puškin und seine Sprache werden hier als Beispiel für Schönheit, Leichtigkeit und Reinheit genannt, sie stehen für ein Ideal, dass aufgrund der Tatsache des „Menschseins“ nicht erreicht wird.

*Я Пушкина читал, но голова болела,
И сладость нежная не победила тела. (Činnov 277)*

Die Verse tragen auch die unterschwellige Botschaft mit sich, dass man das Leben dennoch irgendwie genießen muss, sich seiner kleinen Freuden glücklich schätzen muss. Ohne Schmerzen und Gefühle, blind und taub für das Schöne auf der Welt, wäre man bloß ein *toter Embryo in kaltem Alkohol* (Činnov 277).

*А может быть – глухой – слепой – без чувств, без боли,
Как мертвый эмбрион в холодном алкоголе. (Činnov 277)*

Das nächste Gedicht aus *Kompozicija, Začem skaži, ty terpiš' cholod grubyj*, ist wieder voll von musikalischen Bezügen. In den beiden ersten Strophen wird das traurige Schicksal eines (Straßen-)Geigers dargestellt, der es nicht schafft, die Menschen mit seinem Geigenspiel zu begeistern. Er ist der Kälte ausgesetzt und muss akzeptieren, dass die Leute seine Melodie nicht verstehen. Es geht hier vor allem um die Frage des *warum*. Warum ertragen die Menschen dieses Leben? Weil dieser Geigenspieler liebt, was er tut. Činnov schreibt:

*Один смычок целует в восхищенье
Струну, певучую струю. (Činnov 280)*

Die lautliche Ähnlichkeit der beiden Wörter *strunu* und *struju* ist in dieser Strophe prägnant, ihr Unterschied nur durch einen einzigen Konsonanten gegeben. Beide Begriffe beschreiben „etwas Dünnes“, der erste eine Saite, der zweite einen Strahl. Um dieses „Dünne“ handelt es sich auch beim *serebrjannyj nit'* in der ersten Strophe. Da das Wasser als musikalisches Motiv durchaus auftreten kann (siehe Kapitel über musikalische Motive), die Saite ein Gegenstand aus der Musik ist und dem erwähnten Strahl das Attribut *pevučiju* vorausgeht, kann das zu einer Verbindung von Musik mit dem Faden des Lebens, also mit dem Leben und Tod führen.

*Кто слушает? Кто вслушается в пенье,
Поймет мелодию твою.
Один смычок целует в восхищенье
Струну, певучую струю (Činnov 280)*

In der zweiten Strophe ist wieder diese andere Welt anzutreffen, in der der Geiger sogar wilde Tiere durch sein Geigenspiel betören kann, sowie Orpheus dazu mit seiner Leier fähig war.

Увидишь ты, как тихо немлют звери
Жемчужной музыке твоей. (Činnov 280)

Plötzlich erhält die Musik Bedeutung. In der letzten Strophe wird schließlich das Orpheus-Motiv aufgegriffen. Die antike Gestalt des Orpheus wurde von den Dichtern der russischen Romantik und des Symbolismus als Motivation verstanden, um selbst ein solcher Dichter-Sänger zu sein. Die *wilden Tiere* aus der dritten Strophe werden durch die Musik des Geigers gezähmt. Die Orpheus-Legende besagt, dass er, als bester aller Sänger und ausgestattet mit einer Lyra, durch seinen Gesang und das Lyraspiel, die Macht hatte, wilde Tiere um sich zu scharen und die Natur zu bewegen. Orpheus wurde der Sage nach von Anhängern Dionysos' zerrissen. Seine Lyra allerdings bestand nach seinem Tod noch weiter, als Sternbild am Himmel.¹⁶⁷ Mit der Macht der Musik (Gesang und Lyraspiel) wurde ihm sogar gewährt, Eurydike aus der Unterwelt zurückzuholen. In seiner Abhandlung über die griechische Mythologie spricht Praller von einem „Misbrauch [sic!] seiner göttlichen Kunst“¹⁶⁸, der am Ende bestraft wurde. Durch Heldentaten wie dieser (trotz negativem Ausgang) bekamen die Menschen die Bestätigung, dass der Tod und die Hölle ausgetrixt werden können.¹⁶⁹ In der vierten Strophe wird vom Tod Orpheus' erzählt, doch halte es sich hierbei ja bloß um eine *Legende* und nicht um wahres *Elend*. Der letzte Vers ist dem entgegengestellt. Er handelt davon, wie sehr das Leben den Menschen zugesetzt hat. Um den Sinn dieses Textes richtig deuten zu können, ist auch dessen Epigraph von Ezra Pound wichtig. Dieser lautet: „But he caverns are less enchanting to the unskilled explorer.“¹⁷⁰ Für jemanden, der sich nicht mit Höhlen oder Grotten und deren Beschaffenheit beschäftigt, wirkt ein Anblick dieser bestimmt weniger eindrucksvoll als für den belesenen Forscher, der sich jahrelang mit ihrer Struktur beschäftigt hat. Für ihn hat der Fund einer neuen Grotte und ihre Untersuchung unsagbare Bedeutung, während der „Ahnungslose“ einfach nur graues Gestein sieht.

¹⁶⁷ Vgl. Herder Lexikon Griechische und römische Mythologie, S. 160.

¹⁶⁸ Preller, Ludwig.: Griechische Mythologie. Erster Band. Theogonie und Goetter. Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1854. S. 518.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 518/519.

¹⁷⁰ Pound, Ezra. In: Činnov 2000, S. 280.

Wie der Forscher im Vorwort, hat auch der Geiger im Gedicht etwas gefunden, womit er seinen Gefühlen Ausdruck verleihen kann. Er ist seiner Berufung im Leben nachgegangen und hat den Sinn seines Lebens entdeckt. Er liebt sein Geigenspiel, selbst wenn kein anderer ihm zuhört. Dieses gewisse Etwas macht sein Leben lebenswert. Genauso wie der Forscher in die Höhlen hinabsteigt, stieg Orpheus in die Unterwelt, um seine Geliebte Eurydike zurückzuholen. In der dritten Strophe erwähnt Činnov eine *schreckliche Tür* (*strašnyj dver'*), womit auf das Tor zur Unterwelt angespielt wird. Orpheus scheiterte bei seinem Versuch, Eurydike zu retten, und der Höhlenforscher? Er nimmt es zumindest auf sich, Schmerz und Leid zu erdulden, um seinem Leben einen Sinn zu verleihen.

*Зачем, скажи, ты терпишь холод грубый,
Не рвешь серебряную нить,
Скрипач усталый, друг печальногубый,
Кого надеешься пленить?*

*Кто слушает? Кто вслушается в пенье,
Поймет мелодию твою?
Один смычок целует в восхищенье
Струну, певучую струю.*

*Ну что ж, мечтай, что там, у страшной двери,
Где вьются тени средь теней,
Увидишь ты, как тихо внемлют звери
Жемчужной музыке твоей.*

*Орфея-то, признаться, растерзали...
Забудь – легенда, не беда.
А нас, напротив, - по плечу трепали!
(А жизнь нас – потрепала, да). (Činnov 280)*

Durch die Verbindung der Musik mit dem Adjektiv *žemčuznyj* kommt ihre Kostbarkeit zum Ausdruck. Wer diesen „Schatz“ finden will, muss bereit sein, etwas zu riskieren.

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Ezra Pound auch Teil der Musik-Literatur-Forschung ist. Er gab der musikalischen Lyrik sogar einen eigenen Namen – *melopoeia*.¹⁷¹

Nach *Elegoidillii* folgt der Abschnitt *Poluosanna*, dessen erstes Gedicht wieder eine Reihe musikalischer Begriffe enthält. Das Bild, welches in

¹⁷¹ Vgl. Bernhart 2006, S. 112.

diesem Text dargestellt wird, ist sehr idyllisch und friedlich. Im zweiten Vers spricht Činnov von einer *metamorfoza muzyki*, im vierten von einem *prozračnyj kristall tišiny* (Činnov 284). Diese Ruhe und Stille wird durch die zweite Strophe noch verdeutlicht, in der es heißt: *bol'sie akkordy pokoja* (Činnov 284). In der letzten Strophe lässt Činnov *silberne Flöten* aufkommen, die das *Präludium der Ewigkeit* spielen (Činnov 284). Bei diesem Präludium im letzten Vers handelt es sich um ein Instrumentalwerk, das auf etwas hinführt, in diesem Fall auf die Ewigkeit. Die *silbernen leichten Flöten* erinnern ein wenig an den *silbernen Lebensfaden*, der in einem früheren Gedicht vorgekommen ist. Der Ausdruck *akkordy pokoja* bestätigt die Tatsache, dass es sich auch bei der Stille um ein musikalisches Motiv handeln kann (vgl. Musik von John Cage), selbst wenn diese ja eigentlich das Nicht-Vorhandensein eines Klanges bedeutet. Die *Metamorphose der Musik* in der ersten Strophe könnte bedeuten, dass die Musik verstummt und eins wird mit den *Akkorden der Ruhe/Stille*. Das helle Bild, das dieses Gedicht durch Ausdrücke wie *belye gory, vozduch voskresnogo belogo, prozračnyj kristall tišiny, kosye luči, serebristye legkie flejti* vermittelt, lässt sich gut mit dem hellen Klang der Flöte verbinden.

Das Gedicht *Igraet veter listami gazety* schließt an diese schöne Stimmung an. Im Himmel fliegen Engel herum, die über den Köpfen der Menschen ein Konzert geben. Diesem idyllischen Bild wird, wie auch schon im ersten Gedicht aus *Poluosanna*, nichts entgegengesetzt. Die Musik ist hier also als rein positiv, ohne jegliche Konnotationen mit dem Tod, zu betrachten.

Im nächsten Gedicht, *Kak bol'saja temnaja mindalina* tritt, wie schon in der formalen Analyse erwähnt, die Alliteration mit dem Anfangsbuchstaben *m* auf. Zu dieser gehören die Wörter *mindalina, mandolina, mindal'nee, mindal'nogo, muzykantša, melodija* (Činnov 300). Durch das Erwähnen eines Instrumentes, einer *Straßenmusikerin* und einer *sentimentalen Melodie* ist die Musik aber auch thematisch sehr gut vertreten. Die Mandoline kam schon in einem früheren Gedicht vor, das Bild der Straßenmusikerin erinnert an den Geiger aus einem anderen Gedicht.

Weil das nächste Gedicht für sich selbst und den kompletten Lyrikband spricht, wird es an dieser Stelle ganz angeführt:

*Удивительно, как удлинен
Голубой силуэт минарета
О, высокий расчет и закон,
И высокое царство колони,
И объемы из тени и света.*

*Золотисто – зеленая вязь
Синегато-лазурных мозаик,
А на улице мулы и грязь
(А лазурная муха апилаась),
И глаза малышей-попрошаек.
Гадит голуб на пыльный порфир,
Лепестки устилают ступени.
Царство грязи и царство сирени,
И стоит гармонический мир,
Композиция света и тени. (Činnov 301)*

Für den Autor macht erst das Zusammenspiel von Licht und Schatten (Gut und Böse, Leben und Tod) eine wirklich harmonische Welt aus, in der alles miteinander verbunden ist und aufeinander einwirkt.

Das letzte Gedicht aus *Kompozicija*, in dem musikalische Begriffe eine Rolle spielen, ist *Topol' polon volnen'ja, i lipa zvučit, kak lira*. Neben dem romantischen Motiv der Linde wird in diesem auch wieder die Lyra erwähnt, das Instrument Orpheus'. Der Klang der Linde wird mit jenem der Lyra verglichen, das Spiel mit den Sinneseindrücken ist also wieder gegenwärtig. Der Linde ist es als Pflanze verwehrt, ohne fremde Hilfe Geräusche zu machen. Erst durch Tiere oder den Wind können ihre Blätter und Äste in Bewegung gebracht werden, was schließlich zur Lauterzeugung führt. Das Bild der Linde wird mit dem Lyraspiel gekoppelt, da auch die Lyra erst einen Spieler benötigt, um Töne von sich zu geben. Vers vier und fünf der ersten Strophe lauten folgendermaßen:

*Сердце, как бутон розы, раскроется скоро
От лазурной музыки мира. (Činnov 305)*

Die Musik, welche an sich nicht *himmelsblau* sein kann, ist entweder ein Verweis auf die *Himmelsmusik*, die *Musik der Sphären*, oder aber auf die himmlische Musik, die Musik einer anderen Welt. Diese ist Antriebskraft für unser Herz, das sich, wie eine Rosenknospe, aufgrund der Musik zu öffnen beginnt.

c) *Pastorali*

Die Einleitung zum nächsten Gedichtband, *Pastorali*, wurde bereits in einem früheren Kapitel zitiert, weshalb sie an dieser Stelle nicht noch einmal angegeben wird. Da das musikalische Sujet in dieser aber so erklärend für den gesamten Gedichtband und die Sichtweise Činnovs an sich ist, werden die wichtigsten musikalischen Ausdrücke noch einmal zusammengefasst.

In der dritten Strophe ist z.B. von den *Dissonanzen im Leben* die Rede (*byvajut v mire dissonansi*), die für die schlimmen Ereignisse stehen. Die Menschen können ihr Leben jedoch selbst in die Hand nehmen und sogar diese Dissonanzen in *nežno – elegičeskie stansy* umwandeln. Es ist also der Menschen eigene Entscheidung, ob sie sich einem trostlosen, aussichtslosen Verweilen auf Erden hingeben, das sowieso irgendwann mit dem Tod endet, oder ob sie dieses lebenswert machen, in dem sie ihren Leidenschaften nachgehen, das Schöne dieser Welt, deren Töne und Bilder, auf sich wirken lassen. Poesie und Musik können ein Menschenleben erleichtern und ausschmücken.

*Уташай поэзией-игрой,
Радужной сонатой полурая. (Činnov 309)*

Es scheint, als hätte Činnov seine Einstellung zum Leben in *Pastorali* vollkommen geändert. Auch früher hat er die Schönheiten der Natur, ihre Klänge und Farben, beschrieben, doch ständig in Verbindung mit den Qualen des Lebens und dem Tod. Die Freude am Leben gewinnt in diesem Gedichtzyklus eindeutig die Überhand.

Das Gedicht *Možet byt', navek zapečatleetsja* trägt den Epigraph *All I have is a voice* von Wystan Hugh Auden. Zusammen mit der Thematik des Textes ist eineutig, dass Činnov damit den Wunsch äußert, anderen nach seinem Tod in Erinnerung zu bleiben. Mit seiner Stimme als Dichter ist ihm das möglich. Bringt Činnov als Schriftsteller seine Eindrücke zu Papier und werden diese später von jemand anderen gelesen, lebt dieser Jemand quasi Činnovs Moment und wird eins mit seinen Gefühlen und Gedanken.

*Кто-то будет жить моим мгновением,
В этих вот словах увековеченным. (Činnov 311)*

Oranževo – rozovye flamingo ist ein Text, in dem die Schönheit der Natur wieder stark im Vordergrund steht. Činnov schreibt, dass die Flamingos eher Blumen als Vögeln ähneln und vergleicht sie mit *dünnen Noten* (*Oni pochoži na tonkie noty*), *die Musik von sich zu geben scheinen* (*kak budto muzyka ot nich*). Die erste Aussage wird im dritten Vers noch gesteigert, indem der Autor schreibt *Blaženno – rozovye dlinnoty* (Činnov 322). Der nächste Vers führt zur Annahme, dass die Musik aus einer anderen Welt kommt (*kak budto zov mirov inych*).

Nach diesem Gedicht folgen einige Texte ohne reale Musikbezüge. Erst im Gedicht *Ja zadumalsja, vspominanija* ist wieder ein Instrument im Text zu finden – eine Gitarre.

*Узкий пруд – в закатном пожаре.
На гавайской бы на гитаре!
Ну на чем-нибудь поиграй-ка,
Спой мне песню, краса-гавайка!* (Činnov 244)

Die Musik spielt auch in *O Sud'ba, nemaja kriptogramma* eine wichtige Rolle, dessen erste Strophe lautet:

*О Судьба, немая криптограмма,
Разве можно разгадать?
(Музыка из дальнего Сезама
Обрывается опять.* (Činnov 349)

Als zentrales Thema dieses Textes kann die Frage nach dem Sinn des Lebens bzw. das Rätsel des menschlichen Daseins gesehen werden. Die Musik stellt eine Art Verbindung zum Schicksal her. Wieder handelt es sich dabei um eine Musik, die von weit her kommt. Der Begriff *Sesam* ist aus der Zauberformel *Sesam öffne dich* aus *Ali Baba und die 40 Räuber* (*Tausend und eine Nacht*) bekannt. In dieser Geschichte bezeichnet *Sesam* den Eingang zur verborgenen Schatzkammer der Räuber, welcher den anderen Leuten verborgen bleibt. Die Musik könnte hier einerseits der Schatz selbst sein, den die Menschen finden müssen, um ihren Leben einen Sinn geben zu können, oder aber die Musik führt zum menschlichen Schicksal und hilft den Menschen, dieses zu finden. In diesem Gedicht verklingt die Musik allerdings, weshalb die Menschen auf sich alleine gestellt sind. Sie können zur Prophetin Sibylle gehen und um eine Weissagung bitten, doch auch diese erfolgt höchstwahrscheinlich in Form eines Rätsels. Der Text ist voller Magie und Zauber, die den Leser im

Ungewissen tappen lassen. Im letzten Vers der letzten Strophe unterstreicht der Ausdruck *usmechajuščijsja rot* diese unheimliche Wirkung. Am Ende des Nebels und der Dunkelheit erscheint ein grinsender Mund, der die Menschen quasi auslacht, vielleicht, weil sie sich so viel Mühe mit der Sinnsuche gemacht haben und am Ende doch erfolglos blieben.

Von einer Art Rätsel kann man auch im Gedicht *Nočnaja babočka, mochnataja, kak filin* sprechen, wobei es hier mehr um das Geheimnis der menschlichen Seele als um das Schicksal geht. Sich von dieser eine Vorstellung zu machen ist schwer, da man sie nicht sehen kann. Auch die Musik ist für den Menschen nicht sichtbar, im Gegensatz zur Seele kann man sie aber hören.

*- Но невидимка-музыка внятна нам?
Так утомительно внятна!*

Соната нежная, незримый запах розы – (Činnov 350)

Eine *zarte Sonate* oder den *unsichtbaren Duft einer Rose* können wir als Menschen wahrnehmen, die Seele aber nicht. In der letzten Strophe werden Körper und Seele durch den Tod voneinander getrennt. Wegen der *körperlosen Gestalt* der Seele, können sie sich beim Abschied nicht einmal umarmen. So wird diese bildhafte Szene poetisch dargestellt:

*Мне грустно, что она бесплотное создание,
Бесплотней тени на снегу.
Мне грустно потому, что даже на прощанье
Ее обнять я не смогу. (Činnov 350)*

Das Gedicht, das als nächstes behandelt wird, erzählt zum ersten Mal von realen, musikalischen Werken. Es handelt sich um *Byl zamok čudesnyj v čudesnom balete*. Bereits im ersten Vers ist das Wort *Ballett* zu finden, das alle weiteren musikalischen Vorkommnisse erklärt. Der zweite Vers beschreibt die Begleitmusik für das Ballett:

*И ангел, одетый во все голубое,
Кружился, и сладко звучали гобои.
И флейты, подобные ангелам, пели
О нежной печали, о нежной Жизели. (Činnov 353)*

Die Oboe kam bisher in der Lyrik Činnovs noch nicht vor. Im Gegensatz zur Flöte ist ihr Klang tiefer und voller. Während die Flötentöne aufgrund ihrer Höhe vielleicht zarter klingen, sind die der Oboe wärmer. Der letzte

Vers dieser Strophe verrät, um welches Ballett es sich handelt - *Giselle*. Die nächste Strophe erzählt gleich zwei Geschichten, die von Aschenputtel und Julia.

*И Золушку принц подымал триумфальной
Над синей землей, над мерцающей спальней,
И белым цветком умирала Джульетта
Среди безутешного кордебалета.* (Činnov 353)

Die vierte Strophe deutet gleichermaßen auf musikalische Kompositionen hin. Sie handelt einerseits von Eurydike, was möglicherweise eine Andeutung auf die Oper *Orfeo ed Euridice* ist, und vom sterbenden Schwan. Dieser kann sich einerseits auf den Solotanz *Sterbender Schwan* beziehen, dessen Choreographie zur Musik des Cello-Solos *Le Cygne* aus dem musikalischen Werk *Der Karneval der Tiere* erstellt wurde, oder aber auch auf Čajkovskijs Ballett *Schwanensee*.

*Плыла Эвридика в холодном Эребе,
И нежно сникал Умирающий Лебедь,
И лебеди плыли в сиянии синем
Над озером дивным, ночным, Лебединым.* (Činnov 353)

Die letzte Strophe beschreibt schließlich die Wirksamkeit dieser Eindrücke, dieses Zaubers, der so mitreißend war, dass man ewig leben möchte. Der Tanz, dargestellt durch die verschiedenen Ballette, ist gleichzeitig Stimme, Melos (= Gedicht, das singend vorgetragen wird¹⁷²) und Logos. Dadurch wird die Zusammengehörigkeit von Wort und Musik und deren Bedeutung besonders betont.

Das Motiv des Tanzes findet auch im nächsten Gedicht Eingang. Dieses Mal steht allerdings nicht das Ballett im Mittelpunkt, sondern der Gesellschaftstanz, der so genannte Reigen. Die Tatsache, dass dieser Tanz oft von Gesang begleitet wurde, macht ihn zu etwas Musikalischem.¹⁷³

Das Gedicht *Oranževato-rozovato-seryj kraj* handelt von dem Zauber einer anderen Welt, der die Menschen zu verlocken weiß. Diese Signale (*signali*), Grüße (*privety*), Merkmale (*primety*) kommen vom Himmel. Sie vermögen den Menschen aber zu täuschen. Woran dieser sich wirklich festhalten kann, ist der Abend (*večer načinaetsja*), die kalte Höhle

¹⁷² Vgl. Brockhaus Musik 2006, S. 414).

¹⁷³ Michels 1977, S. 205.

(*chodnoe, točno peščera*), das graue Meer (*temno-sero*) und die Tatsache, dass der Schein der Sonne erst am Morgen wieder vernommen werden kann (*Čto solnečnogo oreola, nam do utra ne polagaetsja*). Die Dämmerung bezeichnet Činnov als *preljudiju zabvenija*. Die letzte, äußerst interessante Strophe, lautet:

*И сумерки прелюдию забвения
Играют медленно и вяло.
И нам из зрительного зала
Уже пора – в другие измерения.* (Činnov 358)

Ein Präludium ist ein „einleitendes Instrumentalstück, meist für Orgel, Klavier oder Laute. Es dient als Vorspiel zu Vokalwerken [...] oder es steht vor Instrumentalstücken, bes. Fugen.“¹⁷⁴ In diesem Fall wird die Dämmerung als *Präludium der Vergessenheit* bezeichnet. Der Zuschauersaal, der im dritten Vers erwähnt wird, steht entweder für das Leben, aus dem wir früher oder später scheiden müssen, oder aber für den Tag. In diesem Gedicht wird so stark die Nacht thematisiert, dass diese Verszeile auch einfach nur bedeuten kann, dass es an der Zeit ist, einzuschlafen und zu träumen, vom realen Leben in die wunderbare Traumwelt zu gelangen. Der Begriff *zritel'nyj zal* erweckt auch den Eindruck, als wären wir Menschen auf Erden nur Zuschauer, die dem Konzert oder Schauspiel im Himmel lauschen, die sich dadurch zwar begeistern lassen, aber keinen Einfluss darauf haben. Nach dem Tod sind wir vielleicht selbst Akteure oder Musiker in diesem Konzert.

Im darauf folgenden Gedicht, *Ty bal živ nedavno. Tjaželo bolel* wird einmal mehr der Tod zum dominierenden Thema. Es geht um einen erst vor kurzem verstorbenen Menschen. Wieder wird in diesem Text das *Ballett* erwähnt, allerdings nur beiläufig und ohne großen Beitrag zum Rest des Textes.

Das Gedicht *Esli by mne glotok togo éliksira* trägt ein Epigraph von Stéphane Mallarmé. Eine Assoziation zur Musik ruft die Nennung des *ptica–lira* hervor, der in der ersten Strophe mit den Gottheiten Fortuna und Plenira verglichen wird. Die Lyra kam als Instrument ja bereits in anderen Gedichten vor. In der Verbindung mit *ptica* erscheint sie hier zum ersten

¹⁷⁴ Michels 1977, S. 140.

Mal. Da die Vögel als musikalisches Motiv durchaus zum Vorschein kommen (Anm. siehe nächstes Kapitel), ist das eine legitime Kombination. Die letzten Gedichte aus *Pastorali* sind in musikalischer Hinsicht sehr reichhaltig. Eines davon soll deshalb an dieser Stelle angeführt werden. Es hat ein Vorwort von Georgij Ivanov, das lautet: „Pered tem, kak zamolčat’, nado že pogovorit’.“¹⁷⁵ Das Gedicht selbst klingt schließlich so:

*Я говорил о радостном и грустном
В пещере – сталагмитам и моллюскам.*

*Нетопыри прислушивались вяло
В холодном ночи зрительного зала.*

*Но проплывал огромным черный лебедь
Сквозь темный шорох, сквозь неясный лепет.*

*Огромные бессмертники сухие
Шуршали о бессмертной Мусикии –*

*Но синие большие асфodelи
Под синим снегом зябко холодели,*

*И черный парус падал, цепеня,
Как тень от арфы мертвого Орфея. (Činnov 366)*

Da sich der Gedichtzyklus dem Ende neigt, schließt Činnov mit diesem Gedicht auf gewisse Weise inhaltlich ab. Schon das Epigraph Ivanovs handelt vom Sprechen vor dem Schweigen. Nachdem Činnov nun über so vieles gesprochen hat, ist sein Werk vollbracht. Das griechische Sinnbild für Musik, die Gestalt des Orpheus, ist bereits tot. Von seiner Harfe bleibt nur ein Schatten zurück.

d) Zusammenfassung

Über das Vorkommen realer Musik in den drei Gedichtbänden Činnovs lässt sich nun sagen, dass sehr häufig direkt das Wort *muzyka* genannt wird und die Musik tatsächlich in vielen der Gedichte eine wichtige Rolle einnimmt. Neben der Nennung der Musik selbst bezieht Činnov eine Reihe von Musikinstrumenten in seine Lyrik ein. Durch die Panflöte kann einerseits eine Verbindung zum Hirtengott Pan hergestellt werden, der in der griechischen Mythologie nicht ohne seine Flöte, Gesang und Tanz der

¹⁷⁵ Ivanov, Georgij. In: Činnov 2000, S. 366.

Nymphen zu denken ist,¹⁷⁶ andererseits zum Begriff des „Panmusikalischen“, der, so Fischer, als „Wurzel des ‚Silbernen Zeitalters‘“¹⁷⁷ verstanden werden kann. Auch die normale Flöte kommt in Činnovs Gedichten immer wieder vor. Ein letztes Blasinstrument, das Činnov erwähnt, ist die Oboe. Zu den Saiteninstrumenten, die Eingang in Činnovs Lyrik finden, gehören: Mandoline, Harfe, Violoncello, Gitarre und natürlich das Instrument des Dichter-Sängers Orpheus, die Lyra oder Leier. Anstelle eines Instruments verwendet Činnov in manchen Fällen auch einfach das Wort *struna*. Die Violine wird zwar nur einmal direkt erwähnt, allerdings sind Begriffe wie *skrypač* und *smyčok* im Text zu finden, die den Leser ebenfalls an eine Geige denken lassen. Weitere „Instrumente“ sind *kolpak*, *bubenčiki*, *kolokol*. Auch musikalische Werke und Formen können auftreten, wie z. B. *koncert*, *preljudija*, *gimny*, *sonata*, *kompozicija*, oder Musikanten, wie *skrypač* oder *muzykantša*. Andere Wörter, die auf Musik hindeuten und das Gedicht musikalisch wirken lassen, sind *melodija*, *akkordy*, *garmonija*, *noty*, *tanec*, *Orfeja*, *kordebalet*, *zritel'nyj zal*, genauso wie *dissonansi*, *šum* und *zvuk* in verschiedenen Varianten. Nur in einem Gedicht verweist Činnov auf wahre musikalische Kompositionen, also auf deren Namen und Komponisten. Er nennt diese zwar nicht beim Namen, Hinweise wie *balet* oder *Umirajuščij Lebed'* deuten aber unmissverständlich auf Čaikovskij's *Schwanensee* oder *Le Cygne* aus dem *Karneval der Tiere* hin.

Die Verwendung musikalischer Begriffe durch Činnov ist also sehr vielseitig. Nach diesen unmittelbaren Hinweisen auf Musik werden im nächsten Kapitel vorrangig solche Motive behandelt, die nicht direkt für etwas Musikalisches stehen, aber doch damit in Verbindung gebracht werden.

4.2.2 Musikalische Motive

Bei musikalischen Motiven kann zwischen jenen unterschieden werden, die offensichtlich etwas mit Musik zu tun haben, wie z.B. das Lied oder der

¹⁷⁶ Vgl. Preller 1854, S. 460/461.

¹⁷⁷ Fischer 2000, S. 47.

Klang, und jenen, die erst bei genauerer Betrachtung Bezüge zur Musik aufweisen. In dieser Arbeit werden dazu die Motive Wasser, Wind, Vögel und Stille herangezogen, die Činnovs gesamte Lyrik durchziehen. Es handelt sich hierbei um Klänge, die in der Natur entstehen und wirken. Larisa Gerver beschäftigt sich in ihrem Werk *Muzyka i muzykal'naja mifologija v tvorčestve russkich poétov* mit dem Phänomen der *Ozvučennyj mir*. Die Musik gehört laut Gerver zu den Eigenschaften, die die Natur aufweist.¹⁷⁸

Zunächst sollen aber die augenscheinlich musikalischen genauer betrachtet werden.

a) Lied

Der Begriff *Lied* wird im alltäglichen Leben immer mit Gesang und damit mit etwas Musikalischem assoziiert. Wie hängt es aber mit der Dichtung zusammen? Die Lyrik wurde in der Romantik als eine Art Lied angesehen, so Fischer¹⁷⁹, außerdem wurden Gedichte häufig, z.B. im Mittelalter, singend vorgetragen. Somit wird ersichtlich, dass sich im Lied die beiden Kunstformen Dichtung und Musik vereinen. Das hat auch Andrej Belyj bemerkt, für den das Lied die gemeinsame Quelle von Musik und Dichtung bedeutet.¹⁸⁰

In Činnovs Gedichtbänden tritt das Motiv des Lieds sehr oft auf, manchmal in Form eines Substantivs, häufiger aber noch als Verb. Gleich im ersten Gedicht aus *Partitura* sind es die Vögel, die ein Lied singen (*pticam poetsja*). In *V doline plača, v judoli pečali* kommt das Lied noch einmal in Form eines Verbs vor und sorgt gemeinsam mit dem Wort *pili* für eine festliche, fröhliche Stimmung – *I my tam byly, i peli, i pili* (Činnov 193). Im Gedicht *Gor'kie zemnye oskorblenija* wird es einem Nomen als Attribut nachgestellt – *obmanščica pevučaja*. Das Kapitel über musikalische Begriffe hat den Ausdruck *muzyka – odin obman* bereits eingeführt. An dieser Stelle wird er wieder in Erinnerung gerufen. Da Činnov immer wieder verschiedene Gestalten der griechischen Mythologie in seinen

¹⁷⁸ Vgl. Gerver 2001, S. 52.

¹⁷⁹ Vgl. Fischer 1998, S. 220.

¹⁸⁰ Vgl. Fischer 2000, S. 54.

Gedichten erscheinen lässt, wäre auch hier ein Bezug zu dieser möglich. Das trügerische Singen erzeugt Assoziationen zu den Sirenen, welche die Menschen vom rechten Weg abbringen wollen. Sie können also „verführerisch singende Genien des Todes“, ihr Singen als „Gesang des Grabes“¹⁸¹ betrachtet werden. Der Epigraph Hans Arps zum Gedicht *Zagul'aj ty, vypej poldikovniki* handelt ebenfalls von dieser trügerischen Musik, den täuschenden Liedern. Dieses Beispiel im Gegensatz zum Vorigen zeigt sehr deutlich, wie unterschiedlich das Lied als Motiv eingesetzt werden kann. Einerseits ist es Ausdruck von Fröhlichkeit, guter Gesellschaft und Freude am Leben, andererseits wird es als heuchlerisch und irreführend bezeichnet, ist im Text gemeinsam mit der *Betrügerin* zu finden, hat also eindeutig auch eine negative Konnotation.

Der Gesang in Verbindung mit den Vögeln ist bereits erwähnt worden, allerdings mit positivem Sinngehalt. Das nächste Gedicht, *Da, milye meloči, vas tože potop uneset* offenbart nun eine eher der betrüblichen Seite zugewandte Bedeutung des Singens. Vers zwei der zweiten Strophe lautet:

Уже не поют соловьи, но трава напевает. (Činnov 213)

Einerseits wird der Gesang hier als etwas Vergängliches dargestellt, da die Nachtigallen bereits aufgehört haben zu singen. Andererseits wird das Singen vom Gras wieder aufgenommen und besteht dadurch weiter fort. Das Gedicht beschreibt den Übergang von der Nacht zum Morgen. Für die Trostlosigkeit im Text sorgt vor allem der letzte Vers:

А может быть, а, - на далекой звезде веселее? (Činnov 213)

Im nächsten Gedicht, *Chrystal'nym kristallom*, sind es ebenfalls die Pflanzen, die das Singen ausüben. *I lilii peli* (Činnov 227) lautet der dritte Vers der zweiten Strophe. Sowie das Gras in der Realität nicht fähig ist, zu singen, ist diese Möglichkeit auch den Blumen nicht gegeben. Dennoch verwendet der Schriftsteller weiterhin solch paradoxe Kombinationen, wie der Text *Iz beloј vesennoj noči* zeigt, in dem von einer *pevučij cvetok* die Rede ist.

¹⁸¹ Preller 1854, S. 282/283.

In dem Gedicht *Tam pojut gieny i pavliny* aus *Kompozicija* sind es Tiere, die das Singen übernehmen. Es wird in diesem besonders hervorgehoben, dass der Gesang weder der „guten“, noch der „bösen“ Seite eigen ist, nicht ausschließlich für Hölle oder Himmel, Leben oder Tod steht. Sowohl Hyänen, Tiere, die eher an Tod und Verwesung denken lassen, als auch Pfaue, die ja als Paradiesvögel gelten, haben die Fähigkeit, zu singen. Die Musik schafft es, diese Gegensatzpaare auf eine gewisse Art und Weise zu verbinden.

In Form eines Substantivs tritt der Gesang in *Bylo b neplocho pochat' v Otradnoe* auf. In der letzten Strophe erscheint eine Fee, die aus dem Wind eine Violine macht (*Feja, kotoraja delaet rajskuju nežnuju skripku iz vetra vesennego*), die nicht nur wunderschön aussieht (*nežnoe oblako*), sondern auch bezaubernd klingt (*polnoe penija*). Das Singen bezieht sich in diesem Text auf die Violine, ist also ein Synonym für ihr Klingen.

Gemeinsam mit der Märchengestalt der Fee ist das Lied noch einmal im letzten Gedicht aus *Partitura, Prevrašaetsja imja i otčestvo*, zu finden.

*И становится даже профессия
Колыханием, феей и песенкой.* (Činnov 242)

Die Musik oder der Gesang bekommt durch die Begriffe *feej* und *kolychaniem* zauberhafte, mystische, auch unrealistische Züge.

Als Substantiv ist der Gesang auch in *Primer predstavlennoj garmonii* zu finden, dieses Mal aber als eine besondere Art des Singens – *otpevanie*, das Besingen eines Toten bei dessen Begräbnis. Zu dem schon bekannten Gesang als Ausdruck von Lebensfreude kommt nun noch der Gesang als ein Zeichen von Trauer.

Das Singen in Form des Lobpreises tritt im Gedicht *Giacintom, levkoem* aus *Kompozicija* auf. Die letzte Strophe lautet:

*Ах! Отправленный скверной,
Под конец воспою
То, чего уж наверно
Не позволят в раю.* (Činnov 292)

In der vierten Strophe des Gedichts *Tem bolee, čto tak nedolgovечно – rozovo* zieht das lyrische Ich den Gesang der Ironie vor, wenn er mit *zauberhaft-göttlicher Begeisterung* vorgetragen wird:

*Мне захотелось не иронии, а пения,
Волшебно-дивного восторга.* (Činnov 303)

Doch nicht nur mit den Wörtern *singen* und *Lied* kann auf Musikalisches hingewiesen werden, sondern auch mit der Figur des Sängers oder der Sängerin. Zweitere wird zweimal im Gedicht *Kak bol'saja temnaja mindalina* erwähnt. In der ersten Strophe ist die Sängerin außerdem noch Besitzerin einer Mandoline, kann ihren Gesang also instrumental begleiten. Dieses Beispiel zeugt vom engen Zusammenhang zwischen Gesang und Instrumentalmusik. Auch in *Ja zadumalsja, vspominaja* steht der Gesang in Verbindung mit einem Instrument, der Gitarre.

Ein Gedicht aus *Pastorali*, in dem zwei Sänger auftreten, ist *Kto duša tvoja? Izol'da? Dul'cineja?* Die dritte Strophe dieses Textes ist voll von Gesang:

*Мягкий рот – как теплый, сладкий красный перец.
Милый рот певучий, алый, не покрашен:
Сладкопевец, запоздалый псалмопевец,
Пой о нежности, о сладости, о нашем.* (Činnov 319)

Nicht jedes Auftreten des Liedes oder Abwandlungen dessen wurden in die Analyse aufgenommen, da das den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Die angeführten Beispiele sollten lediglich die unterschiedlichen Möglichkeiten des Einsatzes von Lied und Gesang darstellen und aufzeigen, dass das Lied, wie bereits die Musik an sich im vorigen Kapitel, nicht eindeutig als etwas Positives oder Negatives in den Gedichten Činnovs bezeichnet werden kann.

Als nächstes wird ein Motiv untersucht, dessen Gehalt nicht so eindeutig mit der Musik verbunden werden kann. Dass aber dennoch ein gewisser Berührungspunkt besteht, soll das nächste Kapitel beweisen.

b) Wasser

„Wasser kann Quelle des Lebens aber auch Vernichter des Lebens sein, es kann sowohl Wasser vom Himmel – ‚Süß‘-Wasser – als auch Wasser der Tiefe – ‚Bitter‘ – Wasser – sein;¹⁸²

Christine Fischer bezeichnet das Wasser als ein „Leitmotiv der europäischen Lyrik.“¹⁸³

Činnovs Lyrik ist sehr reich an Wassermotiven, sowohl an jenen des fließenden, als auch jenen des stillen Wassers, vertreten durch folgende

¹⁸² Becker 1992, S. 323/325

¹⁸³ Fischer 1998, S. 170.

Begriffe: *fontan, more, reka, bereg, plač, voda, pljaž, okean, volna, ozero, prud*. Manchmal sind es reale Namen, die dem Motiv des Wassers Ausdruck verleihen, z.B. *Volga* oder *Atlantičeskij okean*. Besonders häufig erwähnt Činnov das Meer. Es sei an dieser Stelle aber noch kurz angemerkt, dass es sich beim Meer, im Gegensatz zu fließendem Wasser, um etwas handelt, das nur mit Hilfe einer anderen Kraft, wie etwa der des Windes, in Bewegung kommt und somit Geräusche erzeugen kann.¹⁸⁴ Wellen lassen das Meer rauschen. Bei diesem Rauschen handelt es sich vielleicht nicht vordergründig um Musik, dennoch um einen Laut der Natur, weshalb es in diese Analyse miteinbezogen werden kann.

Der Ursprung des Meeres als musikalisches Motiv ist im Symbolismus zu finden. Es wurde bereits erwähnt, dass verschiedene Sinneseindrücke für die Symbolisten eine besondere Bedeutung hatten. Das Meer war für sie „Einheit von Laut, Bild und Bewegung [...], Sinnbild für Leben und Inspiration.“¹⁸⁵ Bal'mont macht es zur Aufgabe des Meeres, den Menschen ihre Bestimmung zu zeigen, Dichter-Sänger zu sein. Für Bal'mont „ist das Meer der Inbegriff der Musik.“¹⁸⁶ Fischer sieht das gemeinsame Element von Musik und Meer in der Wellenbewegung.¹⁸⁷ „Das Meer vereinigt gewissermaßen all jene Aspekte der Bewegung, indem es sie durch Wellenbildung sichtbar, durch deren Klingen aber auch hörbar werden lässt [sic!].“¹⁸⁸

Gleich im ersten Gedicht aus *Partitura* wird der Brunnen mit einem für ihn typischen Geräusch verbunden – *fontanu žurčitsja*. Er dient hier als Klangkörper.

Ein eindeutiger Laut wird dem Wasser, in diesem Fall dem Meer, auch in *Utoli moi pečali* zugeordnet, dessen vierter Vers lautet: *Šoročom nočnogo morem*. Lauttechnisch passt sich der Vers der Bedeutung an. Der Vokal –o ist in dieser Verszeile eindeutig dominant, er ist abgesehen vom –ja aus *morja* sogar der einzig vorkommende Vokal in diesem Vers.

¹⁸⁴ Vgl. Fischer 1998, S. 170/171.

¹⁸⁵ Fischer 2000, S. 56.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 57.

¹⁸⁷ Vgl. Fischer 1998, S. 182.

¹⁸⁸ Fischer 1998, S. 183.

Unter dem russischen Wort *šoroch* stellt man sich schon aufgrund seiner Lautlichkeit ein eher unangenehmes, dunkles, wildes Geräusch vor. Interessant ist hier vor allem auch der Gegensatz zum vorangehenden Vers, in dem der Vokal –a vorherrschend ist. In diesem tritt der Geruchssinn hervor, während dann das Gehör gefragt ist. Betrachtet man die Thematik der ersten Strophe, wird aber ersichtlich, dass es sich keineswegs um ein störendes Geräusch handelt. Es soll gemeinsam mit dem *Sommerwind*, dem *Mondlicht* und dem *Geruch zu Maibeginn* die Sorgen des lyrischen Ichs heilen.

Im dritten Gedicht aus *Partitura* trifft man auf eine konkrete Bezeichnung für ein Meer. *Lošadi vpadajut v Kaspijskoe more* lautet der einleitende Vers, womit eindeutig das Kaspische Meer gemeint ist. Eine solche klare Andeutung ist noch in weiteren Gedichten zu finden, wie etwa in *Kak budto zoloto v Rejne* (Rhein), oder in *Duša stanovitsja dalekim ruskim polem* (Wolga). Letzteres drückt Nostalgie über die verlassene Heimat Russland aus, was an den Namen russischer Orte erkennbar ist. In *Nemuravin'o, a solov'ino* erwähnt Činnov den Atlantischen Ozean. Das Wasser steht hier in direktem Zusammenhang mit der Musik, da über dem Wasser die spielende Mandoline fliegt. Kontrastwirkung wird dadurch erzielt, dass zwar beide, sowohl Ozean, als auch Mandoline, Klänge erzeugen können (wobei sie beide Hilfe dazu benötigen), diese aber sehr verschieden sind. Die Wellen des Ozeans sind laut und dissonant, während die Klänge einer Mandoline sehr zart, oft fröhlich sind.

Das Wasser kommt bei Činnov in sehr interessanten Konnotationen vor, oft in Verbindung mit Farben,

*И тонкая белая птица
Висит над зеленой водой* (Činnov 207)

oder:

*Нам реку черную придется переплыть,
Доплыть до города Летејска.* (Činnov 212)

Der *schwarze Fluss* in diesem Gedicht ist eine Art Übergang, eine Verbindung zum Paradies. Um vom irdischen Leben dorthin zu gelangen, muss man erst diese Aufgabe erfüllen. Der Fluss ist also hier etwas Gefährliches, Mühsames.

Ähnlich wird er auch in *No vyše nežnogo sijanija* dargestellt, dessen letzter Vers lautet:

Холодная река забвения (Činnov 219)

Dieser *Fluss des Vergessens* ist insofern gut vorstellbar, da das Wasser immer weiter rinnt. Ein Fluss hört nicht einfach auf, in Bewegung zu sein. Er könnte hier ein Bild für Unendlichkeit, aber auch Gleichgültigkeit und Langweile sein.

Die Unendlichkeit wird in *Ne kažetja li tebe* thematisiert, als es in der zweiten Strophe *po svetlomu beregu Bečnosti* heißt.

Auf die Dynamik des Wassers wird im Gedicht *Puskaj na duše predrassvetno, smutno* hingewiesen. Činnov zitiert Heraklit, als er sagte: *Alles fließt*. So ziehen auch die Tage schweigend vorbei. Das Leben auf Erden geht vorüber, doch der Tod eines einzelnen Menschen stoppt noch nicht den Strom des Flusses.

In einer negativen bzw. dunklen Konnotation ist das Wasser im Gedicht *Byla večerinka v adu. I s butyločkoj roma* zu finden. Schauplatz ist die Hölle, in der gerade ein Fest stattfindet. Im ersten Vers der letzten Strophe heißt es:

И мы танцевали на темных волнах Флегетона. (Činnov 269)

Phlegeton ist ein Fluss aus der griechischen Mythologie, den die Seelen, um an ihr Ziel zu kommen, überqueren mussten. Seine Wellen tragen das Attribut *temnyj*, was auf ihr unkontrollierbares, dunkles, gefährliches Treiben hinweist.

In *Možet byt', oba my budem v adu* kommt die *Bläue des Meeres* zur Sprache (*nad sin'ju morej*).

Im darauf folgenden Gedicht ist von einem *schwarzen Aquarium* (Činnov 246) die Rede (*I smotrit, kak v akvariume černom*). Ein Aquarium wird im Normalfall eher mit Farbenvielfalt und Helligkeit assoziiert, mit dem bunten Treiben verschiedener Fische. In ein schwarzes Aquarium zu blicken, bedeutet, ins Nichts zu blicken.

Das Gedicht *Na okraine goroda, noč'ju, v Evrope* beinhaltet die Phrase *nad temnoj rekuju*, wodurch der Fluss, wie vorher das Aquarium, als etwas Dunkles, Ungewisses betrachtet wird.

Eine interessante Aussage in Verbindung mit einem Fluss tritt im Gedicht *Skoro sgorit pečal'* auf. Wie schon der erste Vers verrät, ist das Hauptthema dieses Textes der Kummer. Der siebte Vers der zweiten Strophe lautet: *na smutnom tečenii rečki*. Der Verlauf des Flusses wird als *traurig* bezeichnet, was mit seiner Eintönigkeit zusammenhängen könnte. Er (der Fluss) ist zwar ständig in Bewegung, doch dieses gleichmäßige Fließen ohne Abwechslung kann auf Dauer zur Last werden. Wie ein Musikstück ist auch dieses fließende Wasser ein dynamisches Element.

In Verbindung mit Musik steht das Wasser in *Ja byl chozjain oblakov i raja*. Es dürfte sich hier um einen Traum des lyrischen Ichs handeln, der es zuerst Behüter des Meeres und der Wüste sein lässt (*Ja byl chranitel'em morja i pustyni*), was ihm aber schon bald zuwider wird. Danach stellt es sich vor, wie der Klang des Mondes (*lunnyj zvuk*) ins Meer überläuft (*perelivalsja v more*). Das könnte eine Metapher für den Wechsel von Musik vom Himmlischen zum Menschlichen sein. Der Mond, der ja an sich nicht „klingt“ ist für die Menschen in „unerreichbarer“ Ferne, während das Meer zum Leben auf Erden dazugehört.

In *Iz beloju vesenneju noči* ist es das Wasser, das für neues Leben sorgt.

*Я сказал ваше имя, и в море
Вырос певучий цветок. (Činnov 296)*

Das Gedicht *Byl zamok čudesnyj v čudesnom baletе* aus dem Zyklus *Pastorali* stellt wieder eine direkte Beziehung zwischen Wasser und Musik her. Im *Schwanensee* vereinigen sich die beiden.

Im letzten Gedicht aus *Partitura* wird dem Wasser, eigentlich dem See, eine neue Aufgabe zu Teil. In diesem kann man sich selbst entgegenblicken, sein Spiegelbild entdecken.

Ein Gedicht, das zwar weniger mit Musik als mit Religion zu tun hat, das Wasser aber dennoch thematisiert, ist *Vse temnej tišina, éto son okeanom sineet*. In diesem Text tritt die zerstörerische Kraft des Wassers zu Tage, die Sintflut, vor der sich Noah mit dem Bau der Arche zu retten versuchte. Bisher war das Wasser eher in negativer Bedeutung anzutreffen, so z.B. als Symbol der Unendlichkeit und Unveränderbarkeit, die zur Langeweile führt, oder als zerstörende Kraft. Häufig erschien es im Text gemeinsam mit der Farbe schwarz oder in Verbindung mit etwas Dunklem.

Doch das Wasser, als Symbol für Leben, hat viele positive Eigenschaften. Auch in Činnovs Lyrik ist ihm oft eine positive Bedeutung zugeschrieben, wie etwa im Gedicht *Bylo b neplocho pochat' v Otradnoe*. Im zweiten Vers spricht Činnov vom *Rečka v Otradnom*, der *gänzlich smaragden* ist (*sovsem izumrudnaja*). Das Wasser wird wieder einmal mit Hilfe einer Farbe beschrieben. Allerdings ist eher die Tatsache auffällig, dass es sich bei *Otradnoe* einerseits um den Namen verschiedener Dörfer oder Siedlungen in Russland handelt, andererseits auch das Adjektiv *отрадный* existiert, das *erfreulich* oder auch *tröstend* bedeutet. Da Činnov häufig verschiedene Substantive oder andere großgeschriebene Wörter wie Eigennamen gebraucht, könnte man annehmen, dass es sich auch hier um einen Fluss im „Land der Freude“ handelt. Ob Činnov nun ersteres oder zweiteres gemeint hat – in beiden Fällen nimmt der Fluss eine positive Rolle ein. In der zweiten Strophe ist wieder der Fluss zu finden, dieses Mal in Form einer Zauberin. Der vierte und fünfte Vers lauten:

*Дай нам пристанище, речка волшебница,
Замок лазурный из лунной мелодии.* (Činnov 237)

Auch eine Verbindung zur Musik ist in diesen Zeilen erkennbar. Das Obdach, das der Fluss geben soll, ein *azurblaues Schloss aus der Melodie des Mondes*, lässt die Vermutung aufkommen, dass tatsächlich der Fluss/das Wasser als Obdach dienen soll. Das würde für den Menschen aber den Tod bedeuten, da es keine festen Mauern oder Ähnliches hat, sondern nur aus der *Melodie des Mondes* besteht. Der Klang des Wassers wird mit jenem des Mondes verglichen. Der Mond führt zu einer Assoziation mit dem Himmel und dem Universum. Schon oft spielte die Musik in jenem Leben nach dem irdischen eine wichtige Rolle, genauso wie die Musik anderer Welten oder die Musik der Sphären. An einer anderen Stelle, im Gedicht *V doline plača, v judoli pečali* sorgt das Wasser für eine *paradiesische Stimmung*. Das Auftreten von Gesang und dem Klang der Hirtenflöte unterstützt diese Wirkung.

Кисельные реки, молочные берег – (Činnov 193)

In der dritten Strophe schwimmt der Kummer ins weite Meer davon.

Уплыло горе в заморское море! (Činnov 193)

Das Wasser nimmt hier also den Kummer auf und bewahrt ihn.

Ein Grund zur Freude ist das Wasser im Gedicht *Mertvyj pejzaž na Lune*.

Gemeinsam mit Bergen und Rosen erfreut es die Menschen auf Erden.

Auch im einleitenden Gedicht zu *Pastorali* ist das Meer gemeinsam mit der Rose und dem Vogel für das Verlieben des lyrischen Ichs verantwortlich, erfüllt also eindeutig einen positiven Zweck.

Im Gedicht *Skol'ko peska v meksikanskom pejzaže* wird die Bedeutung des Meeres besonders hervorgehoben. Durch die zweimalige Verwendung von *tol'ko* erhält das Meer eine einzigartige Wirkung. In der Kulisse einer Wüstenlandschaft ist es als einziger erträglicher Ort anzutreffen.

*Только у моря – ты знаешь, ты скажешь, -
Только у моря, у синего, лучше. (Činnov 333)*

Bisher unbehandelt blieb das Wasser in Form des Regens. Auf diese Art erwähnt es Činnov z. B. in *Nežnyj nejasnyj dožd', kak legkoe zabyt'e. Ho uže*. Im zweiten Vers steht der Regen in Verbindung mit einem Laut-Verb.

Полупрозрачные крылья дождя почти отшумели. (Činnov 306)

Durch die Flügel wird der Regen an dieser Stelle personifiziert.

Tränen sind eine gesonderte Art von Wasser. In *Pastorali* vergleicht Činnov die Beschaffenheit des Lebensfadens mit Tränen. Er schreibt:

*Ниточка жизни – лесной паутинкой,
Летней росинкой, слезинкой, потинкой. (Činnov 314)*

Ganz anders als bisher kommt hier eine Schwäche, wie auch eine Vergänglichkeit des Wassers zum Ausdruck. Wie ein *Fädchen des Lebens*, das jederzeit reißen kann, erscheint die Träne.

Im Gegensatz dazu, als Zeichen für die Ewigkeit, wird das Wasser im Gedicht *Vse glupostjami zanimaemsja* dargestellt. Die Rede ist vom *Tropfen der Ewigkeit (ni kapli večnosti)*, der Ähnlichkeit mit einem *hellen Tropfen (pochožaja na kaplju svetlaju)* hat. Dieser Tropfen ist am Himmel sichtbar, es handelt sich also wieder um eine Beschaffenheit aus einer anderen Welt.

In Bezug auf die Musik wurde bereits das Orpheus-Motiv erwähnt. Auch für das Symbol des Wassers greift Činnov einmal auf die griechische Mythologie zurück, indem er Triton erwähnt.

У фонтана с мордой тритона (Činnov 335)

Die Analyse der ausgewählten Stellen ergibt, dass in allen drei Gedichtzyklen das Wasser immer wieder auftritt, sowohl mit positiver, als auch mit negativer Bedeutung. Ihm werden sehr unterschiedliche Rollen zuteil. Abgesehen davon, dass das Wasser schon allein durch die Geräusche, die es erzeugt, musiknah ist, gibt es im Text auch direkte Verbindungen zwischen Wasser und Musik.

In engem Zusammenhang mit dem Wasser ist das Symbol des Windes sehen. Wie bereits erwähnt bringt dieser ja das Meer in Bewegung. Deshalb soll er als nächstes Symbol behandelt werden.

c) *Wind*

„Wind, wegen seiner Ungreifbarkeit u. seines oft raschen Richtungswechsels Symbol der Flüchtigkeit, Unbeständigkeit u. Nichtigkeit; als Sturm auch Symbol göttl. Mächte oder menschl. Leidenschaften;“¹⁸⁹

Eine Verbindung zur Musik lässt sich durch Ausdrücke wie *Das Lied des Windes*, die *Melodie des Windes* herstellen, die dem Volksmund geläufig sind. Gerver bezeichnet den Wind gemeinsam mit Donner und Regen als „glavnye muzykanti prirody“¹⁹⁰.

Die Laute, die der Wind tatsächlich erzeugt, sind, ähnlich wie beim Wasser, eher Geräusche als tatsächliche Musik, die vom Menschen vernommen werden können, wie das Gedicht *Da, milye meloči, vas tože potop uneset* zeigt. Dieses beschreibt, unter Vermischung der Sinne, den Ton des Windes näher. Sowohl ein Adjektiv, das das Gehör anspricht, wie auch eines, das für die Augen gedacht ist, dienen zur Beschreibung.

Послушаем ветер в саду, синеватый, негромкий. (Činnov 213)

Ein anderer Laut, den der Wind erzeugen kann, oder auch eine Metapher die in Zusammenhang mit Wind oft gebraucht wird, ist dessen Klopfen, z.B. an die Tür. Im Gedicht über Noahs Arche und die Sintflut wird der Wind folgendermaßen beschrieben:

*Только ветер, пророк бородатый, я знал, я забыл.
Он ночами стучался, но ты не пошла, не впустила.* (Činnov 226)

Er tritt hier als Bote des Unheils auf.

¹⁸⁹ Becker 1992, S. 333.

¹⁹⁰ Gerver 2001, S. 53.

Das Gedicht *Ėgejskij veter, šoroch slabyj* stellt den Wind in direkten Zusammenhang mit dem Wort *šoroch*. Aufgrund seiner Lautlichkeit, also dem mittleren Vokal –o, sowie den harten Konsonanten –š und –ch würde man eher an laute, unangenehme, störende Geräusche denken. Das Attribut *slabyj* wirkt dem allerdings entgegen.

Nicht in jedem Fall können die Geräusche des Windes vernommen werden. Manchmal ist er unhörbar:

В Норвегии? – Неслышным ветром синего фиорда (Činnov 303)

Im Gedicht *Bylo b neplocho pochat' v Otradnoe* ist die *zarte Geige* aus *Frühlingswind* gemacht, was wieder zu einer unmittelbaren Berührung von Wind und Musik führt.

Im ersten Gedicht der *Elegoidillii* aus *Kompozicija*, ist der Ausdruck *veter vospominanij* zu finden. Seine Bedeutung ist in diesem Text eher negativ, da ihm das Verb *trevožit* folgt. Im darauf folgenden Vers wird eine *Insel der Erinnerungen* erwähnt, auf der *trockene Bäume lärmen*. Doch wie das Meer, sind auch Bäume von alleine nicht fähig, Geräusche zu machen. Fährt der Wind allerdings durch die Bäume, erzeugt das Laute, wodurch das Verb *šumjat* eher dem Wind, als den Bäumen gilt.

Die Abwesenheit des Windes ist manchmal mit Stille gleichzusetzen. Das trifft z.B. im ersten Gedicht aus *Poluosanna* zu, in dem sowohl vom *prozračnyj kristall tišiny* als auch von *v snežnom bezvetrii* die Rede ist. Dadurch wird das Bild einer ruhigen Winterlandschaft hergestellt.

Wie das Wasser kann auch der Wind sowohl in negativen, als auch in positiven Konnotationen auftreten. Ein Beispiel für erstere ist das Gedicht *Da, utomilo, nadoelo* aus *Partitura*. Die Dynamik des Windes kommt hier besonders gut zum Ausdruck:

И жевелит нездешный ветер. (Činnov 192)

Zerstörende Kraft wird ihm im Gedicht *Da, rasčudesno, rasprekrasno, rasprelestno* zugeschrieben.

*Но как же с тем, что по ветру развеяно
Разломано, разбито, разбазарено* (Činnov 266)

Nicht ganz so verheerend wirkt er in *Ja tebja „risoval na peske“* aus *Pastorali*, dessen zweiter Vers lautet:

Ну и сдунуло ветром. Что делать. (Činnov 318)

In *Utolj moi pečali* hat der *Sommerwind* gemeinsam mit dem Meer heilende Kräfte.

Das Gedicht *Igraet veter listami gazety* aus *Kompozicija* zeigt seinen spielerischen Charakter des Windes.

Eine ganz andere Eigenschaft wird dem Wind in *Puskaj na duše predrassvetno, smutno* aus *Pastorali* zuteil. In diesem Text wird er mit der Seele eines Menschen verglichen. Činnov schreibt:

Твоя душа прозрачнее ветра. (Činnov 347)

Wie das Wasser kann also auch der Wind sowohl gute, als auch schlechte Eigenschaften haben und die unterschiedlichsten Funktionen übernehmen.

d) Vögel

„Vögel gelten seit alters her wegen ihres Fluges als dem Himmel verwandt, als Mittler zw. Himmel u. Erde, als Verkörperungen des Immateriellen, namentl. der Seele.“¹⁹¹

Am ehesten mit Musik verbunden wird in der Lyrik natürlich die Nachtigall.

Im Herder Lexikon Symbole wird sie folgendermaßen beschrieben:

„Wegen ihres süßen u. zugleich klagenden Gesanges Symbol der Liebe (vor allem in Persien), aber auch der Sehnsucht u. des Schmerzes. – In der Antike galt ihr Gesang als glüchl. Omen. – Der Volksglaube sieht in ihr häufig eine verdammte Seele, aber auch die Kündlerin eines sanften Todes. – In der christl. Symbolik Sinnbild der Himmelssehnsucht.“¹⁹²

Zum ersten Mal trifft man sie im Gedicht *Ne murav'ino, a solov'ino* aus *Partitura* in Form eines Adverbs. Es bezieht sich in dieser ersten Strophe allerdings auf einen anderen Vogel, und zwar auf die Taube.

*Не муравьино, а соловьино
Блаженной дурью Арлекина...
Уже голубка Коломбина
Слетает с облака голубого.* (Činnov 239)

Es gibt für diese Stelle zwei Interpretationsansätze. Durch die Erwähnung des Harlekins in Vers zwei könnte das Wort *golubka* auch für Liebchen stehen. Anstelle eines Vogels wäre das Täubchen dann die Geliebte des Harlekins. Kolombina ist nämlich eine Figur aus der italienischen *commedia dell'arte*, die oft mit dem Spaßmacher zusammen ist. Betrachtet

¹⁹¹ Becker 1992, S. 320.

¹⁹² Becker 1992, S. 202.

man aber den letzten Vers, ist wieder *Taube* die passendere Übersetzungsform.¹⁹³

Die zweite Strophe beginnt mit den Versen:

*Над Атлантическим океаном
Летит играя мандолина* (Činnov 239)

Da aus der Definition hervorgeht, dass die Nachtigall aufgrund ihres Gesanges als Symbol für Sehnsucht, vor allem der Himmelssehnsucht gilt, könnte sie hier eine gewisse Verbindung zwischen Himmel und Erde darstellen. Die irdische Ebene, jene des Meeres, steht der des Himmels gegenüber. Dazwischen spielt die Musik, in Form des Mandolinenspiels oder des Nachtigallengesangs. Das Adverb *murav'ino* im ersten Vers steht für die Erde, im Gegensatz zum Wort *solov'ino*, das dann das Himmlische vertritt.

Das zweite Mal ist sie in *Da, milye meloči, vas tože potop uneset* anzutreffen, an dieser Stelle sogar in Verbindung mit ihrem Gesang.

Уже не поют соловьи, но трава запекает. (Činnov 213)

Zum dritten Mal ist das Motiv der Nachtigall in *Každyj listik nadeetsja stat' solov'em* aus *Pastorali* zu finden. Die Nachtigall ist hier das zu erreichende Ziel, das Idol, dem entgegengestrebt wird. Dieses Entgegenstreben ist auch im ersten Vers der zweiten und dritten Strophe zu erkennen:

Хочет елка быть Ладюю древних князей (Činnov 313)

Хочет вечер безлунный стать «Песней без слов» (Činnov 313)

Neben der Nachtigall ist der Schwan ein Vogel, der durch Činnov mehrmals beim Namen genannt wird.

Dieser kommt gemeinsam mit den Gänsen im Gedicht *V doline plača, v judoli pečali* vor. Zusammen mit vielen anderen Initiatoren ruft der Schwan nostalgische Gefühle hervor. Er steht für das Gute, Schöne, aber Vergangene.

Die gleiche Bedeutung hat er im Gedicht *Pomnju izgorod', pomnju žimolost'*. Das lyrische Ich erinnert sich an alte Zeiten, an die Heimat, an den *heimischen Ofen (domašnyj očag)*, der bereits zerstört ist. Damals, als

¹⁹³ Killinger 2004, S.70.

alles noch beim Alten war, schwammen Gänse und Schwäne (*Poplyli dymki – gusi-lebedy*).

Im Gedicht *Ja zadumalsja, vspominanija* verweist der schwarze Schwan (*černyj lebed'*) wieder einmal auf die griechische Mythologie. Er schwimmt in diesem Text zu Leda, eine mythologische Figur, die sich der Geschichte nach in eine Gans verwandelte, während Zeus zu einem Schwan.

Die wichtigste Rolle des Schwans in Hinblick auf die Musik ist der *Umirajuščij Lebed'* aus dem Gedicht *Byl zamok čudesnyj v čudesnom baletе*. In diesem verbinden sich Musik und Tanz auf so wunderbare Weise. Der Solotanz zum Sterbenden Schwan wurde eigens für die russische Prima Ballerina Anna Pavlova angefertigt. Das Cello-Solo *Le Cygne* aus dem *Karneval der Tiere* bietet dazu die musikalische Untermalung. Eng damit verbunden ist auch das Ballett *Schwanensee*, das in diesem Text ebenfalls zur Sprache kommt. Der dunkle, kräftige Klang des Cellos passt zum majestätischen Auftreten eines weißen Schwans.

Die letzten beiden Verse des Gedichts lauten:

И танец был Голос, и Логос, и Мелос –
И снову бессмертия сердцу хотелось. (Činnov 353)

Stimme, Logos und Melos vereinigen sich in diesem Tanz, dessen bezaubernde Melodie den Menschen den Wunsch nach Unsterblichkeit bereitet.

Besonders häufig verwendet Činnov das Wort *Vogel* gemeinsam mit Farben, vorrangig mit weiß. Im Symbolismus galt ja weiß als die Farbe des Todes, andererseits kann sie auch für Heimat (weiße Armee) stehen.

*Белая птица так низко летела
Над собственной маленькой тенью* (Činnov 291)

Im dritten Vers wird dieser Vogel mit der Seele verglichen:

(Сравненье: душа и бескрылое тело) (Činnov 291)

Als Gegenstück zur weißen Farbe, ist auch die schwarze häufig in Verbindung mit Vögel zu finden:

Черная птица на черном и снежном суку (Činnov 273)

Durch den schneebedeckten Ast kommt der Kontrast zwischen schwarz und weiß besonders gut zur Geltung. Der zweite Vers verrät auch gleich, was das zu bedeuten hat:

Иероглиф печали. (Činnov 273)

Die Vögel können auch in onomatopoetischer Hinsicht eine Rolle spielen. Im ersten Gedicht aus *Galljucinacii i alliteracii* wird ein Kakadu erwähnt. Danach verwendet Činnov Lautwörter wie *Kukareku* oder *kra-kra, ku-ku*. Symbolisch spielt dieser Vogel aber keine Rolle.

Im einleitenden Gedicht zum Gedichtband *Pastorali* werden sie gemeinsam mit Meer und Rose als Freuden des Lebens dargestellt, die für die Schönheit auf Erden sorgen.

Ihre Farbenpracht kommt im nächsten Gedicht zur Geltung:

Был южный сад. И птицы – самоцветы (Činnov 310)

Eine ganz andere Rolle wird den Vögeln in *Uže letajut predsmertnye pticy* zuteil. Hier sind sie die Vorboten des Todes.

In einem Gedicht aus *Pastorali* wird zum ersten Mal der typische Vogellaut erwähnt – *ptičij pisk*.

In Verbindung mit dem Gesang ist das Vogelmotiv im Gedicht *V plat'e rozovom metiska* и zu finden.

*Птичка-синька села близко и
Говорит мне: - Я спою (Činnov 338)*

Eindeutig mit der Musik zusammenhängend ist der Vogel im Gedicht *Esli by mne glotok togo éliksira*, in dem der Ausdruck *ptica-lira* vorkommt.

Auch andere Vogelnamen wurden von Činnov verwendet, z.B. *sinica* oder *čajka*. Am häufigsten tritt aber das einfache Wort *ptica* in allen möglichen Variationen auf.

Nach dieser Analyse verschiedener klangerzeugender Motive soll schließlich noch ein abstrakteres behandelt werden. Alle Klänge und Töne dieser Welt werden durch sie nämlich erst wahrnehmbar.¹⁹⁴ In Činnovs Lyrik wird sie immer wieder erwähnt – die Stille.

e) *Stille*

Sie kommt z.B. im Gedicht *O večer, temnyj drug, my tak ustali* vor, das eine abendliche, ruhige Stimmung vermittelt, doch obwohl von der Stille die Rede ist, ist etwas zu hören. Der erste Vers der vierten Strophe lautet:

Спокойный голос воздуха и ночи (Činnov 216)

¹⁹⁴ Vgl. Fischer 1998, S. 231.

Die Stille ist quasi nötig, um diese Geräusche überhaupt wahrnehmen zu können. Untertags würden sie von zu vielen anderen Lauten übertönt werden.

Im nächsten Beispiel ist wieder eine gewisse Ambivalenz durch die Stille gegeben. Der letzte Vers des Gedichts lautet

Был дом, горевший в тишине. (Činnov 254)

Das Brennen eines Hauses kann nicht ohne Geräusche vor sich gehen. Vielleicht war es nur deshalb so gut hörbar, weil im Umfeld nichts anderes zu hören war, sondern Stille vorherrschte.

Die Stille als etwas Hörbares kommt im Gedicht *Milyj drug, spasibo za molčanie* vor. Der zweite Vers lautet:

Сладко слушать тишину. (Činnov 361)

Der letzte Vers der ersten Strophe erklärt dieses Verlangen und stellt der Stille gleichzeitig ein Pendant entgegen:

Я от шума отдохну. (Činnov 361)

Bisher war die Stille eher als Begleiterscheinung der Nacht aufgetreten. Im folgenden Gedicht ist sie am Tag präsent. Ihre Unsichtbarkeit und Abstraktheit wird ausgedrückt, doch auch ihre Kostbarkeit.

прозрачный кристалл тишины. (Činnov 284)

Wieder in Verbindung mit der Nacht und zusätzlich mit dem Himmel (*tišina s nebes*) erscheint die Stille im Gedicht *I miriady zvezd, i miriady let*.

Die Stille kann aber nicht nur als bestimmte Eigenschaft an einem bestimmten Ort auftreten, sondern selbst dieser Ort sein.

Как будто душа в тишине пролетела (Činnov 291)

f) Klang

Alle bisher behandelten Motive, mit Ausnahme von der Stille, traten als Klangerzeuger auf. Doch oft wird der Klang gar nicht hinter bestimmten Motiven versteckt. In vielen Gedichten wird er direkt erwähnt, oft in Verb- oder Adjektivform, so z.B. im Gedicht *Gor'kie zemnye oskorblenija* dessen erste Strophe wieder einmal von den Unterschieden zwischen dem Leben im Paradies und jenem auf Erden handelt. Während die Bewohner des Himmels Engelsgesänge vernehmen können, was bleibt da für die Sterblichen?

Бедный, смертный, что ж нам сладкозвучие? (Činnov 204)

Im Gedicht *Ja byl chozjain oblakov i raja* wird das Wort *zvuk* gemeinsam mit dem Attribut *lunnyj* verwendet. Diese Verbindung zwischen Geräuschen und Himmelskörper ist für Činnov nichts Neues. Wieder stellt sich hier die Frage, wie so ein *lunnyj zvuk* klingen könnte und ob es für die Menschen überhaupt möglich ist, diesen zu hören. Vielleicht handelt es sich hierbei um einen Laut, den nur die Bewohner des Paradieses hören können.

Ganz für sich alleine stehen die Klänge im Gedicht *Ne murav'ino, a solov'ino*, in dem sie in der letzten Strophe erwähnt werden.

*Быть может – так, быть может – иначе,
Не знаешь сам, что звуки значат* (Činnov 238)

Durch das Auftreten eines Harlekins, eines Clowns, durch Zauber und andere Begriffe, liegt dem Gedicht eine gewisse Komik zugrunde. Das ganze Leben ist quasi ein Scherz und man weiß nie, was als nächstes kommt. Alle Töne dieser Welt können sie (die Welt) dennoch nicht erklären.

Eine interessante Konnotation mit dem Wort *zvuk* geht im Gedicht *Šepču slova, bessvjazno, bezotčestno* vor sich. Es handelt sich hier wieder um die so beliebte Vermischung der Sinneseindrücke. Mit *Ja vižu zvuk, kak serebristyj luč, ja* beginnt die zweite Strophe. Auch im dritten Vers dieser Strophe spielt der Klang eine Rolle, wenn es heißt

Уже слетает ангел полнозвучья (Činnov 241)

Der Klang wird mit einer Figur des Himmelreichs verbunden, was ihn zu etwas Himmlischen macht.

Doch auch den Menschen auf Erden ist es möglich, Klänge zu vernehmen. Leider ist der menschliche Körper schwach und sterblich, und kann den Wünschen des Geistes nicht immer folgen.

*Лилась виолончель, как милость или чудо,
Но отравили звук усталость и простуда.* (Činnov 277)

In der Einleitung zu *Pastorali* werden die Klänge gemeinsam mit den Farben als etwas Erheiterndes betrachtet, die den Menschen das Leben auf Erden versüßen können.

*Да, не без иронии порой,
Звуками и красками играя,
Утешай поэзией-игрой,*

Радужной сонатой полурая. (Činnov 309)

Nach dieser Beschäftigung mit dem Motiv des Klangs sollen Fischers Worte hier noch einmal aufgegriffen werden, die so treffend sagte:

„So wird die eigentliche Bedeutung des Klangs bzw. der Lauterzeugung offenbar: sie ist Ausdruck von Leben. Alles was lebt, gibt Laute von sich, ‚äußert‘ sich auf diese Weise, [...]“¹⁹⁵

Sie versteht die Musik vor allem „als Lebensäußerung [...], nicht nur als ‚gezüchteter‘ Wohlklang, sondern vielmehr als die Gesamtheit aller Klänge, die lebende Wesen erzeugen können.“¹⁹⁶

Die ganze Welt, das gesamte Leben besteht aus Klängen, sie sind also omnipräsent. Gerver beschreibt ihre Vielfältigkeit und ihr unterschiedliches Auftreten: „On vychodit iz tolšči vod [...], donositsja iz-pod zemli, iz peščeri [...], razdaetsja nad vodami [...], steletsja po poverchnosti [...]“¹⁹⁷

Alle musikalischen Motive zusammen betrachtet, fällt auf, dass sie irgendwo zwischen Menschlichem und Göttlichem, Himmel und Erde liegen (vgl. Definitionen der Symbole). Ihre Symbolik macht sie, wie auch die Musik, zu Bindegliedern zwischen zwei Sphären. Diese Tatsache verbindet sie noch enger mit der Musik.

Außerdem muss unbedingt die Vielseitigkeit ihrer Verwendung betont werden. Jedes einzelne der von Činnov eingesetzten Symbole ist in den unterschiedlichsten Verbindungen zu finden.

¹⁹⁵ Fischer 1998, S. 176.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Gerver 2001, S. 56.

5 Fazit und Schlussbemerkungen

Die Beschäftigung mit dem Thema Musik und Literatur, angewandt an einem russischen Emigrationsschriftsteller und dessen Lyrik, hat einen beachtlichen Zeitraum in Anspruch genommen. Glücklicherweise fällt das Fazit wie erhofft aus, die Erwartungen konnten sogar noch übertroffen werden und dabei wurden nur drei der acht vorhandenen Gedichtzyklen genauer untersucht.

Die Lyrik Činnovs ist so reich an Musikalität, dass eine Beschreibung seines Stils ohne Verwendung des Wortes „musikalisch“ nicht vollständig wäre. Das Merkmal seiner Poesie schlechthin würde fehlen. Auf welche Art und Weise Činnov die Musik in seiner Lyrik unterbringt? – Auch darauf konnten Antworten gefunden werden. Die Analyse hat sich einerseits mit der lautlichen und verstechnisch-stilistischen Ebene beschäftigt, andererseits mit der besonderen Semantik. Eine Untersuchung beider Ebenen für sich, ohne dabei ihre Bindung aneinander außer Acht zu lassen, führte zu dem Ergebnis, dass die Musik in beiden Bereichen stark vertreten ist. Die Unregelmäßigkeiten im Strophen- und Versbau sowie in der metrischen Form sind poetische Darstellungen der Antithetik von Gut und Böse, Himmel und Hölle, Licht und Schatten, Engel und Teufel etc. Sie sind Ausdruck der schwierigen, beinahe unlösbaren Aufgabe der Menschen, in einem zeitlich begrenzten Leben mit dem Tod als einzige Sicherheit, den Sinn für sich zu suchen und zu finden, um in Harmonie leben zu können. Die Musik befindet sich mal auf der einen, mal auf der anderen Seite, kann also keiner Ebene fest zugeschrieben werden. Die zahlreichen Alternationen auf stlistisch-verstechnischer Ebene erinnern an moderne Musik.

In Form von Klangkorrespondenzen kommt die Musik auf lautlicher Ebene beinahe in jedem Gedicht zur Geltung. Als noch gelungener ist die musikreiche Semantik der Gedichte Činnovs anzusehen. Hinter den verschiedenen Instrumenten verbergen sich Melodien und Klangfarben, hinter bestimmten Figuren und Begriffen sind oft romantische oder tragische Geschichten zu finden, die mehrere Deutungen zulassen. Dadurch entsteht ein breiter, kontrastreicher Interpretationskomplex, der

Činnovs Poesie seine ganz eigene Art von Musik verleiht. Die Rede ist hier nicht von einem Versuch, große musikalische Formen auf die Literatur anzuwenden oder persönliche musikalische Vorlieben und Ereignisse miteinfließen zu lassen. Činnov malt, unter Verwendung banalster Ausdrücke, mit seinen Gedichten Bilder und untermalt diese mit natürlicher Musik. Himmel und Hölle dienen dabei als Rahmen für Činnovs Welt, in der sich die Menschen einem Leben voller Dissonanzen und Assonanzen stellen müssen, wobei ihnen die Musik ständiger Begleiter ist und als Bindeglied zwischen Irdischem und Göttlichem fungiert.

„[...]music is not a sequence of harmonies, but a sequence of discords, ending in a harmony.“¹⁹⁸

¹⁹⁸ Frye 1957, S. xi.

6 Краткое содержание на русском языке

6.1 Введение

Из-за моей личной любви к музыке, в своей дипломной работе я решила соединить такие виды искусства, как музыка и литература, которые интересуют меня в равной степени. Эта работа является попыткой синтеза музыки и литературы на примере стихов латвийского автора Игоря Чиннова, жившего в эмиграции. Для стилистическо-просодического и семантического анализа мной были выбраны три из восьми циклов стихотворений, которые называются *Партитура*, *Композиция* и *Пасторали*. При подготовке к написанию дипломной работы я спросила себя: Можно ли действительно утверждать, что лирика И.Чиннова музыкальна? В чём выражается эта музыкальность?

В введении мной были рассмотрены биография, стиль и писательское окружение автора, затем - теоретическая часть о соединении музыки с поэзией, которое было уже глубоко изучено. Работа с текстом – анализ стихотворения - является главной частью диплома.

Вторично-литературной основой дипломной работы является *Игорь Чиннов. Собрание сочинений в двух томах*. Диссертация Кристины Фишер о музыкальности в лирике Бориса Пастернака показала мне подход к рассмотрению музыкальности в стихах Игоря Чиннова.

6.2 Био-Библиографический обзор

Биография

Игорь Владимирович Чиннов родился в 1909 в Тукумсе/край Латвии. Во время русской революции он со своей семьёй в рядах белой армии передвигался на юг России. В 1922 семья остановилась в Риге, где они жили у родственников отца. После окончания Ломоносовской гимназии Чиннов получил юридическое образование в Латвийском

Университете. Во время своей студенческой жизни он предпринимал первые попытки писать. Являясь членом литературного объединения, он уже тогда восхищался работами знаменитого эмигрантского писателя Георгия Иванова. С его помощью Чиннову удалось опубликовать свои работы в литературном журнале *Числа*. В 1944 его отправили в Германию на принудительные работы, но сразу после войны его освободили американские солдаты. Благодаря этому освобождению Игорь оказался в Париже, который в то время был важным центром русской эмиграции. В Париже он и опубликовал свой первый цикл стихотворений *Монолог* (1950). В 1953 он получил предложение работать на радиостанции в Германии, где он жил 10 лет. В 1960 в Париже был издан его второй цикл стихотворений *Линии*. В 1962 он начал своё последнее большое путешествие, которое привело его в США/Канзас, где он преподавал русскую литературу в университете. До 1984 он опубликовал ещё шесть циклов стихотворений: *Метафоры* (1968), *Партитура* (1970), *Композиция* (1972), *Пасторали* (1976), *Антитеза* (1979) и *Автограф* (1984). Окончив преподавание в 1976 году, он переселился во Флориду. Все свои архивы, для которых им, особенно в последние 40 лет, было собрано много материала, он завещал России/Москве. Чиннов умер в 1996 в возрасте 87 лет. Его прахе был захоронён в Москве на Ваганьковском кладбище.

Музыкант Игорь Чиннов

Несмотря на то, что И. Чиннов был не очень музыкален (и он сам это признавал), уже в детстве музыка играла для него большую роль. Для гостей в их доме он играл на маленьком пианино и пел. Его мама хотела, чтобы он стал пианистом, но этого не произошло. Однако, музыка сопровождала его всю жизнь. Музыка часто напоминала ему о событиях его детства, о тех моментах, о которых он в дальнейшем вспоминал с любовью.

Стилистические особенности

Тремя из важнейших признаков стиля Чиннова являются: смешение поэтических элементов и просторечия, отказ от логики и белые стихи. Его первые циклы были составлены в стиле *Парижской ноты*, где используются простые лексика и язык. Музыкальность и звучание стиха были для автора очень важны. Главная тема, которая повторяется во всех стихах – это смерть, которая была для Чиннова предрешённым событием в жизни каждого человека. Размышления о смерти были характерны для писателей *Парижской ноты*, потому что темами их стихов были Бог, любовь и смерть. В стихах Чиннова часто можно заметить ироническую и гротескную ноты.

Природа для Чиннова - нечто красивое; то, что является отрадой в жизни, она всегда рядом. Это отношение передано и в его стихах.

Парижская нота и литература в эмиграции

Парижская нота является одной из частей эмиграционной литературы, которую можно разделить на три волны. Причиной первой волны явилась октябрьская революция 1917-го года. Берлин и Париж были важными центрами русской эмиграции. В рамках первой волны можно выделить старшее и младшее поколения.

Вторая волна пришлась на время Второй Мировой войны и советского диктаторского режима.

В семидесятых и восьмидесятых годах произошла последняя волна эмиграции, вызванная репрессиями в Советском Союзе. Главным центром эмиграции тогда был США.

Мнения ученых о том, принадлежит ли Чиннов к первой или второй волне, расходятся. Но как представителя *Парижской ноты* (стиль первой волны), его можно отнести к первой волне.

Библиография

Авторы, которые занимались биографией или произведениями И.Чиннова, были: Джон Глэд (*Conversations in Exile. Russian Writers abroad*), Волфганг Казак (*Die Russische Schriftsteller-Emigration im 20.*

Jahrhundert), Глеб Струве (*Русская литература в изгнании*), Лара Б. Крофт, Виктор Террас, Георг Иваск и другие.

6.3 Музыка и литература

Первое очевидное соединение литературы и музыки можно найти в слове *лирика*, которая происходит от греческого слова *Ли́ра* и описывает струнный инструмент. По Траксу, лирическая поэзия должна быть мелодичной. Волф-Людер Либерманн говорит о поэзии как о натуральной музыке.

Алберт Гир даёт музыке одно качество, которого не хватает литературе: музыка не указывает на реальность вне самой её. Литература старается приблизиться к музыке, она связана со значениями слов в языке. Музыка же представлена в литературе как знак.

Джованни ди Стефано соединяет музыку с литературой неразрывной связью. Для него обе «находятся в тесной таинственной гармонии с природой». Ди Стефано в своей статье упоминает мифологическую фигуру Орфея, в которой соединяются музыка и литература.

Валтер Бернхард в его сочинении называет четыре сферы, в которых текст может быть музыкальным: звуковая, структурная, семантическая и просодическая сфера.

Кристине Фишер считает русский язык очень музыкальным, потому что в нем можно менять установленные ударения и у него есть много грамматических рифм. Она определяет обе системы одинаково как «организованное следование жёстко установленных звуков».

Уже в романтизме писатели стремились к музыкальности поэзии, поэтому они часто употребляли имена композиторов или музыкальные названия. Иногда музыка присутствовала абстрактно в виде разных мотивов, например, как *вода* или *соловей*.

В 20 веке изменилось музыкальное понимание того, что теперь и диссонансы считаются музыкой. Кроме того, музыка часто скрывается за абстрактными мотивами. Очень важно для музыкальности в стихах – ритм и связанные с ним ударения и длина слов. По Йоханнесу

Пфаиферу звук слов вызывает некое основное настроение в тексте. Такие композиционные средства как рифма, ассонанс, аллитерация и повторение должны помогать превращать слово в звук.

Кроме упомянутых ранее учёных, и другие исследователи занимались соединением музыки и литературы, например, Ханс Йоахим Кроицер, Андреас Сихелштил, Гудрун Дебриахер и Роман Ингарден.

6.4 Стилистический анализ стихотворения

6.4.1 Форма строф

От первого цикла, *Партитура*, до последнего, *Пасторали*, заметно чёткое изменение в строении строфы, которое становится особенно выраженным в последнем цикле. В *Партитуре* и *Композиции* строфы построены неправильно (скорее можно говорить о частях, нежели о строфах), в то время как строфы *Пасторали* - систематичны. У стихов на противоположных страницах всегда одинаковое число строф и строк. Стихов без строф в этом цикле нет. Наибольшее количество стихов состоит из четырех строф и четырех строк. Только у одного стиха семь строф и две строки.

Пасторали открываются эпиграфом, который состоит из двух стихов русских авторов и текста, который объясняет название стихотворения, в отличие от *Партитуры* и *Композиции*. Цикл *Пасторали* не разделён на отдельные главы. У некоторых стихов иноязычные или русские эпиграфы, которые приведены перед стихотворениями и связаны с ними.

Партитура поделена на семь частей римскими цифрами. Некоторые стихи посвящены другим русским эмигрантским авторам. Строение строф неправильно. Самый длинный текст состоит из девяти строф и двух строк. Чиннов часто использует строфы из четырёх строк.

Композиция состоит из части *Галлюцинации и Аллитерации*, *Бой Быков*, *Елегоидиллии* и *Полуосанна*. В ней многие стихи также приведены без строф. Число строф очень разнообразно.

Несмотря на неправильную форму строф, музыкальность в поэзии Чиннова не теряется. Зато очевидно на первый план выдвигаются повторения, рифма, ассонанс и семантика.

6.4.2 Размер

В то время как заметно некое тематическое изменение, или даже развитие, от первого к третьему циклу (общее настроение в *Пасторали* намного положительнее, чем в *Партитуре* и *Композиции*), размер во всех циклах в равной мере неправилен. Первые стихи часто производят впечатление, как будто у них правильный, продолжительный размер, но такая гипотеза опровергается уже на второй или третьей строке. Чиннов употребляет как двухсложные, так и трёхсложные размеры, причём ударение русского языка вызывает тенденцию к трёхсложным размерам, так как разрешает делать ударение только на одном слоге в слове, что часто приводит к чередованиям.

В *Пасторали* амфибрахий является предпочтительным размером. В *Партитуре* трёхсложные размеры доминируют, в *Композиции* встречаются двухсложные размеры.

6.4.3 Рифма

Чиннов любит рифмы, поэтому его поэзия так богата ими. Кроме конечных рифм, которых в стихах больше всего, существуют и внутренние рифмы. Стихов без рифмы почти нет, и даже в них, особенно в конце стиха, заметно некое звуковое подобие. Чистые рифмы часто заменяются ассонансами, консонансами или подобиями по звуку. Начальной рифмы у Чиннова нет, зато в начале стиха можно найти повторения слов. Они вместе с аллитерациями и звуковыми повторениями часто выдвигаются на первый план звуковой структуры. Особенно брасается в глаза большое количество игры слов у Чиннова, поддерживающее особенное звучание стихов. Употребление очень глубоких или высоких гласных отражается на

настроение стиха, пользование одним и тем же согласным применяется к тематике текста.

Фонетический анализ был проведен поверхностно, где наибольшее внимание уделалось таким элементам, которые заметны при чтении и слушании.

6.5 Семантический анализ стихотворения

Из-за музыкальности названий для семантического анализа были выбраны циклы *Партитура*, *Композиция* и *Пасторали*. Традиция давать стихам музыкальное название восходит ещё к романтизму. Уже тогда писатели старались поддержать музыкальность своих стихов употреблением названий из области музыки, музыкальных инструментов, композиторов и их произведений. Соединение музыки и литературы для русских романтиков было естественно, несложно. Теоретическая часть этой работы (о соединении литературы и музыки) однако показывает сложность их синтеза. Но Чиннову удалось такое объединение, что доказывает большое значение музыки в его стихах. Существуют различные способы проявления музыки в лирике. В стихах это могут быть, например, музыкальные термины. У Чиннова можно найти следующие: *диссонанс*, *соната*, *псалмопевец*. Музыкальность может проявляться различными шумами, которые по своей природе не очень музыкальны, но всё-таки поддерживают звуковой эффект, например *шуметь*, *звучи*, *звук*. Другие слова указывают на реальную историю музыки, на определенное произведение или композитора, как например, *Умирающий Лебедь*. Наконец есть еще группа слов, которая называется мотивами. К таким мотивам принадлежат слова *птицы*, *вода*, *ветер*, *тишина*, и очевидно более музыкальные *звук* и *песня*.

6.5.1 Действительное отношение к музыке

Анализ музыкальных понятий в лирике Чиннова начинается с названий стихотворений, принадлежащих музыке.

В стихах Чиннов часто употребляет слово *музыка* и, таким образом, она не скрывается за какими-либо метафорами, но проявляется явно. Кроме этих слов Чиннов использует названия музыкальных инструментов, которые вызывают ассоциации с музыкой. Один из них – *свирель*, упоминающийся три раза. Благодаря этому устанавливается связь с Паном, который в греческой мифологии представлен с флейтой, пением и танцем нимф. С другой стороны она вызывает ассоциации с словом «*panmusikalisch*». Помимо свирели упоминается и обычая *флейта*. Другой духовой инструмент в стихах Чиннова – *гобой*. Помимо этого, в его поэзии используются название и струнных инструментов, таких как *мандолина*, *гитара*, *арфа*, *скрипка*, и конечно, инструмент поэта – *лира*. Вместо прямого названия инструментов, Чиннов употребляет слово *струны*. Другие инструменты или имитация звуков в стихах – *колпак*, *бубенчики* и *колокол*.

Более того, встречаются в стихах и такие музыкальные формы, как *концерт*, *прелюдия*, *гимны*, *соната* и *композиция* или музыканты, *скрипач* или *музыкантша*. Иные слова, придающие тексту музыкальные ноты – *мелодия*, *аккорды*, *гармония*, *ноты*, *танец*, *Орфей*, *кордебалет*, *зрительный зал* а также *диссонансы*, *шум* и *звук* в различных вариациях.

Реально музыкальное произведение встречается только один раз, когда речь идёт о балетной партии *Умирающий Лебедь*. Музыка к этому взята из музыкального произведения *Карнавал Животных*. В последнем стихотворении такого типа говорится: *Над озером дивным, ночным, Лебединым* (Чиннов 353). Из-за написания последнего слова с большой буквы, можно предположить, что здесь даётся ссылка на *Лебединое озеро* Чайковского.

Употребление музыкальных элементов в лирике Чиннова очень разнообразно и многие из них несут за собой скрытый смысл.

6.5.2 Музыкальные мотивы

Есть два варианта музыкальных мотивов, которые можно разделить на имеющие прямую связь с музыкой, как, например, *песня* или *звук*,

и те, которые лишь при тщательном рассмотрении соединяются с музыкой (*вода, птицы, ветер и тишина*).

Песня

Песня у Чиннова может иметь форму существительного или глагола. Рядом со словами *петь* или *песня* очень важна фигура самого певца. Чиннов использует разные варианты употребления *песни* и *пения* в своей лирике. Но песня не всегда что-то положительное. Музыку можно приписывать и небу, и земле, и добру, и злу, и небесам и преисподней. В лирике И. Чиннова песня иногда приведена в парадоксальных контекстах, например *трава или лилии напевают*.

Вода

Символ воды можно разделить на спокойную водную гладь и бурлящий поток. Оба варианта у Чиннова играют особенные роли. Чаще всего он употребляет слово *море*. Вода в его стихах передаётся следующими символами: *фонтан, море, река, берег, плач, вода, пляж, океан, волна, озеро, пруд*. Вода - во всех трёх циклах - важный элемент. Она может иметь как положительное, так и отрицательное значение. В тексте не только шум или звук воды поддерживают музыкальность, но также встречаются и прямые связи между музыкой и водой (например, вода с инструментом).

Ветер

Ветер, как и вода, имеет и положительное, и отрицательное значение. С одной стороны, Чиннов сравнивает его с человеческой душой, с другой стороны он описывает его разрушительную силу, или представляет ветер посланцем зла. Ветер, в отличие от спокойной воды может сам создавать звуки. Морю, например, необходим ветер, приводящий его в движение, ведь только так оно и может шуметь. Ветер и сам порождает звуки.

Птицы

Соловей больше всех вызывает ассоциации с музыкой. Чиннов часто употребляет только слово *птица*, без всякой связи, а соловья или лебедя он называет по имени. Особенную роль для музыкальности в стихах Чиннова играет лебедь. Он указывает на *Лебединое озеро* Чайковского, музыкальное произведение *Le Cygne* и на балетную партию *Умирающий лебедь*.

Тишина

Тишина, как мотив музыкальности, сама по себе, наверное, немного странна, так как она и означает, что не происходит никакого движения, не слышно ни единого звука. Но необходимо вспомнить, что все звуки в мире мы слышим только в тишине. У Чиннова тишина появляется прежде всего в связи с ночью, но встречается и в других коннотациях.

Звук

Не всегда музыка у Чиннова скрывается за абстрактными или конкретными мотивами. Часто он указывает на нее лишь звуком. Для Кристины Фишера звук – это выражение жизни.

6.6 Выводы

После такого глубокого анализа звуковой/стилистической и семантической сферы очевидно, что в стихах И. Чиннова, помимо названия, присутствует гораздо больше музыкальности.

Почти у каждого стиха этих трёх циклов особенный звук. Он настолько разнообразен, что в этом анализе все примеры принять во внимание не представляется возможным. Игры слов, аллитерации, рифмы, ассонансы, повторения доминируют во всей звуковой сфере. Нет ни единого текста без звуковых особенностей.

Непостоянства в строфах, строках и размере являются выражением антитезы: зла и добра, неба и ада, света и тени, ангела и дьявола и.т.д. Они в поэтической форме показывают почти неразрешимую

задачу человека: в пределах определённого срока искать и найти смысл жизни, где лишь смерть - единственная уверенность, предопределённая свыше. Небеса и ад создают пространство для жизненного пути между диссонансами и ассонансами. Музыка - связующая сила и вечный проводник на этом пути, которая ведёт человека от повседневного к возвышенному.

Особенная семантика Чиннова рассказывает о многом, и музыкальность в его стихах - уже не тезис, а факт.

7 Abstract in deutscher Sprache

Diese Arbeit stellt den Versuch einer Synthese von Musik und Literatur am Beispiel des lettischen Emigrationsschriftstellers Igor' Činnov dar. Von den insgesamt acht verfassten Gedichtbänden wurden für die Analyse auf stilistisch-verstechnischer und motivischer Ebene drei herangezogen, die die Namen *Partitura*, *Kompozicija* und *Pastorali* tragen. Weitere Hinweise, wie etwa Rezensionen in verschiedenen russischen Zeitschriften, führten zu der Annahme, dass die Musik in Činnovs Lyrik eine gewisse Rolle spielen dürfte. Die These, dass Musikalität die Gedichte des Autors bestimmt, bildet deshalb die Basis für diese Diplomarbeit.

In der Einleitung werden die wichtigsten Punkte zum Schriftsteller selbst, zu seinem literarischen Umfeld und seinem Stil geklärt, danach folgt ein theoretischer Teil über die bereits weit erforschte Verbindung von Musik und Literatur. In diesem sollten verschiedene Möglichkeiten aufgezeigt werden, wie Musik in der Literatur auftreten kann. Dabei wurden auch solche Beispiele erwähnt, die für die Lyrik Činnovs nicht relevant waren (z.B. die Technik, musikalische Kompositionsformen, wie etwa Rondo, Sinfonie oder Fuge, innerhalb eines literarischen Texts anzuwenden), aber die weite Bandbreite an Möglichkeiten ihrer Verbindung zum Ausdruck bringen.

Den Hauptteil bildet die direkte Arbeit am Text - die Gedichtanalyse. Diese wurde sowohl auf motivisch-semantischer, als auch auf verstechnischer und lautlicher Ebene durchgeführt. Diese ergab, dass die Musik vor allem auf lautlicher und semantischer Ebene zum Vorschein kommt.

Die Ergebnisse fielen dabei wie erwartet und erhofft aus – Igor' Činnovs Lyrik ist tatsächlich „musikalisch“ und diese Musik wird in seinem Werk mannigfaltig dargestellt.

Die grundlegendste, sekundärliterarische Basis bildet die Ausgabe *Igor' Činnov. Sobranie sočinenij v tvuch tomach*. Tipps für das Herangehen an ein solches Thema bot vor allem Christine Fischers Dissertation, die sich mit der Musikalität in der Lyrik Pasternaks beschäftigt.

8 Anhang

8.1 Literaturverzeichnis

Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Freiburg im Breisgau: Herder 1992.

Bédé, Jean-Albert/ Edgerton, William B. (Hg.): Columbia Dictionary of Modern European Literature. New York: Columbia University 1980².

Benedek, Andrea Krisztina: *Von meinen Sternen nur wehn noch zerrissen die Saiten einer überlauten Harfe*. Lyrik und Musik: Gesangsmotiv und intermediale Bezugnahme auf Musiaklisches bei Paul Celan. Dissertation. Universität Debrecen 2009.
(ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/90290/7/ertekezes.pdf, 4.5.2012, 12:00)

Bernhart, Walter: „Musikalische Verse“. „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“. In: *Musicologica Austriaca* 25 (2006), S. 111 – 120.

Bolyčev, Igor': Igor' Činnov. Poslednyj parižskij poët. In: *Novyj Žurnal* 197 (1996), S. 99 - 118.

Bolyčev, Igor': *Tvorčeskij put' Igorja Činnova. Special'nost' 10.01.01 – „Russkaja literatura“*. Aftoreferat dissertacii na soiskanie učennoj stepeni kandidata filologičeskich nauk. Moskva: Izdatel'stvo „Russkij Avor“ 1999.

Brzoska, Matthias: *Musikalische Formen und sprachliche Struktur in George Sands Novelle „Le Contrebandier“*. In: Gier, Albert/Gruber, Gerold W.: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995, S.169 – S.184. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd, 127)

Butzer, Günter/ Jakob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J.B.Metzler 2008.

Čeremisina, Ninel' V.: Russkaja intonacija: poézija, proza, razgovornaja reč'. Russkij Jazyk. Moskva: 1989².

Činnov, Igor': Sobranie sočinenij v dvuch tomach. Tom pervyj. Moskva: Soglasie 2000.

Činnov, Igor': Sobranie sočinenij v dvuch tomach. Tom vtoroj. Moskva: Soglasie 2002.

Croft, Lee B.: The Method to Madness in a poem by Chinnov. In: The Slavic and East European Journal Vol. 17, Nr. 1. (1973), S. 408 – 413. (han.onb.ac.at/han/24930/www.jstor.org/stable/305636, 8.5.2012, 18:30)

Croft, Lee B.: Igor Chinnov. Pastoral. In: The Slavic and East European Journal Vol.20, Nr.4 (1976), S. 485/486. (han.onb.ac.at/han/24930/www.jstor.org/stable/305909, 8.5.2012, 18:00)

Debriacher, Gudrun: Die Ordnung der Welt durch Töne. Heinrich von Kleist und die Musik. In: Musicologica Austriaca 25 (2006). S. 101 – 109.

Der Brockhaus Musik. Komponisten, Interpreten, Sachbegriffe. Mannheim: Lexikonredaktion des Verlags F.A. Brockhaus 2006³.

Ėjchenbaum, Boris: Melodika russkogo liričeskogo sticha. Peterburg: Opojaz 1922. (Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka)

Fischer, Christine: Musik und Dichtung. Das musikalische Element in der Lyrik Paternaks. München: Verlag Otto Sagner 1998. (Slavistische Beiträge, Bd. 359)

Fischer, Christine: Der wiederentdeckte Orpheus. Bezüge zwischen Musik und Dichtung im russischen Symbolismus. In: Ohme, Andreas/ Steltner, Ulrich (Hg.): Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst. München: Otto Sagner 2000, S. 47 – 60.

Frye, Northrop (Hg.): Sound and Poetry. English Institute Essays 1956. New York: Columbia University Press 1957.

Gerver, Larisa: Muzyka i muzykal'naja mifologija v tvorčestve russkich poëtov. Pervye desjatiletija XX veka. Moskva: Izdatel'stvo Indrik 2001.

Georgiades, Thrasybulos G.: Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985.

Gier, Albert: „Parler, c'est manquer de clairvoyance“^{***}. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Gier, Albert/Gruber, Gerold W. (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995. S.9 – S.17. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd./Vol.127.)

Glad, John (Hg.): Conversations in exile. Russian writers abroad. Durham and London: Duke university press 1993.

Görgemanns, Herwig: Zum Ursprung des Begriffs „Lyrik“. In: Albrecht, Michael von/ Schubert, Werner: Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge. Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990. S. 51 – S.61. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Bd. 23)

Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie. Götter, Helden, Ereignisse, Schauplätze. Freiburg: Herder Freiburg im Breisgau 1981².

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1972⁴.

Ivask, George: Metafory. By Igor Chinnov. In: Slavic Review Vol.28, Nr. 4 (1969), S. 686/687. (han.onb.ac.at/han/12509/www.jstor.org/stable/2494003, 8.5.2012, 18:00)

Kasack, Wolfgang: Die Russische Schriftsteller-Emigration im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte, den Autoren und ihren Werken. München: Verlag Otto Sagner in Kommission 1996. (Arbeiten und Texte zur Slavistik, Vol.62.)

Killinger, Robert: Gestalten und Verstehen. Literaturkunde. Entwicklungen. Formen. Darstellungsweisen. Ein Arbeitsbuch für allgemein bildende höhere Schulen und für berufsbildende mittlere und höhere Schulen. Wien: öbv hpt. In Verlagsgemeinschaft mit MANZ Verlag Schulbuch 2004³.

Krejd, Vadim: Pamjati Ušedšich. Poët Igor' Činnov. In: Novyj Žurnal Nr. 200 (1995), S. 345 – 347.

Kreps, Michail: Poëtika groteska Igorja Činnova. In: Novyj Žurnal Nr. 181 (1990), S. 89/90.

Kreutzer, Hans Joachim: Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994.

Kuznecova, O.F.: Pis'ma zapreščennyh ljudej. Literatura i žizn' émigracii 1950–1980–e gody. Po materialam archiva I.V.Činnova. Moskva: IMLI RAN 2003.

Liebermann, Wolf-Lüder: Musikalische Elemente als Mittel poetischer Gestaltung in antiker Dichtung. In: Albrecht, Michael von/Schubert,

Werner: Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge. Viktor Pöschl zum 80.Geburtstag gewidmet. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990. S. 63 – S.86. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, Bd. 23)

Michels, Ulrich (Hg.): Dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance. Bd. 1. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1977.

Michels, Ulrich (Hg.): Dtv – Atlas Musik. Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart. Bd. 2. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1985.

Musiklexikon. In vier Bänden. Dritter Band. Stuttgart: J.B. Metzler 2005².

Narcissov, Boris: Pis'ma o poézii. In: Novyj Žurnal Nr. 118 (1975), S. 73 – 83.

Nikoljukin, A.N. (Hg.): Literaturnaja énciklopedija Russkogo Zarubež'ja 1918 – 1940. Periodika i literaturnye centry. Moskva: ROSSPEN 2000. (Rossijskaja akademija nauk. Institut naučnoj informacii po obščestvennym naukam)

Odoevceva, Irina: Igor' Činnov „Kompozicija“. Izd-vo „Rifma“, Pariž 1973. In: Novyj Žurnal Nr. 113 (1973), S. 283-285.

Pfeiffer, Johannes: Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. Ein phänomenologischer Versuch. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag 1931.

Picard, Hans Rudolf: Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur. In: Gier, Albert/Gruber, Gerold W. (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995, S.35 – S.60. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd. 127)

Preller, Ludwig: Griechische Mythologie. Erster Band. Theogonie und Goetter. Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1854.

Rajewsky, Irina: Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2003.

Russkaja literatura v émigracii. Sbornik statej. Otdel slavjanskich jazykov i literatur Pittsburgskogo universiteta. Pod redakciej N.P. Poltorackogo. Pittsburg: 1972.

Sichelstiel, Andreas: Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2004. (FORA Studien zu Literatur und Sprache, Bd. 8.)

Šilbajoris, Rimvydas: Igor' Činnov. Antiteza. In: World Literature Today. Vol. 54, Nr. 4 (1980), S. 654/655. (han.onb.ac.at/han/124334/www.jstor.org/stable/40135493, 8.5.2012, 18:00)

Städke, Klaus (Hg.): Russische Literaturgeschichte. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B.Metzler 2002.

Stefano, Giovanni di: Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik*. In: Gier, Albert/Gruber, W. (Hg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995, S.121 – S.143. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd. 127)

Struve, Gleb: Russkaja literatura v izgnanii. Opyt istoričeskogo obsora zarubežnoj literatury. N'ju-Jork: Izdatel'stvo imeni Čechova 1956.

Terras, Victor: Igor' Činnov. « Partitura ». Nju-Jork. Novyj Žurnal 1970. 62 str. In: The Slavic and East European Journal Vol. 15, Nr. 4 (1971), S. 511/512. (han.onb.ac.at/han/24930/www.jstor.org/stable/305776, 8.5.2012, 18:30)

Terras, Victor (Hg.): Handbook of Russian Literature. Yale University Press 1985.

Terras, Victor: Notes. In: World Literature Today, Vol 59, Nr. 4 (1985), S. 619. (han.onb.ac.at/han/24930/www.jstor.org/stable/40142080, 8.5.2012, 18:30)

Wellek, René/ Warren, Austin: Theorie der Literatur. Bad Homburg von der Höhe: Hermann Gentner Verlag 1959.

8.2 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Maria Lausch
Adresse: Camillo-Sitte-Gasse 21/10, 1150 Wien
Email: a0707054@unet.univie.ac.at
Staatsangehörigkeit: Österreich
Geburtsdatum: 29.03.1989 in Stockerau

Ausbildung

02/2010 – 07/2010 Auslandssemester in Char'kov/Ukraine
Char'kovskij Politechničeskij Universitet

08/2009 – 09/2009 Teilnahme an einem dreiwöchigen
Tandem-Programm in Nižnij Novgorod

10/2007 – 06/2012 Studium der Slawistik
Universität Wien

09/1999 – 06/2007 BG/BRG Stockerau

Praktika

08/2011 – 09/2011 Praktikum
Österreichische Botschaft
Prag

04/2012 – 06/2012 Praktikum am Deutschen Zentrum
Kazan'

Weitere Qualifikationen

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (fließend in Wort und Schrift)

Russisch (fließend in Wort und Schrift)

Tschechisch

Französisch

Latein

Persönliche Interessen

Reisen, musizieren (v.a. Querflöte) und Musik hören, lesen, Sport treiben (v.a. Wintersport), kulturelle Veranstaltungen besuchen (Balett, Oper, Musical, Theater), mit Freunden Kaffeehäuser besuchen, tanzen, Sight-Seeing.