

Julia Kursell

BACHTIN LIEST DOSTOEVSKIJ – ZUM BEGRIFF DER
POLYPHONIE IN BACHTINS *PROBLEMY TVORČESTVA*
DOSTOEVSKOGO

"По нашему убеждению, только Достоевский может быть признан со-
здателем подлинной полифонии"¹, schreibt Bachtin in *Problemy poétki Dostoevskogo* (1963) und beansprucht damit für die "Polyphonie", sie sei gleichsam
eine Erfindung Dostoevskij's. Diese Formulierung ist nur eine Zuspitzung seiner
schon 1929 in der ersten Fassung, den *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, vor-
gestellten These, Dostoevskij habe ein neues Romangenre, den "polyphonen Ro-
man"² geschaffen. Aus beiden Textfassungen geht hervor, daß Bachtin den Be-
griff "Polyphonie" – im Sinne von "Satz mit mehreren gleichberechtigten Stim-
men" – der Musiktheorie entlehnt.³ Er benennt mit ihm aber ein literarisches Phä-
nomen, eine literarische 'Vielstimmigkeit' der Romane Dostoevskij's. 'Vielstim-
migkeit' bei Dostoevskij ist schon vor Bachtins Schrift verschiedentlich beschrie-
ben worden. Sein eigener Anteil an dieser Beschreibung ist eher ein Kompilieren
und Verwerten von Texten anderer. Die Anwendung der musiktheoretischen Be-
griffe "Polyphonie" und "Kontrapunkt" auf Dostoevskij weist er selbst indirekt
als Anleihe aus einer fremden Arbeit aus. Neu ist bei Bachtin ihr konsequenter
Gebrauch als Bestandteil einer eigenen Terminologie. Um die Unklarheiten zu
vermeiden, die immer wieder bei der Übernahme von Begrifflichkeiten aus der
Musiktheorie in den Kontext von Literatur und Literaturwissenschaft entstehen,⁴
weist Bachtin mehrfach auf die Metaphorizität der entlehnten Begriffe hin.⁵ Damit
macht er deutlich, daß es ihm nicht darum geht, eine Nähe von Dostoevskij's
Texten zur Musik zu konstatieren:

..материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла
быть речь о чем-то большем, чем образная аналогия, чем про-
стая метафора. Но эту метафору мы превращаем в термин "по-
лифонический роман", так как не находим более подходящего
обозначения. Не следует только забывать о метафорическом
происхождении нашего термина.⁶

Bachtin funktionalisiert lediglich bestimmte Eigenschaften der gewählten
Begriffe für eine Beschreibung von Dostoevskij's Texten. Die Funktion der

entlehnten Begriffe aus der Struktur von Bachtins Text zu klären liegt nahe. Diesem Vorgehen stellt sich aber im Fall der Dostoevskij-Monographie eine besondere Schwierigkeit entgegen: Die Erweiterungen der zweiten Fassung greifen so tief in den logischen Aufbau des Textes ein, daß angenommen werden muß, Bachtin ändere den Gebrauch seiner eigenen Terminologie. Es gibt also wenigstens zwei Kontexte⁷, auf die "Polyphonie" bezogen werden kann. Aus folgenden Gründen bietet sich die erste Fassung als Referenztext an:

In der zweiten Fassung dient die "Polyphonie" nicht mehr als das primäre Erklärungsmodell für die Texte Dostoevskis. Sie konkurriert vielmehr mit anderen, allgemeingültiger konzipierten Modellen, die Bachtin zwischen den beiden Fassungen ausgearbeitet hat und die er nun auch in seine Arbeit über Dostoevskij zu integrieren versucht. Ein solches Modell ist der Karneval, ein weiteres die Dialogizität. Karneval und Dialogizität lassen sich mit "Polyphonie" nicht ohne weiteres verbinden, sie unterscheiden sich ihrer Struktur nach zu stark von dieser. Begriffe wie "Idee" und "Wort" werden, da ihnen in den verschiedenen Modellen jeweils unterschiedliche Funktionen zugewiesen sind, in der zweiten Fassung überstrapaziert.

Als Bestandteil des an den Konservatorien weitergegebenen Standardwissens kristallisiert sich ein stabiler Begriff von "Polyphonie" um die Mitte des 19. Jahrhunderts heraus. Auf diese terminologische Grundlage baut Bachtin auf. Innerhalb der Musiktheorie hat der Begriff "Polyphonie" inzwischen aber, jenseits des weiterhin aktuellen Standardwissens, eine bedeutende Wandlung erfahren. Die Diskussion um die Begriffe "Kontrapunkt" und "Polyphonie" wird im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts sogar besonders lebhaft geführt. Gerade die erste Fassung steht also in einem Spannungsverhältnis zwischen einer musikalischen Fachsprache aus der Zeit Dostoevskis und der zu Bachtins Text zeitgenössischen Musiktheorie.

In den 1920er Jahren wird es Mode, Anleihen aus der musikalischen Terminologie für die literarische Analyse zu machen.⁸ Auf den "Kontrapunkt"⁹ greift Literatur wiederholt zurück, etwa Aldous Huxley in seinem Roman *Point counter Point* (1928). Ein prominentes Beispiel in Rußland, wenn auch aus dem Bereich des Films, sind die zahlreichen musiktheoretischen Begriffe in den Schriften von Sergej Ėjzenštejn, so etwa der "Bild-Ton-Kontrapunkt".¹⁰ Es läßt sich fragen, inwiefern Bachtin an dieser Tendenz zur Übernahme musikalischer Begriffe teilhat.

Musikalische Terminologie

Die frühesten Belege für "Polyphonie" in der Musiktheorie meinen, in Anlehnung an das griechische *πολυφωνία*, lediglich Vielstimmigkeit, deren Beschaffenheit nicht näher bestimmt wird.¹¹ Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird

"Polyphonie" zu einem Begriff mit einer klaren Definition. Die terminologische Eingrenzung geht mit einer Umstrukturierung des musikalischen Wissens einher. Es entsteht eine neue Form der musikalischen Pädagogik, die Konservatorien, wie sie im großen und ganzen auch heute noch bestehen. Mit dem von Felix Mendelssohn Bartholdy 1843 in Leipzig eröffneten Konservatorium entsteht ein Modell, das Musiktheorie und -geschichte als Unterrichtsfächer einbegreift. Auch die 1862 und 1866 in St. Petersburg und Moskau gegründeten Konservatorien orientieren sich diesem Modell, bis hin zum Import deutscher Pädagogen. Die Musiktheorie, ehemals als *ars liberalis* betrieben, wird nun zum Lehrstoff, der sowohl an die zukünftigen Berufsmusiker als auch an Komponisten und Theoretiker weitergegeben wird. Dies erfordert klare Begrifflichkeiten, und es entsteht eine auf die neuen Bedürfnisse abgestimmte Fachsprache. Etwa zu derselben Zeit etabliert sich die Musikwissenschaft als universitäre Disziplin. Die theoretische Reflexion von Musikästhetik und Kompositionspraxis nimmt dadurch einen Aufschwung.

In den neuen Bereichen der Musikreflexion macht sich die Orientierung an der Instrumentalmusik bemerkbar, die mit dem Aufstieg der Gattung Symphonie und dem Klavier als beliebtestem Instrument das Musikleben dominiert. Spätestens seit der Publikation von Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* (1854),¹² in der er Musik als "tönend bewegte Form" definiert, hat die Instrumentalmusik auch in der theoretischen und ästhetischen Reflexion Vorrang. Die jahrhunderthalang in der Musiktheorie dominante Vokalmusik wird von der instrumentalen bzw. der sogenannten "absoluten" Musik abgelöst.

Der Paradigmenwechsel von der vokalen zur instrumentalen Musik lässt sich anhand der enzyklopädischen Erfassung von musikalischer Praxis und Terminologie durch Heinrich Christoph Koch nachvollziehen. In seinem 1807 erschienenen *Kurzgefaßten Handbuch der Musik* verknüpft er die Ausführungen zum Lemma "Hauptstimme" mit den Begriffen "polyphon" und "homophon", führt dazu aber Beispiele aus der Oper an:

Homophonisch wird das Tonstück genannt, in welchem nur vermitst einer Hauptstimme die individuelle Empfindungsart eines einzigen Menschen ausgedrückt wird, und bey welchem alle übrigen Stimmen blos das Amt der begleitenden Stimmen verrichten, wie in der Arie und im Concerte. Polyphonisch hingegen ist die Composition, wenn der Tonsetzer die Empfindung verschiedener Menschen durch mehrere Hauptstimmen ausdrückt, wie z.B. in der Oper im Duette, Terzette oder Quarto.¹³

Auf die Definition Kochs beziehen sich die nachfolgenden Theoretiker des 19. Jahrhunderts. Die 'Stimme', die bei Koch sowohl für die menschliche als auch für den Instrumentalpart steht, gerät dabei aber immer mehr zur Metapher für

"Individualität". Adolf Bernhard Marx zieht 30 Jahre später bereits nicht mehr die Oper zur Erläuterung von "Polyphonie" heran, sondern die Musik J. S. Bachs. In Bachs Instrumentalwerk entdeckt die Musiktheorie einen Gegenstand, an dem sie den aus der Vokalmusik herkommenden Kontrapunkt¹⁴ bzw. die Polyphonie auch ohne das Vorhandensein der menschlichen Stimme exemplarisch verhandeln kann. Diese Koppelung des Polyphonie-Begriffs an die Musik Bachs funktioniert bis hin zu Huxley. In Rußland verstärkt sich das Interesse an Bachs Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts; in den 1910er Jahren plant beispielsweise Aleksandr Siloti eine erste vollständige Aufführung von Bachs Werken für Tasteninstrumente.¹⁵

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts dient der Begriff "Polyphonie" zur Abgrenzung eines bestimmten Satztyps von einem anderen, dem sogenannten "homophonem" Satztyp. Die an den Konservatorien betriebene Kompositions- und Satzlehre beinhaltet unter anderem zwei "Fächer", die den beiden Satztypen, dem "polyphonem" und dem "homophonem" Satz, entsprechen: die Harmonielehre, die nach den Zusammenhängen zwischen den Klängen fragt, und die Kontrapunktlehre, die Regeln für das Verhältnis von 'Stimmen' zueinander vorgibt.¹⁶ Die Integration der beiden Praktiken in die normative Praxis der Kompositionstheorie nivelliert aber eine historische Veränderung in der Kompositionstechnik. Das Begriffspaar "homophon-polyphon" wird gleichermaßen auf kontrapunktisch und (funktional-)harmonisch konzipierten Kompositionen nachträglich appliziert und unterscheidet homorhythmische Passagen von solchen mit einer höheren Eigenständigkeit der Einzelstimmen. Über eine historische Differenzierung der Kompositionspraktiken geht diese Begriffsanwendung jedoch hinweg.

Die 'Stimme' stellt sich im polyphonem Satz als eine Abstraktion dar. Nicht die Charakteristik der Stimme, jenseits fixierter Tonrelationen, ist Kennzeichen für die Eigenschaft des Polyphonem, sondern ihre Eigenständigkeit gemessen an einem Satzmodell, das sich selbst wiederum aus unterschiedlichen, an 'Stimmen' gebundenen Funktionen zusammensetzt. Die 'Stimme' kann gerade im polyphonem Satz auf unterschiedlichste Weise realisiert werden, vokal oder instrumental, von einem Solisten oder von einer Chorstimme.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sich zwei Tendenzen zu einer Begriffsverweiterung festmachen. In der Musikwissenschaft entsteht eine festere Bindung des Begriffs an historische Phänomene. Dieses Bestreben gipfelt in Knud Jeppesens Begriff der "niederländischen Vokalpolyphonie", womit die mehrstimmige Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts bezeichnet wird.¹⁷ Jeppesens "Vokal-Polyphonie" ist hier nur insofern von Bedeutung, als sie ein verstärktes Interesse am Kontrapunkt widerspiegelt. Von der zeitgenössischen Komposition geht eine andere Neubestimmung von "Polyphonie" aus. Dem Musikwissenschaftler Ernst Kurth wird bezüglich einer Arbeit über den Kontrapunkt bei Bach vorgeworfen, der von ihm gebrauchte Begriff des "linearen Kontrapunkts" sei eher von der

Musik Paul Hindemiths inspiriert als von Bach.¹⁸ Zahlreiche Komponisten der ersten Jahrhunderthälfte beschäftigen sich mit der Überlagerung unabhängiger Texturen und praktizieren sie in ihren Kompositionen¹⁹ oder thematisieren sie in theoretischen Schriften,²⁰ wobei sie sich Begriffen aus der polyphonen Satztechnik bedienen. Gustav Mahler etwa versteht unter "seiner Polyphonie"²¹ die Überlagerung von nur durch ihre lokale Nähe verbundenen akustischen Erscheinungen, die, so Mahler, für gesellschaftliche Schichten stehen können.

In der Literaturwissenschaft hat sich gerade dasjenige Verständnis von "Polyphonie" durchgesetzt, das den Aspekt der Unabhängigkeit der Schichten oder Stimmen betont. Die Polyphonie wird dabei zu einem prägnanten Synonym für "Pluralität der ideologischen Standpunkte in einem Text" bzw. für "Unabhängigkeit der Figuren von ihrem Autor". "Kontrapunkt" hat sich ebenfalls als literaturwissenschaftlicher Begriff etabliert und meint das Verhältnis von verschiedenen selbständigen Handlungssträngen zueinander.²² Bachtin hat diese Terminologie in der hier behandelten Schrift zwar teilweise mitbegründet,²³ führt aber auch ein anderes, eigenständiges Konzept vor.

"Polyphonie" in den Problemy tvorčestva Dostoevskogo

Um 1920 ist Bachtin in den Zirkeln von Nevel', Vitebsk und Leningrad von einer ganzen Reihe Personen umgeben, die aktiv am musikalischen Leben teilnehmen: neben Lev Pumpjanskij und Valentin Vološinov, die sich beide mit Musiktheorie befassen und Musikkritiken schreiben, gehört auch der bekannte Musikwissenschaftler Ivan Sollertinskij einem Zirkel um Bachtin an. Auch die in Nevel' geborene Pianistin Marija Judina ist mit Bachtin befreundet. In ihrem Repertoire nehmen die Werke Bachs, aber auch die zeitgenössischer Komponisten wie Hindemith, einen prominenten Platz ein. Sie bringt Professoren des Konservatoriums mit ihrem Freundeskreis zusammen, so etwa Maksimiljan Oseevič Štejnberg, bei dem sie noch nach Beendigung ihres Musikstudiums Kontrapunktunterricht nimmt.²⁴ Möglicherweise ist sie es, die Bachtin mit der Musiktheorie – und somit auch mit dem Begriff der Polyphonie²⁵ – vertraut gemacht hat.²⁶ Bachtin selbst schließlich ist ab Dezember 1920 am Konservatorium von Vitebsk als Lektor für Ästhetik tätig.²⁷

In der Schrift "Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom iskusstve" (1924) zieht Bachtin einige Male die Musik heran, wenn er sein in dieser Schrift entworfenes dreistufiges Modell des Kunstwerks und seiner Rezeption an den unterschiedlichen Kunstformen überprüft. Als nicht-thematische²⁸ Kunst entziehe sich die Musik, so Bachtin, dieser Dreistufigkeit, da sie weder Thema noch Inhalt habe. Daher müsse sich die ästhetische Analyse der Musik ausschließlich auf die "Untersuchungen der Technik [...] beschränken".

Об эстетическом объекте музыки, возникающем на границах акустического звучания, почти нечего сказать эстетическому анализу отдельных произведений, кроме самого общего определения его своеобразия. Суждения, выходящие за пределы анализа материальной композиции музыкального произведения, в большинстве случаев становятся субъективными: или это свободная поэтизация произведения, или произвольное метафизическое построение, или чисто психологическое рассуждение.²⁹

Auch wenn Bachtin in seinen Ausführungen die Möglichkeiten der musikalischen Analyse sicherlich unterschätzt, ist diese Bemerkung aufschlußreich für sein Verständnis von "Polyphonie". Musik ist für Bachtin eine von bestimmten Techniken geregelte Kunst, der die "Inhaltsebene" fehlt. Warum also die Übernahme musikalischer Begrifflichkeiten in die literarische Analyse? – Eine Beschreibung der Werke Dostoevskis mit Hilfe musikalischer Terminologie wird weder durch dessen Selbstaussagen, noch durch eine Thematisierung von Musik in den Texten nahegelegt. Das Zitat des Opernentwurfs von Trišatov aus Dostoevskis *Podrostok* stellt Bachtins einzige konkrete Bezugnahme auf Musik außerhalb seines metaphorischen Umgangs mit ihrer Terminologie dar, doch ist dieses Beispiel selbst nicht nur der Romanfiktion entnommen, sondern bleibt auch dort nur ein Plan. Daß es sich bei diesem Zitat um das Projekt einer Oper handelt, bleibt bemerkenswert, denn in der Oper gibt es reale, personengebundene Stimmen. Die individuelle Gestaltung von Stimmen bzw. Rollen ist durchaus eine für die Oper relevante Problematik. Selbst wenn Heinrich Christoph Kochs Verknüpfung von Satztypen mit der Opernsituation sich nicht fortsetzt, gibt es im 19. Jahrhundert Belege aus der theoretischen Reflexion zur Oper, die zeigen, daß es weiterhin eine Koppelung der 'musikalischen' Stimme an die menschliche gibt, wenn es um Individualität und Eigenständigkeit der 'Stimme' bzw. Rolle geht. Richard Wagner, der Antipode der "absoluten Musik", gebraucht die Begriffe der Musiktheorie in höchst eigenwilliger Weise. Bei ihm fällt das Kriterium der Eigenständigkeit von Einzelstimmen der Oper zu, die er als die "höchste Ausdrucksform" wertet. "Oper" ist für Wagner die "gleichzeitige Kundgebung fortgesetzt sich behauptender charakteristischer Individualitäten".³⁰ Wagner stellt diese Ausdrucksform seiner eigenen Auffassung von "Polyphonie" diametral gegenüber. In der "Polyphonie" im Sinne Wagners findet eine religiöse Harmonie Ausdruck. Dem "Kontrapunkt, als erste Regung des immer klarer auszusprechenden Individualismus", geht "Polyphonie" in seinem Sinne voraus.³¹ Für eine Assoziation von Polyphonie mit Religiosität auch bei Bachtin spricht das von ihm verwendete Bild für Dostoevskis Polyphonie als einer "Kirche, in der Sünder und Gerechte"³² aufeinandertreffen. Auch wenn Wagner "Polyphonie" nicht mit "kontrapunktischer Technik" verbindet und die Eigenständigkeit von Stimmen erst in der Oper vorzufinden meint, kann man die "Individualitäten" in der Wagnerschen Oper

zuweilen bis in die Satztechnik hinein verfolgen. Die nächtliche Straßenschlacht in den *Meistersingern* komponiert Wagner als Fuge. Hier sind die "Stimmen" nicht nur gemäß ihren satztechnischen Funktionen eigenständig, sie stehen auch für eine Parteinahme unter den sich prügelnden Gegnern. Nur in einem solchen, semantisch aufgeladenen Kontext kann es in der 'polyphonen' Musik auch eine Eigenständigkeit von Persönlichkeiten und ihren ideologischen Kontexten geben.

Für einen Gebrauch musiktheoretischer Begriffe im Rahmen der Literaturwissenschaft heißt das: die Rückbindung der "Stimmen" an Personen funktioniert nur dann als eine Metapher mit einem spezifischen Anschaulichkeitsgewinn, wenn die 'Stimme' nicht von vorneherein schon eine menschliche ist. Gerade die Instrumentalmusik bzw. die "absolute Musik" – in der die 'Stimme' als Abstraktum gehandhabt wird – birgt ein großes Potential zur Beschreibung von außermusikalischen Sachverhalten. Die Autonomieästhetik in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts erzeugt offenbar einen semantischen Unterdruck, den die Kunstwissenschaften nutzen, indem sie die Terminologie der absoluten Musik auf neue Zusammenhänge applizieren. Auch Bachtin verwendet mit "Polyphonie" und "Kontrapunkt" Begriffe, die zum gegebenen Zeitpunkt der Instrumentalmusik zugeschrieben werden, obwohl er sich explizit nur auf die Oper bezieht – wenn klingende Musik für Bachtin überhaupt eine Rolle spielt.

Bachtin entwickelt seinen Polyphonie-Begriff zunächst aus einer Kritik der literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu Dostoevskij. In einer kurzen Definition bezeichnet er die an Dostoevskij's Romanen diagnostizierte "Vielheit der Stimmen und Bewußtseine"³³ ohne Umschweife als "echte Polyphonie"³⁴ – die musiktheoretische Definition von "Polyphonie" setzt Bachtin offenbar als bekannt voraus, er verliert hierüber kein Wort. Sein Hauptvorwurf an die Dostoevskij-Literatur ist, was er als die "Monologisierung" (monologizacija) der Werke Dostoevskij's bezeichnet: Es werde eine "Hauptstimme" herausgearbeitet, wo es keine solche geben dürfte, da alle Stimmen gleichberechtigt seien. Als semantischer Kern des Polyphoniebegriffs fungiert demnach die Gleichberechtigung der Stimmen. Um die Technik der Vielstimmigkeit näher zu bestimmen, entfaltet Bachtin die musikalische Terminologie weiter: Bereits zu Beginn stellt er neben den Begriff der "Polyphonie" den "Kontrapunkt".³⁵ Die beiden Begriffe der musikalischen Satzlehre kommen einer von Bachtin verfolgten Unterscheidung entgegen, da sie eine Technik und das Resultat von deren Anwendung unterscheiden. Sie entsprechen somit seinem anderweitig formulierten Modell des Kunstwerks: "Polyphonie" als ein Phänomen der "Architektonik" und "Kontrapunkt" als eines der "Komposition".³⁶ Bachtin verfolgt diese Unterscheidung konsequent³⁷ und gebraucht "Kontrapunkt" dort, wo er einzelne Textbeispiele bespricht.

Problematischer wird der Gebrauch von "Polyphonie" an den Stellen, wo Bachtin den 'Stimmen' zumutet, Träger von Ideologien zu sein. Die an die Stimmen geknüpften "Welten" dienen als Unterscheidungsmerkmal in einer "Polypho-

nie", die nicht asemantisch ist wie die musikalische und bei der die Gleichzeitigkeit in der Performanz wegfällt. Gerade die Beschreibung einer performativen Gleichzeitigkeit ist es aber, was Bachtin unter anderem an seinem Gegenstand "Dostoevskij" interessiert. Wenn nun Bachtins Polyphonie-Begriff auf eine Pluralität von "Weltanschauungen" reduziert würde, könnten seine Bemühungen um ein strukturelles Erfassen der Gleichzeitigkeit in der Sequenzialität von Sprache in den Hintergrund geraten. Bachtin setzt sich prophylaktisch von einer solchen Auffassung ab: "то Достоевский был бы романтиком и создал бы моно-логический роман о противоречивом становлении человеческого духа".³⁸

Die Begriffe "Polyphonie" und "Kontrapunkt" findet Bachtin bereits in einer Arbeit von V. Komarovič zum *Podrostok* vor. Aus pragmatisch unverbundenen Teilen des Sujets entsteht, laut Komarovič, die künstlerische Einheit des Romans. Diese Sujetteile setzt er mit den Stimmen einer Fuge gleich. Ein wichtiges Vergleichsmoment sind hierzu die verschobenen Stimmeneinsätze in der Fuge, die eine festgelegte Anzahl linearer Stimmen voraussetzen. Durch den Vergleich mit der Fuge kann Komarovič eine Geschlossenheit der Komposition für Dostoevskij's *Podrostok* behaupten. Dieser Aspekt wird auch für Bachtin wichtig. Die "Helden" bei Dostoevskij nimmt Komarovičs Konzeption nicht ins Blickfeld, es gibt keine Rückbindung der Fugenstimmen an die menschliche Stimme. Bachtin kritisiert an dieser Arbeit, daß sie die Einheit des Bewußtseins unangetastet lasse.

И полифония в этом смысле истолкована им совершенно неправильно. Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными, и, как таковые, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии [...] Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волй.³⁹

Bachtin geht es anders als Komarovič, nicht um das Sujet. Er findet eine Eigenschaft in der "Polyphonie", die sich für ihn besser als Vergleichsmoment eignet als die Linearität der Einzelstimmen, indem er die abstrakte 'Stimme' an die menschliche rückbindet. "Polyphonie" bezeichnet dann eine Stimmenvielfalt mit einer bestimmten Struktur. Wie es zu dieser Struktur kommt, legen die Regeln des Kontrapunkts fest. Der Kontrapunkt als ein Regelsystem verweist also nicht auf eine zu beschreibende, sondern auf eine noch zu komponierende Musik. Dies ermöglicht Bachtin zweierlei Abgrenzungsbewegungen: Zum einen lenkt er die Aufmerksamkeit von den dargestellten Stoffen (множество судеб и жизней) auf die personen- und damit standpunktgebundenen "Stimmen" und ihre Verknüpfung im Bewußtsein. Zum anderen vermeidet er diejenige Form der Beschreibung, welche durch die Fokussierung des Bewußtseins nahegelegt wird: die Psychologie. Bachtin betreibt geradezu eine Entpsychologisierung des Bewußtseins der literarischen Figuren bei Dostoevskij, indem er eine 'kontrapunktische' Be-

ziehung zwischen den verschiedenen Arten der Figurenrede im Text postuliert. Ohne daß Bachtin seine Überlegungen zum Bewußtsein der Helden bei Dostoevskij in der Psychologie verankern müßte, werden sie durch die der Musiktheorie entlehnten Begriffe darstellbar.

Die "Stimmen und Bewußtseine" überkreuzen sich auf verschiedenen Ebenen. Bachtin behandelt sowohl die Abgrenzung des Bewußtseins der Helden von dem des Autors, als auch die Abgrenzung der Bewußtseine der Helden untereinander. Die Vielheit der 'Stimmen' in einem Bewußtsein gilt auf allen Ebenen. Die Helden erhalten eigene, selbständige Stimmen im "Bewußtsein" des Autors. Die im Bewußtsein eines "Helden" dargestellte Vielheit der Stimmen wiederholt diese Konstellation für die Ebene der Romanfiguren. Deren Eigenständigkeit gegenüber dem Autor besteht genau darin, daß sich die Struktur der Stimmenvielfalt in ihrem Bewußtsein wiederholen kann, nicht so sehr darin, daß sie eigene Ideologien vertreten dürfen. Die Stimmen überschneiden sich im Textganzen wie in der Rede der einzelnen Helden; Ort der Überschneidung ist also einerseits das Bewußtsein – hierzu wird der Autor mit dem Helden analog gesetzt. Andererseits ist es das "Wort" – hierzu wird die direkte oder indirekte Rede der Figuren mit dem Roman- text als "Äußerung" des Autors analog gesetzt. Der scheinbare Bruch zwischen der Polyphonie der Romanfiguren als einer Pluralität von Ideologien⁴⁰ und den einander kontrapunktierenden Teilstimmen löst sich auf, da das Muster der aufgeteilten Welt sich auf allen Ebenen wiederholt.

Zur zeitgenössischen Musikterminologie und Literatur

In die zweite Fassung der Dostoevskij-Monographie integriert Bachtin seine Antwort auf eine (positive) Rezension der ersten Fassung von Anatolij Lunačarskij. Lunačarskij hebt die Freiheit der Stimmen im literarischen Werk stärker hervor, er meint sogar, ihre Selbständigkeit schlage in einen Mangel an Kontrolle des Autors über sie um. Lunačarskij's Auffassung ist dem Polyphoniebegriff der zeitgenössischen Musiktheorie näher als die Bachtins. Von einer solchen Auffassung setzt sich Bachtin noch in einer weiteren Ergänzung ab – er erweitert seine Ansprüche an den Autor eines "polyphonen" Romans. Dieser dürfe sich nicht auf eine "objektive" Haltung beschränken, sondern müsse selbst in eine dialogische Aktivität zu seinen Helden treten. Er erläutert diese Forderung am Beispiel von Černyševskij.

Чернышевский приближается здесь к контрапункту и к 'образу идей'. 'Ищите, – говорит он, – как одно возврзение переходит в другое, совершенно несходное с ним [...]'] Это, в сущности, прекрасное образное определение контрапункта в литературе.⁴¹

Die Haltung des Autors ist hier nach Bachtin vorwiegend eine "negative", d.h., der Autor hält sich aus dem Geschehen seines Romans heraus. Schon in der ersten Fassung hat Bachtin dagegen wiederholt darauf hingewiesen, daß die Figuren sich nicht in diesem Maße von ihrem Autor lösen können; er geht vielmehr davon aus, daß die verschiedenen Bewußtseine einen "Schöpfer" haben.⁴² Die Autonomie der Helden gegenüber dem Autor ist damit relativiert.

Может показаться, что самостоятельность героя противоречит тому, что он всецело дан лишь как момент художественного произведения и, следовательно, весь с начала и до конца создан автором [...] Свобода героев утверждается нами в пределах художественного замысла, и в этом смысле она также создана, как и несвобода объектного героя.⁴³

Getilgt ist in der zweiten Fassung eine Bemerkung über die zeitgenössische Prosa. Ohne auszuführen, auf welche Texte er sich bezieht, schreibt Bachtin in der ersten Fassung, die neuere Prosa, vor allem in Rußland, stehe in der Nachfolge von Dostoevskis Polyphonie:

В настоящее время роман Достоевского является, может быть самым влиятельным образцом не только в России, где под его влиянием в большей или меньшей степени находится вся новая проза, но и на западе.⁴⁴

Die Romane der 1920er Jahre, die in Frage kämen, sind zahlreich. Zu nennen wäre beispielweise Leonovs *Vor*. Daß Bachtin dort eine Anregung gefunden hat, liegt nahe. Trotzdem ist Bachtins Polyphoniebegriff den zeitgenössischen Ideen zur Überlagerung von Positionen, die einander fremd bleiben, erstaunlich fern, während sich Analogien zwischen den Romanen der 1920er Jahre und dem damals aktuellen musiktheoretischen Polyphonie-Begriff durchaus finden ließen.

Gleichzeitigkeit

Die Gleichzeitigkeit ist diejenige Eigenschaft der Musik, welche im metaphorischen Gebrauch von "Polyphonie" den entscheidenden Bedeutungszuwachs zu geben vermag. Bachtin entwirft für seine Dostoevskij-Analyse eine eigene Konzeption von Gleichzeitigkeit im Rahmen der narrativen Gattung Roman. Er geht dazu so weit, Dostoevskij abzusprechen, daß er imstande sei, ein Sujet aus Handlungssträngen aufzubauen. Dafür stellt er dessen Fähigkeit heraus, komplexe Schichtungen von Stimmen in der Gleichzeitigkeit zu erkennen und "alles in Koexistenz und Wechselwirkung zu sehen"⁴⁵. Das zeitliche Zusammenfallen der Stimmen wird in der linearen Narrativik des Romans durch ein räumliches ersetzt.

im "Wort" kann Bachtin punktuell aber auch einen zeitlichen Zusammenfall konstatieren: im "zweistimmigen Wort".⁴⁶

Gewöhnliche logische Verknüpfungen fallen nach Bachtin bei Dostoevskij aus. Die Texte sind folglich nicht durch eine Regelung ihrer Abfolge strukturiert: In Dostoevskij's Romanen gebe es "keine Kausalität [pričinnost'], keine Genesis, keine Erklärung aus der Vergangenheit"⁴⁷. An die Stelle der kausalen Abfolge treten die von Bachtin herausgearbeiteten dialogischen Beziehungen der Stimmen. Die bloße, auf Figuren aufgeteilte Polyphonie der Weltanschauungen muß sich, so Bachtin, für Dostoevskij in eine differenziertere aufspalten, denn:

"В каждом голосе он умел слышать два спорящих голоса, в каждом выражении – надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение"⁴⁸

Die Gleichzeitigkeit wird so für den Inhalt konstitutiv: Dostoevskij's Helden können sich zwar, laut Bachtin, an nichts erinnern bzw. "nur an das, was für sie nicht aufgehört hat, Gegenwart zu sein"⁴⁹, wissen aber andererseits von vornherein alles:

"И все эти слова обычно даны полностью с самого начала. В процессе всего внутреннего и внешнего действия романа они лишь различно размещаются в отношении друг к другу, вступают в различные сочетания, но количество их, данное с самого начала, остается неизменным. [...] с самого начала дается некоторое устойчивое и содержательно неизменное смысловое многообразие, и в нем происходит лишь перемещение акцентов, переакцентировка его."⁵⁰

Es findet keine Bewegung statt, der Erzählstrang hat nicht Priorität, sondern es interessieren der Prozeß und das Ergebnis eines ständigen Stimm(aus)tausches.⁵¹

Die Wort-Metapher und andere Metaphern

Die Wort-Metapher deckt bei Bachtin einen Bereich ab, der in der Musik als motivische Arbeit bezeichnet werden kann – den Begriff "Motiv" verwendet Bachtin hingegen kaum.⁵² Das "Wort" wird im Text wiederholt, umakzentuiert, es wandert von Stimme zu Stimme oder die Stimmen kreuzen sich in ihm. Bachtin vermeidet es möglicherweise bewußt, von "Motiven" zu sprechen, da "Motiv" zum einen in der literarischen Analyse ein abgegriffener Terminus ist, der die von ihm herausgearbeitete Kommunikationsstruktur ins Ornamentale abgleiten ließe, zum anderen die Bedeutung der Motivation haben kann, die Bachtin ob ihrer psychologischen Konnotation vermeidet.

Schließlich ist "Motiv" in der musikalischen Terminologie keineswegs auf den polyphonen Satz beschränkt. Der Begriff gehört im Gegenteil eher in die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Nicht immer ist Bachtins Wortwahl so stringent auf seinen Polyphonie-Begriff abgestimmt. Im Zusammenhang mit Dostoevskij's Aufsatz "Sreda" spricht er einmal von der "Orchestrierung des Themas":

Достоевский прямо переходит к оркестровке своей темы с помощью воображаемого диалога.⁵³

Damit begibt er sich auf ein Terrain, das der kontrapunktischen Technik gänzlich fremd ist. Hier setzt sich offenbar die in den 1920er Jahren immer noch bestehende Dominanz von Orchester und Klavier im Musikleben durch. Der Begriff "Orchestrierung" scheint also zunächst unreflektiert gewählt, da die "Orchestrierung" ein vorgängiges Stadium, beispielsweise einen Klaviersatz, voraussetzt. Ein solches entspräche aber der von Bachtin kritisierten monologischen Auffassungsweise. Bachtin bezieht sich an dieser Stelle allerdings nicht auf einen Roman, sondern auf einen nicht-fiktionalen Text, in dem Dostoevskij einen fingierten Dialog zur Darstellung seines Themas einführt. Da es sich also um einen Text handelt, der sich durchaus auf ein "Autorenwort" reduzieren lassen soll, ist der Gebrauch der Metapher gerechtfertigt.

Akzentverschiebung als Imitation

Ein von Bachtin bei Dostoevskij beobachtetes Phänomen, das er "Verschiebung des Akzents" nennt, entspricht einer typischen Erscheinung im kontrapunktischen Satz, der sogenannten "Imitation".⁵⁴ Auch hier erlangen oberflächlich identische Stimmen ihre Selbständigkeit durch eine Verschiebung, allerdings zeitlicher Art. Bei Bachtin meint die Akzentverschiebung eine Verschiebung auf der Sinnebene, was in der Musik so nicht möglich ist. Dennoch ist Bachtins Beschreibung anschaulich.

Нашептывание чужим голосом в ухо героя его собственных слов с переменным акцентом и результирующее неповторимо своеобразное сочетание разнонаправленных слов и голосов в одном слове, в одной речи, пересечение двух сознаний в одном сознании – в той или иной форме, в той или иной степени, в том или ином идеологическом направлении – есть в каждом произведении Достоевского. Это конtrapunktическое сочетание разнонаправленных голосов в пределах одного сознания служит для него и тою основою, той почвой, на которой он вводит и другие реальные голоса.⁵⁵

Bachtin bezeichnet hier die Wiederholung der Worte der eigenen Stimme durch eine fremde bzw. die "kontrapunktische Zusammenfügung" beider Stimmen als die Grundkonstellation von Dostoevskis Behandlung der Figurenrede. Schnittpunkt der beiden Stimmen ist das Wort, insofern das fremde Wort als das ursprünglich eigene erkannt werden muß. Da die Akzentverschiebung vom Bewußtsein erkannt wird, wird das Wort zum zweistimmigen. Die Analogie zum Kontrapunkt wird insofern weiter entfaltet, als es auch hier eine Ausgangsstimme gibt, zu der eine neue hinzukommt. Die Wahrnehmung der Eigenständigkeit, die in der imitatorischen Satztechnik durch die zeitliche Verschiebung des scheinbar Gleichen gewährleistet ist, ist hier eine Folge der Zuschreibungen an verschiedene Sprecher. Die quasi-dramatische Dialogsituation ist aber nicht notwendige Bedingung für die "Polyphonie" im Sinne Bachtins, lediglich die Überschneidung verschiedener Stimmen in der Wahrnehmung einer einzelnen Figur. Wichtig ist, daß die jeweilige Figur die zweite Stimme im "zweistimmigen Wort" als eine fremde wahrnimmt. Durch den Begriff der "Polyphonie" wird deren Eigenständigkeit, auch innerhalb eines 'Zusammenklangs' im Bewußtsein, hervorgehoben. Daher spielt es keine Rolle, ob eine einzelne Romanfigur verschiedene Stimmen imaginiert oder ob der Text eine Dialogsituation vorstellt. Diese Fälle sind bei Bachtin lediglich Varianten derselben Grundkonstellation.

Die Verschiebung des Akzentes muß sich im Text manifestieren. Auch wenn es manchmal so scheint, als genügte es, wenn ein und derselbe Inhalt von zwei Personen gesprochen wird,⁵⁶ gibt Bachtin doch Auskunft darüber, wie die Akzentverschiebung zweier Stimmen im konkreten Text aussehen kann:

Чужое слово постепенно и вкрадчиво проникает в сознание и в речь героя: там в виде паузы, где ей не следует быть в монологически уверенной речи, там в виде ненормального повышенного, утрированного или надрывного собственного тона и т.п.⁵⁷

Er führt konkrete Unterscheidungsmerkmale ein: die Änderung des Tonfalls oder die deplazierte Pause. Diese wären musikalisch durchaus realisierbar, sie sind jedoch nicht spezifisch für das Repertoire der kontrapunktischen Techniken. Da die Wortwiederholung zunächst von Semantik abstrahiert, entsteht eine Vergleichbarkeit zur absoluten Musik. Bachtins 'Polyphonie' gründet aber auf "Sinnverschiebung", diese kann die einzelne Stimme in der Musik nicht leisten. An diesen Unterscheidungsmerkmalen zeigt sich, daß Bachtin Dostoevskis Romanfiguren konsequent als akustisch angelegte Stimmen beschreibt. Die "Stimme" hat bei Bachtin einen dezidiert akustischen Charakter, er stellt sie folgerichtig einem optischen *obraz* im monologischen Roman gegenüber:

Герой Достоевского не [объективный] образ, а полновесное слово, чистый голос, мы его не видим, мы его слышим.⁵⁸

Zentrales Beispiel für das hier mit der "Imitation" verglichene Verfahren der Stimmwiederholung ist der Opernplan des Trišatov aus Dostoevskij's *Podrostok*. Bachtin weist selbst darauf hin, daß Dostoevskij in seinen Werken kaum je Musik thematisiert. Den hier zitierten Abschnitt bezeichnet er trotzdem als ein muster-gültiges Beispiel für die von ihm bei Dostoevskij analysierten Beziehungen zwischen den Stimmen, also für "Polyphonie".

Здесь же нам хочется привести одно место из Достоевского, где он с поразительной художественной силой дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов. Страница из 'Подростка', которую мы приводим, тем более интересна, что Достоевский за исключением этого места, в своих произведениях почти никогда не говорит о музыке.

[...]

'я бы взял сюжет из "Фауста". [...] Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и, знаете – хоры средневековые, чтоб так слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:

Dies irae, dies illa!

И вдруг – голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое – как-нибудь так это сделает. Песня длинная, неустанная, это – тенор. Начинает тихо, нежно: "Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?" Но песня все сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, неустанная, безвыходная и наконец, отчаяние: "Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!" Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики – знаете, когда судорога от слез в груди, – а песня сатаны все не умолкает, все выше – и вдруг, отрывается почти криком: "Конец всему, проклята!" Гретхен падает на колени, сжимает перед собой руки – и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха – у Страделлы есть нескользко таких нот – и с последней ноты обморок! Смятение. Ее подымают, несут – и тут вдруг громовый хор. Это – как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего "Дори-но-си-ма-чин-ми", так, чтоб все потряслось на основаниях, – и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: Чосанна! Как бы крик всей вселенной, а ее несут – несут, и вот тут опустить занавес!⁵⁹

Das Opernszenario, das Trišatov in Dostoevskis *Podrostok* entwirft, erinnert an die Kirchenszene aus Gounods *Faust*.⁶⁰ Wenn auch der Opernplan nicht verwirklicht wird, ja Trišatov selbst sagt, er fühle sich dazu nicht imstande, ist doch der Plan stilistisch dem zum *Podrostok* zeitgenössischen Operntheater zuzuordnen. Zu dessen Merkmalen gehören die Überlagerung verschiedener Vorgänge im Bühnenraum und die eher symbolische als historische Verwendung von musikalischen Stilen der Vergangenheit.⁶¹ Diese Schichten stehen nicht nur für Teile der dramaturgischen Handlung, sondern sind, wie die zugehörigen musikalischen Pastiche, auch Stellvertreter für bestimmte ideologische Komplexe im Opernstoff. Mit seiner durchaus konventionellen, sogar reichlich kitschigen Opernidee bezieht Trišatov sicherlich nicht, polyphone Musik zu komponieren, die Begriffe "Kontrapunkt" oder "Polyphonie" fallen nicht, und sie wären hier fehl am Platz. Die Stelle ist dennoch für Bachtins Konzept eine brauchbare Illustration:

Часть этого музыкального замысла, но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществлял Достоевский, и осуществлял неоднократно на разнообразном материале.⁶²

Das ist deswegen möglich, weil sich auch hier die "Polyphonie" im Sinne Bachtins nicht in der Musik abspielt. Die Einflüsterungen des Teufels, der hier für Bachtin, wie auch in der Fiktion der Oper, eine eigenständige Figur darstellt⁶³, zeichnen genau die oben angeführte Situation nach: die Wiederholung der eigenen Worte (in der entworfenen Oper eher Taten) durch eine fremde Stimme. Bachtin interessiert nur dieses Moment an der Szene, nicht deren musikalische Umsetzung. Trotzdem spricht er ausdrücklich von einer musikalischen Intention und nicht etwa von einer dramatischen. Das lässt darauf schließen, daß die asemantische Qualität der Musik ihm am ehesten geeignet scheint, "monologisierende" Interpretationsmöglichkeiten auszuschließen. Obwohl auch das Drama den Aspekt der Performanz und der Überschneidung von verschiedenen Vorgängen und Stimmen bietet, ist dort offenbar für Bachtin die Präsenz eines Autors zu stark.

Ein etwas früher als die *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* publizierter, aber von Bachtin nicht zitierter Text wählt diesen Weg bei der Beschreibung von Dostoevskis Romanfiguren – V. A. Grifcov beschreibt die Helden der Romane Dostoevskis entlang einer Metapher des Dramas:

... ибо персонажи Достоевского не характеры, а узлы сил, и помимо той драмы, которая завязывалась от столкновения нескольких персонажей, каждый из них, будучи не раз навсегда данным, но подвижным и многотемным, представляет собою драму со своими кульминациями, перипетией, и катартикой. Чтобы драматичность каждого характера передать, приходилось бы каждого из персонажей Достоевского сразу играть не-

сколькими актерами, что, разумеется, было бы сценической нелепостью.⁶⁴

Grifcovs Vorschlag, man müßte die Helden Dostoevskij auf der Bühne von mehreren Darstellern zugleich spielen lassen, um ihrer Struktur gerecht zu werden, zielt in die gleiche Richtung wie Bachtins Polyphonie-Metapher – es ist möglich, daß Bachtin diese Darstellung gekannt hat, auch wenn er sie nicht zitiert. Bachtin gebraucht gelegentlich, wie Grifcov, Begriffe, die der Beschreibung des Dramas zugehören. Er baut sie allerdings nicht so konsequent in seine Terminologie ein wie "Polyphonie". Die "Polyphonie" in der Musik beschreibt nicht nur die strukturellen Beziehungen zwischen ihren Einzelstimmen, sondern verbindet diese auch zu einem formalen Ganzen, und das ohne dabei auf eine Bedeutungsebene zu verweisen. Gerade letzteres stellt sich als ein Vorteil der musikalischen Terminologie dar, denn spricht man von einer "Dramatizität" der Helden Dostoevskij, so läge die Schwierigkeit in der Abgrenzung von Drama und Roman, nicht in der Suche bzw. der Nutzung der übereinstimmenden Merkmale. Grifcov stellt denn auch fest, eine tatsächliche dramatische Umsetzung, wie er sie vorschlägt, wäre szenisch ein Unding.

Wenn also gerade die Oper von Bachtin als Beispiel für Dostoevskij "musikalische Idee" herangezogen wird, entsteht die Frage, warum er nicht einen Vergleich mit der Oper dem Begriff "Polyphonie" vorgezogen hat. Die Oper steht jedoch als Sprachvertonung an der Grenze zwischen Literatur und Musik. Gerade die sogenannte Literaturoper des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts würde daher die Problematik der psychologischen Deutung, die beispielsweise die Analyse der teuflischen Einflüsterungen bei Ivan Karamasov oder Trišatovs Gretchen nahelegt, nicht umgehen. Als Metapher für Bachtins formale Analyse der dialogischen Beziehungen ist die Oper somit untauglich. Die "Polyphonie" hingegen ist von einem psychologischen Moment frei. Darüber hinaus verwiese die Oper in höherem Maße auf konkrete musikalische Beispiele, so wie etwa das oben besprochene Zitat an Gounods *Faust* erinnert. Es wäre daher notwendig, zweierlei Beschreibungsformen miteinander zu vergleichen – die Beschreibung von Opern mit der Beschreibung von Dostoevskij Romanen. Der Begriff der "Polyphonie" hingegen, so wie Bachtin ihn gebraucht, ist ein Begriff der normativen Kompositionslehre, der auch mit abstrakten Regeln, denen des "Kontrapunkts", hinreichend bezeichnet werden kann, ohne daß konkrete Beispiele hinzugezogen werden müßten. Klingende Musik bemüht Bachtin für die Erläuterung seines "Polyphonie"-Begriffs nicht. Ein Bezug auf konkrete Kompositionen liefe hingegen Gefahr, das Funktionieren der Metaphorik zu stören. Schon eine scheinbar so harmlose historische Konkretisierung wie der Vergleich mit dem "Übergang von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit"⁶⁵ als Bild für den Schritt vom monologischen zum polyphonen Roman ist nicht überzeugend. In der Musik-

geschichte selbst bleibt ein solcher Übergang angesichts der Quellenlage hypothetisch.

Bachtin verfolgt sein abstraktes Polyphonie-Verständnis konsequent. Die Un-
genauigkeit der Sprache, die bei Bachtin immer wieder bemängelt wird⁶⁶, gilt in
der ersten Fassung der Dostoevskij-Monographie nicht für den Gebrauch des Po-
lyphonie-Begriffs. (In einer zeitgenössischen Kritik wird das Buch für seinen
stringenten Aufbau gelobt!⁶⁷) Die musikalische Terminologie ist so gewählt, daß
durch sie die Distanzierung von anderen Analyseverfahren besonders deutlich
wird. Das Begriffspaar "Kontrapunkt-Polyphonie" mit seinem technischen und
seinem gestalthaften Aspekt ermöglicht es Bachtin, sowohl die "künstlerische
Form zu begründen", wie er dies in "Problema soderžanija, formy i materiala v
chudožestvennom tvorčestve" fordert, als auch deren "Komposition" zu beschrei-
ben. Da Bachtin Musik nur in ihren Techniken für beschreibbar erachtet, ver-
meidet er durch die musikalischen Begriffe eine Fixierung auf die in den Ro-
manen verhandelten Inhalte. Für die Beschreibung von Vorgängen im Bewußt-
sein von Romanfiguren würde sich darüber hinaus eine Form der Analyse auf-
drängen, die dieses Bewußtsein psychologisiert. Gerade die von Bachtin als
Grundkonstellation bezeichnete Wahrnehmung von Wiederholungen der eigenen
Worte durch eine fremde Stimme ließe sich dann ebensowenig als Überschnei-
dung zweier selbständiger Stimmen wie als 'Technik' eines einzelnen Autors be-
schreiben. Ein Gegensatz zwischen Dostoevskij's Romanen und den "monolo-
gischen" seiner Vorgänger wäre so nicht aufrechtzuerhalten. Das Begriffspaar
"Polyphonie"- "Kontrapunkt" kann exemplarisch für ein Bemühen in den 1920er
Jahren stehen, zwischen einer ganzheitlich-philosophischen und einer strikt
analytisch-formalistischen Herangehensweise an Kunst zu vermitteln, wie dies an
den Instituten der GACHN (Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyx
nauk) und des GIII (Gosudarstvennyj institut istorii istorii) ⁶⁸ unternommen
wurde, denen Bachtin zu dieser Zeit nahe stand. In den *Problemy tvorčestva Do-
stoevskogo* ist die Zuweisung der beiden Herangehensweisen auf die beiden
Begriffe konsequent durchgehalten. Trotzdem ist bereits ein Moment angelegt,
das sich durch die Ergänzungen in der zweiten Fassung des Buches verstärkt: Die
Beschreibung der Figurenrede als textuelles Phänomen und als Phänomen der
sprachlichen Kommunikation – etwa im Postulat einer "Hörbarkeit" der Stimmen
in Dostoevskij's Texten – klaffen später durch die stärkere Betonung der Dialogi-
zität oder die Einführung der "Metalinguistik" vollends auseinander.

Zunächst jedoch ist die von Bachtin beobachtete "Polyphonie" der Romane
Dostoevskij's nicht allein eine auf die "Helden" verteilte Vielheit von Ideologien.
Sie ist auch nicht der Aufstand der "Helden" gegen ihren Schöpfer. Mit "Poly-
phonie" möchte Bachtin die Literarisierung von Vorgängen im 'Bewußtsein' der
Romanfigur(en) erfassen. Wenn trotzdem mit den beiden Begriffen, sicherlich
nicht nur von Bachtin, Bereiche wie etwa die Selbständigkeit als Individualität

oder die Bindung der Stimmen an menschliche Empfindungen oder soziale Zusammenhänge assoziiert werden, die mit der musiktheoretischen Begriffsdefinition weniger zu tun haben, kann ihm das nur recht sein. Dort erst setzt die Verknüpfung von Bachtins "Polyphonie"-Begriff mit der um 1920 geläufigen Vorstellung von "Polyphonie" als einer Vielheit von Nicht-Zusammengehörigem in der Gleichzeitigkeit ein.

A n m e r k u n g e n

- 1 M.M. Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva 31972, 60; im folgenden als "PPD" zitiert.
- 2 M.M. Bachtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Moskva 1994, 7; im folgenden als "PTD" zitiert.
- 3 Bachtins Polyphonie-Begriff ist sogar in das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* aufgenommen; vgl. darin die Monographie von W. Frobenius, "Polyphon, polyodisch", 1980, 12, H.H. Eggebrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*.
- 4 Vgl. die Diskussion bei St.P. Scher (Hg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984.
- 5 Vgl. PTD, 24, 36, 116.
- 6 PTD, 24.
- 7 Z.B. in M.M. Bachtin, "V bol'sem vremeni", *Bachtinologija. Issledovaniya, perevody, publikacii*, St. Peterburg 1995, 7-9. [poln. Original: Ders., "W wielkim Czasie: Zanotoval Z. Podgórzec", *Polityka* 1971, 20, 6].
- 8 Bei manchen Anleihen gerät sogar die Provenienz aus der musikalischen Satzlehre in Vergessenheit, etwa beim Gebrauch von "instrumentovka" in der Lyrikanalyse. Die Verteilung der Einzellaute in einem Vers wird hierbei der Instrumentierung gleichgesetzt, was zwar möglich ist (vgl. Webers Instrumentierung von J.S. Bachs *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer*), aber eine Ausnahme darstellt. Vgl. hierzu auch Bachtins Formalismuskritik in M.M. Bachtin, "Problema soderžanija materiala i formy v chudožestvennom iskusstve", *Voprosy literatury i estetiki*. Moskau 1975, 6-71; der Sammelband ist im folgenden zitiert als "VLÉ".
- 9 V.Vs. Ivanov, *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*, Tübingen 1985, 351-362.

- ¹⁰ Vgl. C.S. Brown, "Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik", Scher, a.a.O., 28-39: "Ein [...] Beispiel ist das Wort Kontrapunkt. Es existiert in der Literatur nicht im buchstäblichen musikalischen Sinne, da zwei Sprachströme, die zur gleichen Zeit gehört und verstanden werden sollen, nicht gleichzeitig vorgestellt werden können. Der Ausdruck wird in der Literatur metaphorisch gebraucht, um zwei Handlungssträhnen [sic] zu bestimmen, wie Handlung und Nebenhandlung im Drama, die gegeneinander ausgespielt werden." (32).
- ¹¹ Der Begriff ist bis in die Bachzeit terminologisch wenig fixiert und selten anzutreffen.
- ¹² E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.
- ¹³ H.Ch. Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Hildesheim – New York 1981, (Reprint der Ausgabe Leipzig 1807), 183f. In der 1802 erschienenen ausführlicheren Fassung gibt es auch das Lemma "polyphonische Schreibart". Dort wird zwar nicht die Oper als Beispiel herangezogen, die Bindung an die menschliche Stimme wird jedoch angeführt.
- ¹⁴ "Punctum contra punctum", so die seit dem 14. Jahrhundert tradierte etymologische Herleitung, meint die Hinzufügung einer Stimme zu einer bereits gegebenen (zunächst "Note gegen Note") mit geregeltem Ablauf von perfekten und imperfekten Konsanzen bzw. Konsonanzen und Dissonanzen. Es handelt sich stets um vokale Stimmen, die Instrumentalmusik wird in diesem Zusammenhang zunächst nicht thematisiert, (vgl. K.J. Sachs, "Kontrapunkt", 1982, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a.a.O.).
- ¹⁵ An der Aufführung des Orgelwerks von Bach ist auch der Mathematiker und spätere Musiktheoretiker Jacques Handschin beteiligt. Instrumentalmusik war nie in der Liturgie der orthodoxen Kirche zugelassen und daher nicht in der religiösen Praxis verankert wie in der katholischen oder evangelischen Kirche. Auf diese Weise kann sie leichter im Kontext der absoluten Musik rezipiert werden.
- ¹⁶ Die Kontrapunktlehre stützt sich auf ein Lehrwerk aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, das sie zu einem Abschluß bringt: J.J. Fux, *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicae regularem, methode nova*, Wien 1725 (dt. 1742). Auf dieses Lehrwerk stützen sich auch spätere Kontrapunktlehren, die Technik des Kontrapunkts wird für den Kompositionsunterricht auf diesem historischen Stand konserviert. In der kompositorischen Praxis wird hiernach ein anderes Prinzip wichtiger, das seit Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, Paris 1722, auch theoretisch manifest zu werden beginnt – die funktionale Harmonik. Dazwischen fällt die von Hugo Riemann "Generalbaßzeitalter" genannte Phase von ca. 1600 bis ca. 1730, in der die Herstellung und Beschreibung

von musikalischen (bzw. harmonischen) Zusammenhängen nach einem eigenen Prinzip funktioniert. Der Generalbaß wird in der Musiktheorie als Spielpraktik gehandhabt und setzt sich nicht in demselben Maße wie Kontrapunkt und Harmonielehre als Kompositionsanleitung oder Beschreibungsmodell durch. Letztlich ist auch die Musik Bachs hier anzusiedeln. Wenn also der Kontrapunkt aus der Perspektive einer Zeit, in der die funktionalharmonische Kompositionspraxis dominiert, beschrieben wird, so kommt dazu eine Musik offenbar gerade recht, für die weder die Regeln der einen noch der anderen Kompositionspraxis eindeutig geltend gemacht werden können.

¹⁷ Knud Jeppesen reicht 1922 an der Wiener Universität eine Dissertation mit dem Titel *Die Dissonanzbehandlung bei Palestrina* (Diss., Universität Wien 1922) ein; 1930 erscheint seine bahnbrechende Kontrapunktlehre (deutsche Übersetzung: K. Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1935 [dänisches Original 1930]).

¹⁸ Vgl. E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917.

¹⁹ Neben Hindemith praktizieren Komponisten wie Igor Stravinskij, in seinem Ballett *Petruška* (1911), und Charles Ives, etwa in *Three Places in New England* (1903-1914), jeweils eigene Konzepte der Überlagerung musikalischer Texturen. Dort kommt es zu einem gleichzeitigen Erklingen von eigenständigen Teilkomplexen, die ablaufen, ohne einem gemeinsamen harmonischen oder sonstwie geregelten System untergeordnet zu sein. Solche Kompositionen beeinflussen ihrerseits die Auffassung von Polyphonie in der Musiktheorie. Vgl. etwa die Petruška-Analyse in Adornos *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. 1978, 132ff.

²⁰ Arnold Schönberg weist in der überarbeiteten Fassung seiner Harmonielehre von 1922 darauf hin, daß die Imitation, das wichtigste Verfahren des polyphonen Satzes, zur Rechtfertigung von 'unerlaubten' Klängen dienen kann. In diesem Sinne ist auch der Kontrapunkt bei Hindemith zu verstehen. A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922, 466. Bei Schönbergs Hamonielehre handelt es sich um ein konventionelles Lehrbuch der Harmonik des 18. und 19. Jahrhunderts. Das Interesse an Kontrapunktik begleitet Schönberg noch weiter, wie verschiedene Schriften zeigen: *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen* (Fragment) 1911; *Die Lehre vom Kontrapunkt* (Fragment) 1926; *Preliminary Exercises in Counterpoint*, London 1963 [1936-50]. Auch Ferruccio Busoni bespricht Überlagerungsphänomene in seinen Schriften zur Musik, wie seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest 1907.

²¹ Zitiert nach Frobenius, a.a.O.; vgl. dazu auch A. Sergl, *Literarisches Ethos. Implikationen von Literarizität am Beispiel des konservativen Publizisten V.V. Rozanov*, München 1994 (=Slavistische Beiträge 322), 106.

²² Vgl. B. Gasparov, "Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuščij princip romana Pasternaka 'Doktor Žyvago'", L. Fleishman (Hg.), *Boris Pasternak and*

His Times, Berkeley 1989, 315-358, 318f., vor allem dessen Ausführungen zu Huxley.

²³ Etwa mit einer Bemerkung wie: "Мир Достоевского глубоко плюралистичен", PTD, 30.

²⁴ M.V. Judina, *Stat'i, vospominanija, materialy*, Moskva 1978, 333, 337f.

²⁵ Die russische musikalische Terminologie gleicht der deutschen in einem wichtigen Punkt: dem Terminus "Polyphonie" (polifonija) steht ein Terminus "Vielstimmigkeit" (mnogogolosie) gegenüber. "Polyphonie" ist also in der Regel als besonderer Satztyp zu verstehen, nicht als pure Mehrstimmigkeit – das Englische etwa verwendet den Begriff "polyphony" für beide Sachverhalte.

²⁶ Vgl. K. Clark, M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, MA 1984, 44f. "Yudina and Bakhtin, who were very close, took long walks around the lake together and engaged in philosophical discussions. They had in common not only a love of philosophy but also an immersion from childhood in German culture" – das gilt, wie man sieht, sogar für die musikalische Terminologie. In der russischen Musik tritt der polyphone Satztyp erst im 18. Jahrhundert auf, in der Gattung des sogenannten "Konzerts". Diese Erscheinung ist an den verstärkten westlichen Einfluß unter Peter I geknüpft. Das "Konzert" ist Teil der reformierten Liturgie und orientiert sich im Zuge einer Italianisierung des höfischen Musiklebens – und der Kirchenmusik – am Vorbild des italienischen Vokalkonzerts. Mit der Entstehung der Konservatorien ab Mitte des 19. Jahrhunderts dringt die westliche "polyphone" Musik in Rußland ein. Das Interesse von Judina am Kontrapunkt bezieht sich eindeutig auf westliche bzw. deutsche Komponisten.

²⁷ M.M. Bachtin v zerkale Kritiki. Sbornik. Moskau 1995, 95.

²⁸ VLÉ, 21.

²⁹ VLÉ, 55.

³⁰ R. Wagner, *Oper und Drama*, Stuttgart 1984, 316.

³¹ Wagner, a.a.O., 315f.

³² PTD, 30.

³³ Hier und im folgenden läßt sich eine Übersetzung von *soznanija* auch im Deutschen mit dem – eigentlich nicht existenten – Plural gelegentlich nicht vermeiden.

³⁴ PTD, 7: "Множественность самостоятельных и неслияных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов, действительно, является основною особенностью романов Достоевского."

- ³⁵ PTD, 24: "Образ полифонии и контрапункта указывает лишь на новые проблемы, которые встают, когда построение романа выходит за пределы обычного монологического единства".
- ³⁶ Vgl. hierzu R. Grübel, "Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin", ders. (Hg.), *Michail M. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M. 1979, 21-88.
- ³⁷ Auch der Begriff "Vielstimmigkeit" (mnogogolosie) erscheint im Text und meint eine nicht näher bestimmte Form der Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen. Eine explizite Unterscheidung von "Vielstimmigkeit" und "Polyphonie" gibt es jedoch nicht.
- ³⁸ PTD, 30.
- ³⁹ PTD, 23.
- ⁴⁰ In der ersten Fassung ist der *skaz* von Bachtin als eine Form des čužoe *slово* (PTD, 77) aufgeführt. Die zweite Fassung forciert den Aspekt des fehlenden *skaz* bei Dostoevskij und stellt die Ausdifferenzierung der Sprache gemäß dem Sprecher als unmöglich dar, da sie die dargestellte Stimme zum Objekt mache: "Например, в многоголосом романе Достоевского значительно меньше языковой дифференциации, то есть различных языковых стилей, территориальных и социальных диалектов, профессиональных жаргонов и т.п., чем у многих писателей-монологистов [...] Может даже показаться, что герои романов Достоевского говорят одним и тем же языком, именно языком автора. (PPD, 310); vgl. dazu auch M. Gasparov, "Michail Bachtins Stellung in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts", R. Lachmann (Hg.), *Dialogizität*, München 1982, 256-259, 257ff. In Analogie zur 'polyphonen' Musik ist damit das Verhältnis der Stimmen zueinander vor deren Gestaltung durch die Klangfarbe gesetzt.
- ⁴¹ PPD, 115; Das Wort "Kontrapunkt" ist hier offenbar eher in einem gemeinsprachlichen Sinne, etwa als etwas "kontrastbildendes", zu verstehen. An die Darstellung von Černysevskij bei Bachtin ließe sich ein Vergleich mit Lipavskij's photographischen Gesprächen knüpfen, der allerdings eher in den von ihm selbst als Gesprächsteilnehmer geäußerten Beiträgen Bachtinschen Ideen nahekommt, als daß er mit seinen Gesprächen eine "Polyphonie" im Sinne Bachtins verwirklicht. So ist sein Konzept erklärtermaßen ein optisches, der Gestaltungswille ist den 'Schnappschüssen' und Bildfolgen anzumerken, d.h., die Darstellung der Gesprächsteilnehmer unterliegt der Perspektive des Autors. Vgl. Schreibheft Nr. 39.
- ⁴² PPD, 63: "Учиться нужно не у Раскольникова и не у Сони, не у Ивана Карамазова и не у Зосимы, отрывая их голоса от полифонического целого романов (и уже тем самым искажая их), – учиться нужно у самого Достоевского, как творца полифонического романа."

⁴³ PTD, 50.

⁴⁴ PTD, 37.

⁴⁵ PTD, 34. "Это упорнейшее стремление его видеть все как со-существующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter-ego, со своей карикатурой [...] Эта особенность находит свое внешнее выражение и в пристрастии Достоевского к массовым сценам, в его стремлении сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки pragmatическому правдоподобию, как можно больше лиц и как можно больше тем [...] Отсюда же и стремление Достоевского следовать в романе драматическому принципу единства времени." (31f).

⁴⁶ PTD, 77ff. Wolf Schmid hat diese Systematisierung in seinen Ausführungen zur Textinterferenz zu einem Werkzeug der Textanalyse ausgebaut. Vgl. W. Schmid, "Die Interferenz von Erzählertext und Personentext als Faktor ästhetischer Wirksamkeit in Dostoevskis "Doppelgänger"", *Russian Literature*, 4, 1973, 101-113 und ders. *Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskis*, München 1973 (Beihefte zu *Poetica*, Heft 10).

⁴⁷ PTD, 32f.

⁴⁸ PTD, 34.

⁴⁹ PTD, 32.

⁵⁰ PTD, 138.

⁵¹ Es ergibt sich ein 'vielfacher Kontrapunkt', selbst wenn der von Bachtin aus dem Stimmtausch abgeleitete Bedeutungsgewinn, sobald das "Wort" von einer neuen Stimme ausgesprochen wird, als Analogie zur Musik nicht funktioniert.

⁵² Allenfalls an der folgenden Stelle: "Между словами Ивана и репликами черта разница не в содержании, а лишь в тоне, лишь в акценте. Но эта перемена акцента меняет весь их последний смысл. Черт как бы переносит в главное предложение то, что у Ивана было лишь в придаточном и произносилось вполголоса и без самостоятельного акцента, а содержание главного делает безакцентным придаточным предложением. Оговорка Ивана к главному мотиву решения у черта превращается в главный мотив, а главный мотив становится лишь оговоркой. В результате получается сочетание голосов глубоко напряженное и до крайности событийное, но в то же время не опирающееся ни на какое содержательно сюжетное противостояние." (PTD, 117.)

⁵³ PTD, 61. Zum Begriff "Orkestrovka" gibt es im *Muzykal'nyj encyklopedičeskij slovar'* keinen Artikel, korrekter und geläufiger ist "Instrumentovka", letzterer wird aber in der Regel von der Literaturwissenschaft für die Lyrikanalyse vereinnahmt. Vgl. G.V. Keldyš (Hg.), *Muzykal'nyj encyklopedičeskij slovar'*, Moskau 1990.

⁵⁴ Die musikalische "Imitation" sollte nicht mit "Nachahmung" verwechselt werden: "Подражание не делает форму условной, ибо само принимает подражаемое всерьез, делает его своим, непосредственно усвояет себе чужое слово. Здесь происходит полное слияние голосов, и если мы слышим другой голос, то это вовсе не входит в замыслы подражающего." (PTD, 82). Die "Nachahmung" wird bei Bachtin nicht zu einer "Imitation" im Sinne der musikalischen Terminologie, denn die musikalische "Imitation" ist keine mimetische, sondern eine schlichte Wiederholung. Sie kennt das "Ernstnehmen" einer anderen Stimme nicht. Für die Beschreibung der Polyphonie Bachs ist der Terminus "Imitation" nicht so geläufig wie für frühere Musik. Wahrscheinlich war er auch Bachtin nicht geläufig. Zur musikalischen "Imitation" vgl. die Monographie von M. Beiche (1988) im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a.a.O.

⁵⁵ PTD, 118.

⁵⁶ Vgl. PTD, 47. Bachtin schreibt hier, das Wort erhielt diese Umakzentuierung automatisch durch den Wechsel des Sprechers.

⁵⁷ PTD, 117.

⁵⁸ PTD, 45. Die Hinzufügung in eckigen Klammern aus PPD, 90. In "Slovo v romane" [1934/35], (VLE, 72-233) erfährt das System der Sprachen bzw. Stimmen eine Differenzierung, jedoch zugunsten eines neuen Begriffes von Vielstimmigkeit, dem des *raznorečie*. Der *skaz* wird hier wieder wichtiger, in der "Hybridisierung" kommen verschiedene Sprachschichten zum Vorschein. Mit der "Polyphonie" der *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* ist das dort entwickelte System jedoch nicht vereinbar.

⁵⁹ PTD, 118f.

⁶⁰ Hier denkt man wieder an das oben erwähnte Bild der Kirche, PTD, 30, das so eine Verbindung zwischen der großangelegten "pluralistischen" Polyphonie-Vorstellung und der kontrapunktische Mikrostruktur bildet.

⁶¹ Vgl. C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, München 1985, 73ff. Stradella (†1682) und die Sequenz *Dies irae* (Thomas von Celano, †1256) etc. ergeben bei Dostoevskij/Trišatov das 15. Jahrhundert.

⁶² PTD, 119.

⁶³ Wichtig ist für Bachtin, daß der Teufel hier – wie auch in Ivan Karamazovs Dialog mit dem Teufel – eine eigene Stimme darstellt; selbst wenn er eine Verkörperung einer Teilstimme Ivans ist, muß der Transfer aus Ivans Bewußtsein hinaus und wieder zurück stattfinden, damit es zu der erwähnten Verschiebung der Akzente kommt.

⁶⁴ V.A. Grifcov, *Teorija romana*, Moskau 1927, 128.

⁶⁵ PTD, 24.

⁶⁶ Vgl. z.B.M. Gasparov, 1982, a.a.O.; ebenso Schmid 1973, a.a.O., der Bachtins Oszillieren zwischen "eigentlichen und uneigentlichen Benennungen" kritisiert (12).

⁶⁷ A.L. Bem: "Bol'soe dostoinstvo raboty – ee cel'nost' i produmannost'"; zitiert nach M. M. Bachtin v zerkale Kritiki, a.a.O., 67.

⁶⁸ Zu GACHN und GIII vgl. A.A. Hansen-Löve, *Die "Formal-philosophische Schule" in der russischen Kunststheorie der zwanziger Jahre*, Typoskript, o.J.